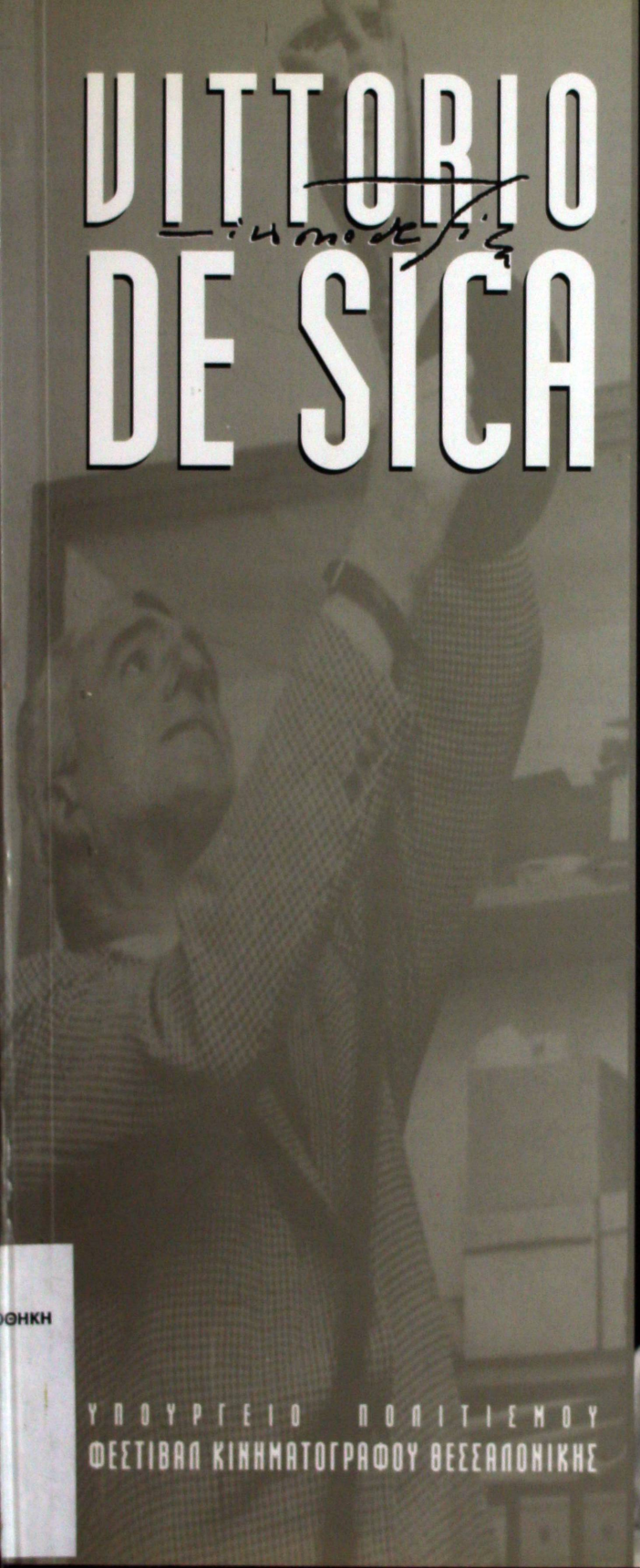
VITTORIO DE SICA



ΘΗΚΗ

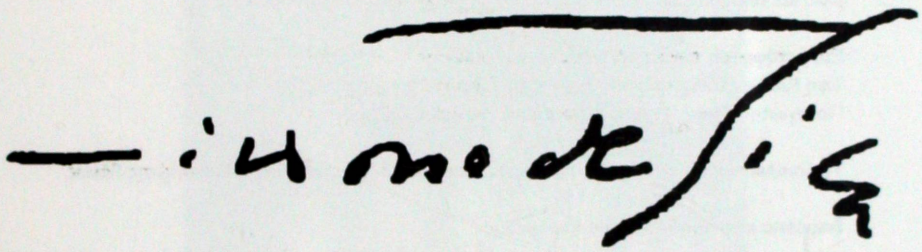
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

II-000000006374

ΟΕ
ΑΙΑ 999

ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΑΡΙΘΜΟΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ
8778



Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε με την ευκαιρία του αφιερώματος στο έργο του Vittorio De Sica
που πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα από 18 έως 22 Μαρτίου 2000, στον κινηματογράφο ΠΑΛΛΑΣ,
και στη Θεσσαλονίκη, από 1 έως 6 Απριλίου, στον κινηματογράφο ΟΛΥΜΠΙΟΝ ΙΙ-ΠΑΥΛΟΣ ΖΑΝΝΑΣ.

Το αφιέρωμα περιλάμβανε 8 ταινίες του σκηνοθέτη.

Καλλιτεχνική διεύθυνση και συντονισμός: Μιχάλης Δημόπουλος.

Διοργάνωση
Υπουργείο Πολιτισμού
Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
Μορφωτικό Ιταλικό Ινστιτούτο στην Ελλάδα (Istituto Italiano di Cultura).

Με τη συνεργασία της Associazione Amici di Vittorio De Sica (Roma).

Ευχαριστούμε ιδιαίτερα την κ. Claudia Toffolo και τον κ. Παναγιώτη Κιζερίδη
από το Istituto Italiano di Cultura (Αθήνα).

Το φωτογραφικό υλικό προέρχεται κυρίως από την Associazione Amici di Vittorio De Sica,
αλλά και από προσωπικές συλλογές (Ν. Φ. Μικελίδης, Μ. Δημόπουλος).

Στη μετάφραση των κειμένων συνεργάστηκαν οι:
Έφη Καλλιφατίδη, Χρήστος Κουτούλας, Θωμάς Λιναράς,
Παναγιώτης Ράμος, Μυρτώ Ρηγοπούλου, Κώστας Σφήκας.

Τα ζενερίκ των ταινιών έγραψε ο Θωμάς Λιναράς, και τις συνόψεις, ο Παναγιώτης Ράμος.

Επιμέλεια κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης.

Επιμέλεια παραγωγής: Δημήτρης Μηλώσης.

Παραγωγή: ΤΥΠΟ-ΜΟΥΓΚΟΣ.

© Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 2000

VITTORIO DE SICA

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Επιλογή κειμένων
Μιχάλης Δημόπουλος, Θωμάς Λιναράς

Επιμέλεια: Αχιλλέας Κυριακίδης

Περιεχόμενα

Πρόλογος ... 7
του Μιχάλη Δημόπουλου

Όταν ο Vittorio συνάντησε τον Cesare ... 9
του Γιώργου Μπράμου

Οι μύθοι του νεορεαλισμού και ο Vittorio De Sica ... 15
του Νίκου Κολοβού

Ο σκηνοθέτης De Sica ... 21
του André Bazin

Πώς βλέπω το νεορεαλισμό ... 33
του Cesare Zavattini

Γράμμα στον Cesare ... 41
του Vittorio De Sica

Οι ταινίες του αφιερώματος

Τα παιδιά μάς βλέπουν (ζενερίκ, σύνοψη) ... 45
Το ανάλαφρο χέρι του λογοτέχνη, *του Antonio Pietrangeli* ... 46

Sciuscià (ζενερίκ, σύνοψη) ... 48
Μια ασίγαστη καταγγελία, *του Luigi Comencini* ... 49

Ο κλέφτης των ποδηλάτων (ζενερίκ, σύνοψη) ... 51
Σχόλια του Vittorio De Sica ... 52
Μια ανεπανάληπτη εποχή, *της Suso Cecchi d'Amico* ... 54
Η ελάχιστη λεπτομέρεια, *του Sergio Leone* ... 55
Εκείνη τη μέρα δεν πήγα σχολείο, *του Ettore Scola* ... 56
Ο οίκτος και η δικαιοσύνη, *του Franco Fortini* ... 57
Η πιο ανθρώπινη, *του Gabriel Garcia Márquez* ... 59

Θαύμα στο Μιλάνο (ζενερίκ, σύνοψη) ... 61
Σχόλιο του Vittorio De Sica ... 62
Ήμουν ακόμα παιδί, *του Dario Fo* ... 63
Ο Bruegel και ο De Sica, *του Corrado Maltese* ... 64
Πού πηγαίνουν οι φτωχοί;, *του Luigi Malerba* ... 66
Η διαλεκτική των θαυμάτων, *του Eduardo Bruno* ... 66
Ο εξανθρωπισμός της φαντασίας, *του Gabriel Garcia Márquez* ... 68

Ουμπέρτο Ντ. (ζενερίκ, σύνοψη) ... 71
Σχόλια των Vittorio De Sica και Cesare Zavattini ... 72
Εξαφανίζοντας την κάμερα, *του Martin Scorcese* ... 73
Ένα «καταραμένο» αριστούργημα, *του Callisto Cosulich* ... 73
Ένα μεγάλο έργο, *του André Bazin* ... 74
Οι δύο ψυχές του *Ουμπέρτο Ντ.*, *του Umberto Eco* ... 76
Η στρατιωτική ράβδος του De Sica, *του Alberto Moravia* ... 77
Έρωτας της πραγματικότητας, *του Karel Reisz* ... 79

Ο τελευταίος σταθμός (ζενερίκ, σύνοψη) 80
Ένας ποιητής συναισθημάτων, *του Attilio Bertolucci* 81
Η στέγη (ζενερίκ, σύνοψη) 82
Η συνταγή του νεορεαλισμού, *του Alberto Moravia* 83
Η αισθητική της κοινοτοπίας, *του Henri Agel* 84
Η ατιμασμένη (ζενερίκ, σύνοψη) 86
Αφηγηματική ωριμότητα, *του Gian Luigi Rondi* 87
Ο κήπος των Φίντσι Κοντίνι (ζενερίκ, σύνοψη) 88
Πιστές προδοσίες..., *του Lino Micciché* 89
Το λευκό και το πράσινο, *του Henri Agel* 90

Φιλμογραφία 92
Κόκκινα τριαντάφυλλα (ζενερίκ, σύνοψη)
Μανταλένα... διαγωγή μηδέν (ζενερίκ, σύνοψη)
Τερέζα Βενερντί (ζενερίκ, σύνοψη)
Ένας γαριβαλδίνος στο μοναστήρι (ζενερίκ, σύνοψη)
Η πύλη του ουρανού (ζενερίκ, σύνοψη)
Το χρυσάφι της Νάπολης (ζενερίκ, σύνοψη)
Η ώρα της Κρίσεως (ζενερίκ, σύνοψη)
Βοκκάκιος '70, επεισόδιο **Η κλήρωση** (ζενερίκ, σύνοψη)
Οι καταδικασμένοι της Αλτόνα (ζενερίκ, σύνοψη)
Το μπουμ (ζενερίκ, σύνοψη)
Χθες, σήμερα, αύριο (ζενερίκ, σύνοψη)
Γάμος αλά ιταλικά (ζενερίκ, σύνοψη)
Ένας καινούργιος κόσμος (ζενερίκ, σύνοψη)
Το κυνήγι της αλεπούς (ζενερίκ, σύνοψη)
Οι μάγισσες, επεισόδιο **Ένα βράδυ όπως τα άλλα** (ζενερίκ, σύνοψη)
7 φορές γυναίκα (ζενερίκ, σύνοψη)
Οι εραστές (ζενερίκ, σύνοψη)
Το ηλιοτρόπιο (ζενερίκ, σύνοψη)
Ζευγάρια, επεισόδιο **Το λιοντάρι** (ζενερίκ, σύνοψη)
Θα το βγάλουμε Αντρέα (ζενερίκ, σύνοψη)
Σύντομες διακοπές (ζενερίκ, σύνοψη)
Το ταξίδι (ζενερίκ, σύνοψη)

Ερμηνείες του Vittorio De Sica 101

Βιογραφικό σημείωμα, του Θωμά Λιναρά 105

Ευρετήρια 109

Vittorio De Sica, 1956. Φωτ.: Max Scheler

Πρόλογος

του Μιχάλη Δημόπουλου

Η περίπτωση του Vittorio De Sica προκαλεί, ακόμα και σήμερα, μια παρατεταμένη αμηχανία. Είναι ένας παραγνωρισμένος σκηνοθέτης; Ένας παρεξηγημένος δημιουργός; Και πώς, ταυτόχρονα, θεωρείται ένας από τους βασικότερους εκπροσώπους του ιταλικού νεορεαλισμού, μαζί με τον Rossellini και τον Visconti; Άλλο ερώτημα: Ήταν ο De Sica μια προσωπικότητα «διπλής όψης»; Δύσκολη απάντηση, αν αναλογιστεί κανείς ότι ήταν από τη μια ηθοποιός προπολεμικών λαϊκών θεαμάτων, κυρίως κωμωδιών, που στη συνέχεια κατανάλωσε την καριέρα του σε πάμπολλους ρόλους και σε κακές, μέτριες, αδιάφορες ταινίες, παριστάνοντας –με άνεση, είναι αλήθεια– τον ναπολιτάνο μπαγαπόντη, τον καλοζωισμένο ευπατρίδη ή τον καμποτίνο γυναικοκατακτητή (με εξαίρεση μερικές αλησμόνητες συμμετοχές σε ταινίες όπως οι: *Ψωμί, έρωτας και φαντασία* του Luigi Comencini, *Madame De...* του Max Ophuls ή το *Ο στρατηγός Ντέλα Ρόβερε* του Roberto Rossellini), κι από την άλλη, εκείνος που δήλωνε, το 1949, ότι «ο δρόμος του μοντέρνου κινηματογράφου, που άνοιξαν οι Chaplin, Ντονσκόι, Flaherty, είναι ο δρόμος του ρεαλισμού».

Αυτός που, πολύ εύστοχα χαρακτηρίστηκε από τον κριτικό Tullio Kezich ως «υπηρέτης δύο αφεντάδων», κρατάει, από την εμφάνισή του, ένα αίνιγμα που αποτρέπει την τελεσίδικη κατάταξή του στην Ιστορία του Κινηματογράφου.

Η συνάντησή του με τον «αριστερό» δημοσιογράφο, συγγραφέα και σεναριογράφο Cesare Zavattini, το 1935, υπήρξε καθοριστική: το *Sciuscià*, *Ο κλέφτης των ποδηλάτων*, ο *Ουμπέρτο Ντ.*, το *Θαύμα στο Μιλάνο*, είναι τέσσερις ταινίες που σημάδεψαν το νεορεαλισμό και συγκροτούν μιαν απο τις πιο εύστοχες «εικόνες» της μεταπολεμικής Ιταλίας, έστω κι αν τα ερωτήματα για το σε ποιον ανήκουν αυτές οι ταινίες, είναι ανοιχτά στην προβληματική όλων. Αν ο Zavattini πλούτισε το νεορεαλισμό με την ποίηση, το σουρεαλισμό και τη βαθιά πολιτική-κοινωνική αίσθηση, ο De Sica του χάρισε συγκίνηση, «τρυφερότητα και αγάπη», για να θυμηθούμε τα λόγια του Bazin· έναν ουμανισμό που κατάγεται από την καθολική του παιδεία, αλλά ξεπερνάει τα όρια της αγαθοψυχίας.

Όμως, η γόνιμη περίοδος του νεορεαλισμού δε θα συνεχιστεί με την ίδια ορμή από τον De Sica και τον Zavattini. Στον *Τελευταίο σταθμό*, θα επιβιώσει πια σαν απλό σκηνικό πίσω από ένα μελό ρομάντζο, γυρισμένο με αμερικανικά κεφάλαια, ενώ, στη *Στέγη*, θα παλινδρομήσει, κάπως άκαιρα πια, προς τη φτωχολογιά. Ο ίδιος ο De Sica, αδυνατώντας να συγκρατήσει τα συναισθηματικά ξεχειλίσματά του, θα γνωρίσει, μέσα στη δεκαετία του '60, μιά φθίνουσα πορεία μέχρι την απρόσμενη αναλαμπή του *Κήπου των Φίντσι Κοντίνι* όπου ξαναβρίσκει μέρος της ποιητικής του φλέβας και της κοινωνικής του ευαισθησίας, χωρίς όμως πια τη βοήθεια του Cesare Zavattini.

Αν, τελικά, ο χρόνος είναι ο κύριος κριτής για την αξιολόγηση μιας ταινίας ή ενός συνολικού έργου (το υπογράμμισε άλλωστε δημόσια και ο κορυφαίος ιταλός σεναριογράφος Tonino Guerra, πρόσφατα, στη Θεσσαλονίκη), το αφιέρωμα που οργανώνει το Φεστιβάλ Κινηματογράφου, με μερικές μόνο από τις ταινίες του De Sica, ίσως τις πιο χαρακτηριστικές, αν και η έλλειψη του *Sciuscià* είναι αισθητή, θα δώσει την ευκαιρία στους παλιότερους να τις ξαναδούν και να τις επανεκτιμήσουν, αναπαλαιωμένες και φρεσκαρισμένες χάρη στις προσπάθειες του Συλλόγου Φίλων του Vittorio de Sica, στους δε νεότερους, να ανακαλύψουν επιτέλους στη μεγάλη οθόνη (και όχι μόνο στην τηλεόραση ή σε κασέτες) εμβληματικές και κάπως «βαλσαμωμένες» δημιουργίες που, μέχρι σήμερα, λειτουργούσαν απλώς και μόνον ως «καταξιωμένα πολιτιστικά αγαθά» της κινηματογραφικής κληρονομιάς.

Όταν ο Vittorio συνάντησε τον Cesare
(Για τη δημιουργική σχέση De Sica-Zavattini)

του Γιώργου Μπράμου

Οποιαδήποτε αναφορά στον ιταλικό νεορεαλισμό περιλαμβάνει τρεις τουλάχιστον κινηματογραφιστές ως βασικούς του εκπροσώπους: τον Roberto Rossellini, τον Vittorio De Sica και τον Luchino Visconti. Θεωρούνται οι γεννήτορες ενός φαινομένου που καθόρισε θεμελιακά την αντίληψη όχι μόνο γιά τον ιταλικό, αλλά και τον παγκόσμιο κινηματογράφο, τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια.

Τιι ήταν λοιπόν ο νεορεαλισμός; Η ιταλική κινηματογραφική εκδοχή ενός αισθητικού κινήματος; Μια πολιτική, κοινωνική, ηθική στάση γιά το τι είναι, πώς δημιουργείται και πώς «κατασκευάζεται» το κινηματογραφικό προϊόν; Ή ένας οικονομικός εξαναγκασμός της παραγωγικής διαδικασίας, μια προσαρμογή της στα νέα δεδομένα που υπαγόρευε η δυσλειτουργία των στούντιο της Cinecittà, την επαύριο της Απελευθέρωσης;

Ο ορισμός του κινηματογραφικού νεορεαλιστικού φαινομένου, αφού πέρασε διάφορες φάσεις όπου υπερίσχυσαν απαντήσεις στο ένα ή το άλλο ερώτημα, είναι σήμερα ανοιχτός, και περισσότερο έχει σχέση με τον χρονολογικό του προσδιορισμό και την αποτίμησή του ως το πιο ισχυρό και σημαντικό κινηματογραφικό φαινόμενο του μεταπολέμου.

Ο κλέφτης των ποδηλάτων (1948)

Ο κινηματογράφος, πάντως, δεν είναι όπως ήταν πριν την εμφάνιση του *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* του Rossellini, του *Κλέφτη των ποδηλάτων* του De Sica ή, ακόμα νωρίτερα, του *Οσεσιόνε* (ελ.τ.: *Έμμονο πάθος*) του Visconti. Η λιτότητα στην αφήγηση, η καταγραφή της πραγματικότητας πέρα από τη ρητορεία και τον εκβιασμό της κινηματογραφικής χειραγώγησης, οι ερασιτέχνες ηθοποιοί που εκπροσωπούν αυθεντικά το ανθρώπινο τοπίο, οι δρόμοι της πόλης που δεν αποκρύβουν τον πόνο και τη δύσκολη ζωή των ταπεινών, είναι αποτέλεσμα μιας κινηματογραφικής βιομηχανίας που κατέρρευσε με το φασισμό, και, ταυτόχρονα, μιας πολιτικής και ηθικής, ριζικά ανατρεπτικής αναθεώρησης της κοινωνικής λειτουργίας του κινηματογράφου. Η Cinecittà,

Τα παιδιά μάς βλέπουν (1943)

που ιδρύθηκε και αναπτύχθηκε την περίοδο του Mussolini, δεν μπορούσε πια να παράγει το ψεύδος και τη φαντασίωση μες στα πλατό της· η τραυματισμένη χώρα, διχασμένη σε Βορρά και Νότο, σε καθολικούς του De Gasperi και κομμουνιστές του Togliati, είχε ανάγκη μιας νέας πολιτικής και κοινωνικής αυτογνωσίας.

Δεν είναι εντελώς τυχαίο πως οι δύο από τους μέγιστους εκπροσώπους του νεορεαλισμού, ο Rossellini και ο Visconti, εκπροσώπησαν την καθολική Νάπολη του Νότου ο πρώτος, και τον κόκκινο, εργατικό Βορρά ο δεύτερος.

Ο Vittorio De Sica είναι ο «μεσαίος πόλος». Η νεορεαλιστική του περίοδος συνδέεται με το σεναριογράφο Cesare Zavattini. Ο αριστερής καταγωγής ουμανισμός του συγγραφέα συναντάει έναν μοραλιστή σκηνοθέτη. Απ' τη συνεργασία αυτή θα προκύψουν αριστουργήματα, που θα σημαδέψουν τα χρόνια του νεορεαλισμού: *Sciuscià*, το 1946, για τους φτωχοδιάβολους των ερειπίων που άφησε πίσω του ο πόλεμος, τη φιλία τους, την παρανομία, το θάνατο· *Ο κλέφτης των ποδηλάτων*, το 1948, που ορισμένοι κριτικοί, μεταξύ των οποίων και ο Bazin, χαρακτήρισαν ως «την πιο κομμουνιστική ταινία στην ιστορία του ιταλικού κινηματογράφου», ένα πικρό σχόλιο για την ασφυξία ενός ανέργου και την απελπισμένη του πράξη, κάτω απ' το σπαραχτικό βλέμμα του μικρού του γιου· το *Θαύμα στο Μιλάνο*, για τα όνειρα των ταπεινών και τη σκληρή τους διάψευση· ο *Ουμπέρτο Ντ.*, το 1952, για τη μοναξιά του γέρου συνταξιούχου, το μικρό του σκυλί και τη φιλία του με τη νεαρή υπηρέτρια.

Η συνεργασία De Sica και Zavattini είχε ξεκινήσει λίγο νωρίτερα, το 1943, με την ταινία *Τα παιδιά μάς βλέπουν*, και συνεχίστηκε με την *Πύλη του ουρανού*, το 1944, που ένα μέρος της γυρίστηκε στη διάρκεια της ναζιστικής κατοχής. (Στις ταινίες αυτές, όπως και στο *Sciuscià*, ο Zavattini είναι συν-σεναριογράφος, μαζί με άλλους.)

Ο Cesare Zavattini είναι μια ξεχωριστή περίπτωση σεναριογράφου-συγγραφέα. Από την εποχή ακόμα του φασισμού, όταν κατά τα άλλα λειτουργούσε εντυπωσιακά η κινηματογραφική βιομηχανία στην Ιταλία, ο Zavattini είχε διατυπώσει την κοσμοθεωρία του για τον δικό του κινηματογράφο. Σ' ένα πρώιμο κείμενό του στην επιθεώρηση «Cinema» ονειρευόταν να κάνει μια ταινία με τίτλο *Η δική μου χώρα*. Μιλούσε για ένα μικρό συνεργείο, που με μια κινηματογραφική κάμερα θα γυρνούσε την Ιταλία για πέντε μήνες και θα κατέγραφε όψεις της καθημερινότητας. Ήταν, κατά κάποιο τρόπο, μια αντιστασιακή, παρτιζάνικη θέση, που, για την εποχή της μοναχική και γενναία, αρνιόταν την Cinecittà των «άσπρων τηλεφώνων» (είδος ταινιών ελαφρής κωμωδίας), αλλά και τη χολιγουντιανή βιομηχανία πλαστών ονείρων.

Ήταν ήδη ένας συγγραφέας και ποιητής, με καθαρή κοινωνική άποψη, με απρόσμενο ανατρεπτικό σουρεαλισμό και τη θέση πως ο κινηματογράφος είναι ένα μέσο και μια τέχνη που μπορεί και πρέπει να δημιουργεί, όπως γράφει ο Franco Pecori, στη μονογραφία του για τον De Sica, «την ανθρώπινη αλήθεια των πραγμάτων».

Από τη δική του πλευρά, ο Vittorio De Sica είχε ξεκινήσει ως ηθοποιός, στα 17 του χρόνια, και τη μεγάλη επιτυχία την έκανε το 1932, στην ταινία του Camerini, *Μην εμπιστεύεστε τους άντρες*. Ακολούθησαν καλές, μέτριες, ακόμα και κακές συμμετοχές του, σε καμιά τριανταριά ταινίες. Όμως, σταθερά ο ηθοποιός De Sica διαμόρφωνε ένα χαρακτήρα με εμφανέστερα υλικά την ειρωνεία και την αδιόρατη πίκρα. Το 1940, στα 32 του χρόνια, είχε ήδη μαθητεύσει στα μυστικά και τα ψέματα του κινηματογράφου, και πέρασε στη σκηνοθεσία με την κωμωδία *Κόκκινα τριαντάφυλλα*. Ήταν η χρονιά με ανοιχτό το πολεμικό μέτωπο, την επίθεση της φασιστικής Ιταλίας στην Ελλάδα. Λίγο νωρίτερα, ο De Sica είχε γνωριστεί με τον Zavattini με τον οποίο συνδέθηκε με βαθιά φιλία. Ακολούθησαν άλλες τέσσερις ταινίες, που κινούνται σ' ένα κλίμα τυπικό της άδειας ζωής και του ανώδυνου χιούμορ των μικροαστών. Η πέμπτη, *Τα παιδιά μάς βλέπουν*, βασισμένη στο μυθιστόρημα του Viola *Pricó*, εισάγει μια άλλη θεματική και μια άλλη αισθητική στη φιλμογραφία του De Sica.

Η συνεργασία De Sica-Zavattini την περίοδο του νεορεαλισμού, αλλά κι αργότερα, έχει θέσει επανειλημμένα ένα βασικό ερώτημα, σχεδόν υπαρξιακό για την κινηματογραφική δεοντολογία. Σε ποιον ανήκει η ταινία; Στο γραφιά που πρώτος έθεσε και ανέπτυξε την κεντρική της κοσμοαντίληψη, την κοινωνική και πολιτική της φιλοσοφία; Ή σ' αυτόν που αναδημιούργησε με «κινηματογραφικό τρόπο» τη σεναριακή σύλληψη;

Πολλοί θεωρούν πως ταινίες όπως *Ο κλέφτης των ποδηλάτων* ανήκουν ουσιαστικά στον Zavattini. Υποστηρίζουν το ίδιο για όλες τις νεορεαλιστικές δημιουργίες των δύο, με αποκορύφωμα τον *Ουμπέρτο Ντ.*, την ταινία που κλείνει ουσιαστικά το νεορεαλισμό. Φτάνουν ακόμα και στον *Τελευταίο σταθμό*, που, το 1953, ανοίγει τη μετα-νεορεαλιστική περίοδό τους, κρατώντας ακόμα ορισμένα θεμελιακά στοιχεία του, καταγράφοντας τη ζωή και τη βουή του κεντρικού σιδηροδρομικού σταθμού της Ρώμης, μέσα από τον αδιέξοδο έρωτα μιας Ιταλοαμερικάνας κι ενός ιταλού καθηγητή.

Μπορεί και να έχουν δίκιο. Ο Cesare Zavattini πρόσθεσε στον χριστιανικό, καθολικό μοραλισμό του De Sica τη διάσταση της κοινωνικής τραγωδίας· οι άνθρωποι δεν είναι καλοί και κακοί, δε χωρίζονται σε κλέφτες και νοικοκύρηδες. Όλα έχουν μιά καταγωγή, κοινωνική και πολιτική και ηθική, με διαπλεκόμενες τις ρίζες τους. Υπάρχει κι ένα άλλο επιχείρημα: όταν ο De Sica πέρασε στις μεγάλες εμπορικές επιτυχίες του, στην περίοδο της συνεργασίας του με την πανέμορφη Sophia Loren, στο *Γάμος αλά Ιταλικά* και στο *Χθες, σήμερα, αύριο*, απελεύθερωσε έναν «μαγικό νατουραλισμό», και φάνηκε πως το ίδιο αποτελεσματικά αναδημιούργησε τον μοναδικό κόσμο τού Eduardo De Filippo, όπως δηλαδή είχε κάνει με τον Zavattini. Κι είναι κι ένα τρίτο: ο Zavattini εμπιστεύτηκε σχεδόν αποκλειστικά τον De Sica. Σε αντίθεση με έναν άλλο σημαντικό κινηματογραφικό γραφιά της Ιταλίας, τον Tonino Guerra, που συνεργάστηκε με πολλούς και διαφορετικούς μεταξύ τους σκηνοθέτες, από τον Petri και τον Antonioni, μέχρι τον Ταρκόφσκι και τον Αγγελόπουλο, ο Zavattini δεν υπηρέτησε την κοσμοθεωρία του σκηνοθέτη, αλλά επέβαλε τη δική του άποψη.

Ουμπέρτο Ντ. (1952)

Είναι όμως άδικο, μίζερο και επιπόλαιο να μηδενίσουμε τον σκηνοθέτη De Sica, να τον θεωρήσουμε έ-

Η ατιμασμένη (1960)

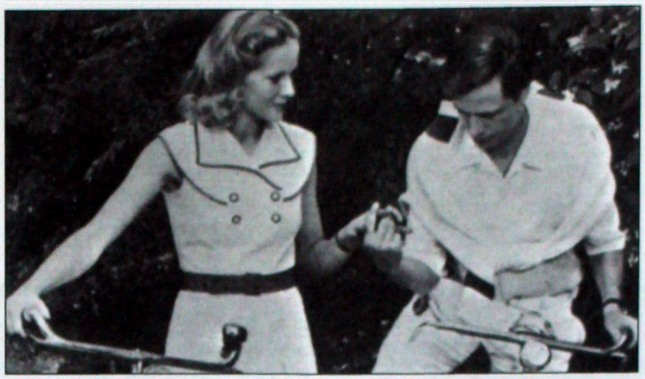
ναν απλό εικονογράφο, διεκπεραιωτή του δημιουργικού οίστρου ενός άλλου. Είναι γεγονός ότι η περίπτωσή του έχει προκαλέσει αμηχανία· γιατί ο Vittorio De Sica ήταν ένας άνισος δημιουργός, που πέρασε από τα φασιστικά στούντιο της Cinecittà στο απόγειο του νεορεαλισμού, για να φλυαρήσει αρκετά στη συνέχεια, μέχρι να φτάσει στον πικρό, μοραλιστικό *Κήπο των Φίντσι Κοντίνι*.

Ο De Sica είναι, ίσως, η χαρακτηριστικότερη περίπτωση της ιδιομορφίας της ιταλικής κινηματογραφίας, που υποστήριξε ταυτόχρονα και με την ίδια συνέπεια την εμπορική σκοπιμότητα, την κοινωνική-πολιτική προσέγγιση και την καλλιτεχνική φιλοδοξία του κινηματογράφου. Στις πρώτες του ταινίες, για παράδειγμα, υπάρχει το *Τα παιδιά μάς βλέπουν*, που, μαζί με το *Οσεσιόνε* του Visconti, το *Piccolo mondo antico* (ελ.τ.: *Θανάσιμο μίσος*) του Mario Soldati, το *Giacomo, Il idealista* του Alberto Lattuada και το *Un colpo di pistola* (ελ.τ.: *Η ζωή μου σου ανήκει*) του Renato Castellani, πέρα από την εμφάνιση προγονικών στοιχείων του νεορεαλισμού, αποτελεί και έργο χειραφέτησης από τη φασιστική αισθητική και ιδεολογία.

Υπάρχει στο σύνολο του έργου του μια δημιουργική αντίφαση, που ίσως έχει σχέση και με τον Zavattini. Ακόμα και οι πιο τυπικές τους συνεργασίες μοιάζουν να αντιμάχονται εσωτερικά, όχι με την έννοια του εγωισμού για τη δημιουργική πρωτοκαθεδρία, αλλά για μια αλληλοσυμπλήρωση, έναν «ιστορικό συμβιβασμό». Ο De Sica είναι άνθρωπος των αισθημάτων, πιστεύει σε μια χριστιανικού-καθολικού τύπου ανθρώπινη «καλοσύνη»· ο Zavattini, όπως προαναφέραμε, είναι ένας τυπικός διανοούμενος-δημιουργός του Ιταλικού Κομμουνιστικού Κόμματος: λαϊκή θεματολογία, «διαλεκτική» επεξεργασία. Νομίζω πως ο μελοδραματισμός στον *Κλέφτη των ποδηλάτων*, π.χ., είναι το σημείο στο οποίο συνδέονται και, ταυτόχρονα, αποκλίνουν οι δυο τους· όταν το παιδί αναζητάει απεγνωσμένα μες στο πλήθος τον πατέρα του, είναι η σκηνή όπου η σκηνοθεσία επιμένει στη συγκινησιακή φόρτιση, και το σενάριο, στην πολιτική ανάλυση.

Στον *Τελευταίο σταθμό*, αυτή η εσωτερική «διαπάλη» είναι ίσως πιο καθαρή: ο Zavattini εντάσσει μικρές αυτόνομες σκηνές απ' τη ζωή του σταθμού, με μια μακρινή αίσθηση Τζίγκα Βερτόφ από τον *Άνθρωπο με την κινηματογραφική μηχανή*, και ο De Sica κινηματογραφεί την αγωνία της απώλειας, όταν ο Clift κοιτάζει απεγνωσμένα το ρολόι λίγο πριν φύγει η αγαπημένη του με το τρένο.

Στη δεκαετία του '60, ο ιταλικός κινηματογράφος αποχαιρετάει και ουσιαστικά το νεορεαλισμό με το *Ακατόνε* του Pasolini και επιχειρεί μια ακόμα ριζοσπαστική ανανέωση. Είναι η εποχή της *Περιπέτειας* του Antonioni, της *Γλυκιάς ζωής* του Fellini. Ο De Sica έχει ήδη κάνει μια εκπληκτική ερμηνεία στον *Στρατηγό Ντέλα Ρόβερε* του Rossellini, το 1959, και ο Zavattini υπενθυμίζει το νεορεαλισμό με την ταινία *Η Ιταλίδα και ο έρωτας* και καθιερώνει την προβληματική ενός ποιητικού-πολιτικού κινηματογράφου, συνεργαζόμενος με τον νεαρό τότε Damiano Damiani, στις δύο πρώτες ταινίες του, *Il rossetto* (ελ.τ.: *Ο κίτρινος φάκελος*) και *Il sicario* (ελ.τ.: *Πάρε το αίμα από τα χέρια μου*).



Ο κήπος των Φίντσι Κοντίνι (1970)

Η ατιμασμένη (1960) είναι μια ταινία που συμπυκνώνει όλες τις δυσκολίες, αλλά και τις κατακτήσεις της συνεργασίας De Sica-Zavattini. Κατ' αρχάς, έχει έναν εμπορικό στόχο, γιατί πρωταγωνιστεί το μεγαλύτερο αστέρι της εποχής, η Sophia Loren. Ταυτόχρονα, είναι και «καλλιτεχνικά» φιλόδοξη, γιατί το θέμα της αναφέρεται στην Αντίσταση και βασίζεται σε μυθιστόρημα του Alberto Moravia. Ο Guido Aristarco, «επίσημος» κριτικός του I.K.K., μιλάει σκληρά για απουσία ιστορικής συνείδησης, υπονοώντας την «προδοσία» ενός μυθιστορήματος που χαρακτήρισε τη μεταπολεμική λογοτεχνία στην Ιταλία. Η εσωτερική διαπάλη που στη νεορεαλιστική περίοδο της συνεργασίας σκηνοθέτη-σεναριογράφου ήταν γόνιμη και δημιούργησε αριστουργήματα, μοιάζει τώρα να έχει τις πρώτες αγκυλώσεις. Ο De Sica επιμένει στο μικρό άνθρώπινο τοπίο, γνωρίζει να το διαβάζει με συγκίνηση και ταπεινότητα, αλλά αδυνατεί να προχωρήσει στην υπέρβασή του, να οδηγήσει μιαν απλή ανθρώπινη περίπτωση ν' αποκτήσει την οικουμενική της διάσταση, το ιστορικό της φορτίο.

Το ίδιο περίπου θα γίνει και στην *Ώρα της Κρίσεως*, το 1961. Η ειρωνεία, η φαντασία, ο σουρεαλισμός του Zavattini, γνωστά στοιχεία από το *Θαύμα στο Μιλάνο*, επανέρχονται, αλλά ο De Sica τα διαχειρίζεται με δυσκολία. Ο κριτικός Giuseppe Rodolino είναι αμείλικτος: «έργο ατελές και αναχρονιστικό».

Ο κήπος των Φίντσι Κοντίνι (1970) θεωρείται ως η σημαντικότερη ταινία της ύστερης περιόδου του De Sica: μια οικογενειακή σάγκα για τους Εβραίους της Ιταλίας, την περίοδο του φασισμού. Βασίζεται στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Giorgio Bassani και, μολονότι λείπει η υπογραφή του Zavattini στο σενάριο, υπάρχει έντονο το στοιχείο της ιστορικότητας και των ανθρώπων που ζουν μακάριοι, αδυνατώντας να δουν την επερχόμενη καταστροφή. Η ταινία συμπίπτει με το τρίτο μεταπολεμικό δημιουργικό κύμα του ιταλικού κινηματογράφου, με νεαρούς δημιουργούς όπως ο Bertolucci της *Στρατηγικής της αράχνης*, με τον Bellocchio του *Οι γροθιές στην τσέπη*, με την πιο δημιουργική περίοδο του Pasolini. *Ο κήπος των Φίντσι Κοντίνι* θεωρήθηκε, μάλλον επιπόλαια, μια ταινία παρωχημένη, και ο ίδιος ο συγγραφέας του βιβλίου απέσυρε την υπογραφή του από το σενάριο, υπαινισσόμενος τη διαφωνία του.

Με τον Zavattini και χωρίς αυτόν, ο κινηματογράφος του Vittorio De Sica, άνισος, με αποτυχίες, συμβιβασμούς και παλινωδίες, περιλαμβάνει ορισμένες από τις ταινίες που καθόρισαν τον μεταπολεμικό κινηματογράφο. Ίσως το ερώτημα για το ποιος είναι ουσιαστικά ο δημιουργός τού *Κλέφτη των ποδηλάτων*, να μην απαντηθεί. Τι σημασία, όμως, θα έχει μια τέτοια απάντηση, όταν η ίδια η ταινία αντιστέκεται τόσο δυνατά στο πέρασμα των καιρών και πετυχαίνει πάντα να μας συγκινήσει;

Ο κλέφτης των ποδηλάτων (1948)

Οι μύθοι του νεορεαλισμού και ο Vittorio De Sica

του Νίκου Κολοβού

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΡΟΟΙΜΙΟ

Ο ιταλικός νεορεαλισμός ήταν μια «σχολή» κινηματογράφου, (αλλά και) ένα «ρεύμα» και ένα «κίνημα»· γιατί, πέρα από τα τυπικά χαρακτηριστικά του (αισθητικά, ιστορικά, κοινωνιολογικά), διακρινόταν από έναν εγγενή κινηματογραφικό δυναμισμό και μια πηγαία αγωνιστική τάση. Η ιταλικότητά του δεν αμφισβητούνταν τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες. Ενθουσιώδης ήταν και η αποδοχή του ανανεωμένου στιλ του. Ορισμένες γαλλικές ταινίες του λεγόμενου «ποιητικού ρεαλισμού», όπως εκείνες του Jean Renoir (*Τονί*) προανήγγειλαν (ίσως) την έκρηξη του ιταλικού νεορεαλισμού. Η ρεαλιστική μυθιστορηματική τριλογία του John Dos Passos *U.S.A.*, αλλά και ο εγχώριος βερισμός του Giovanni Verga (*Μαστρο-Ντον Τζοζουάλντο*), διέπλαθαν ένα εύκρατο κλίμα. Η πολιτική συμμαχία των προοδευτικών αντιφασιστικών δυνάμεων που αναδύθηκαν μέσα απ' τα ερείπια του πολέμου, ενέπνευσε μια συλλογική αγωνιστικότητα. Όλα αυτά τα στοιχεία συνέβαλαν στην ευφορία των πρώτων χρόνων. Το *Οσεσιόνε* (1942) του Luchino Visconti προηγήθηκε σαν σκοτεινός άγγελος. Την αρχή, όμως, σημείωσε η γκρίζα και τραυματισμένη *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* (1945) του Roberto Rossellini.

Ο ιταλικός νεορεαλισμός είναι ένα γόνιμο φαινόμενο στην ιστορία του ευρωπαϊκού κινηματογράφου. Παρ' όλο που οι βασικές ταινίες του δεν ξεπερνούν τις δεκαέξι (ενώ οι εριζόμενες, τις εκατό), η απήχηση και η επίδρασή του ήταν παγκόσμιες. Περιζώνεται, όμως, και από μια σειρά γοητευτικών, αλλά και ευδιάκριτων, μύθων.

ΟΙ ΜΥΘΟΙ

Ο όρος «νεορεαλισμός» δεν προήλθε από το λόγο των κινηματογραφιστών, αλλά από την εμπνευσμένη ευγλωττία και την ευρηματικότητα της κριτικής. Με την προβολή της ταινίας *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* στο εξωτερικό, οι κριτικοί έψαχναν να βρουν έναν όρο που να καλύπτει «το ευφυές (αυτό) μίγμα παραδοσιακών, μελοδραματικών ιστοριών και έναν νέο τρόπο κινηματογράφησης και ηθοποιίας. Ο "νεορεαλισμός" ήταν ένα διαθέσιμο σημαίνον και το υιοθέτησαν». Ο ιταλικός νεορεαλισμός δεν ήταν ένα «είδος» ταινιών, όπως προσπάθησαν μερικοί κριτικοί να το χαρακτηρίσουν απλουστευτικά. Περισσότερο ταιριάζει να το χαρακτηρίσουμε ως «σχολή» (ή «κίνημα» ή «ρεύμα»). Η «σχολή» αυτή παρήγαγε οικογενειακά δράματα, ταινίες περιπέτειας, αισθηματικά ρομάντζα, κωμωδίες· διάφορα δηλαδή είδη ταινιών, τα οποία αποτέλεσαν ένα πανό-

Θαύμα στο Μιλάνο (1951)

ραμα τάσεων και τρόπων σκηνοθετικής έκφρασης. Ο Gian Piero Brunetta, πολυμαθής και διαυγής ιστορικός του ιταλικού κινηματογράφου, ήταν «οξύς» στην εκτίμησή του. Υποστήριξε ότι ο νεορεαλισμός ήταν ένας συμπαγής «μύθος», ο οποίος έπρεπε να εξερευνηθεί. Ο νεορεαλισμός δεν έχει τη «Βίβλο», το Μανιφέστο του, τη Διακήρυξή του, την κωδικοποιημένη σύνθεση αρχών, ομολογιών και κανόνων. Ακόμα και τα κείμενα του Cesare Zavattini είναι αποσπασματικά, διάσπαρτα και περιστασιακά. Αρκετές είναι οι μεταξύ τους αντιφάσεις, ενώ ο πολεμικός ενθουσιασμός υπερτερεί από τη θεωρητική σκέψη. Ο Zavattini έφτασε με ένα μαχητικό θεωρητικό κείμενό του σε ακραία αντίληψη ενότητας του κινήματος του νεορεαλισμού. «Δεν έχουμε, έγραφε, ακόμα φτάσει στο κέντρο του νεορεαλισμού. Ο νεορεαλισμός σήμερα είναι ένας στρατός έτοιμος να ξεκινήσει, και υπάρχουν οι στρατιώτες πίσω απ' τους Rossellini, De Sica, Visconti. Οι στρατιώτες πρέπει να περάσουν στην επίθεση και να κερδίσουμε τη μάχη. Πρέπει να λέμε την πραγματικότητα σαν να ήταν μια ιστορία. Δεν πρέπει να υπάρχει κενό μεταξύ ζωής και σε ό,τι είναι στην οθόνη. Ο νεορεαλισμός έχει αντιληφθεί ότι η πιο αναντικατάστατη εμπειρία προέρχεται από πράγματα που συμβαίνουν κάτω απ' τα μάτια μας, από φυσική αναγκαιότητα». Δέκα χρόνια αργότερα, ο Italo Calvino απαντούσε κατά κάποιο τρόπο στον Zavattini, λέγοντας: «Ο νεορεαλισμός δεν ήταν μια σχολή· ήταν μια συλλογή φωνών, αρκετά περιθωριακών, μια πολλαπλή ανακάλυψη ποικίλων Ιταλιών»· μ' άλλα λόγια, μια «χαλαρή ομοσπονδία», παρά μια «δεμένη ομάδα»· μια «ομοσπονδία», την οποία διέκριναν οι ανταποδοτικές αντιπάθειες και όχι η αμοιβαία κατανόηση. Οι νεορεαλιστές σκηνοθέτες και οι συνεργάτες τους (σεναριογράφοι, παραγωγοί κ.λπ.) συνδέονταν μεταξύ τους με αρνητικές πεποιθήσεις. Απεχθάνονταν τις τεχνητές απόψεις της ιταλικής ζωής και τους τεχνητούς χαρακτήρες των ταινιών. Πίστευαν ακόμα ότι ο κινηματογράφος μπορούσε να αποτελέσει πηγή γνώσης και πραγματικότητας. Αρκετοί όμως ιταλοί σκηνοθέτες είχαν τις ίδιες απόψεις νωρίτερα απ' αυτούς.

Τα κοινώς παραδεκτά στιλιστικά και αφηγηματικά στοιχεία του νεορεαλισμού ήταν: α) επιτόπια γυρίσματα, β) εκ των υστέρων ηχογραφία, γ) σύμμιξη ηθοποιών και μη ηθοποιών στη διανομή των ρόλων, δ) πλοκή και στόρι βασισμένα σε συμπτωματικά συμβάντα, ε) ελλείψεις και ανοιχτό τέλος στην αφήγηση, στ) μικρής κλίμακας δράση και πράξεις, ζ) συνδυασμός και ανάμιξη πολλών τόνων και ρυθμών, η) συχνή χρήση μεσαίων και γενικών πλάνων και καδραρίσματος συγγενικού με εκείνο των Επικαίρων, θ) αποφυγή των οπτικών εφέ κάθε είδους («ο νεορεαλισμός ξαναπιάνει τον κινηματογράφο απ' εκεί που τον άφησαν οι Αδελφοί Lumière»), ι) γκρίζα εικόνα και θαμπό κιαροσκούρο κατά την παράδοση του ντοκιμαντέρ, ια) καθαρό χωρίς ιδιαίτερα εφέ μοντάζ, ιβ) κάποια ευελιξία στο ντεκουπάζ, πράγμα που υπονοεί συχνή προσφυγή στον αυτοσχεδιασμό, ιγ) απλότητα διαλόγων, ιδ) χαμηλός προϋπολογισμός.

Όλα αυτά θα αποτελέσουν φιλμικές στρατηγικές τις οποίες θα ακολουθήσουν και θα εμπλουτίσουν στα επόμενα σαράντα χρόνια πολλοί κινηματογραφιστές στην Ιταλία, αλλά και σ' όλο τον κόσμο. Ο ιταλικός κινηματογράφος απ' τη δεκαετία του '60 και μετά, αρχίζοντας απ' τους Michelangelo Antonioni και Federico Fellini και φτάνοντας στους Gianni Amelio και Nanni Moretti, και ο γαλλικός κινηματογράφος ξεκινώντας απ' τη nouvelle vague και φτάνοντας στους Léos Carax και Jean-Jacques Beineix, αποτελούν εξέχοντα δείγματα αυτών των μετα-νεορεαλιστικών εξελίξεων.

Όλα αυτά τα αφηγηματικά και στιλιστικά στοιχεία προσδίδουν στο νεορεαλισμό μια αυθεντική αθωότητα και μια εξαγνισμένη αυθεντικότητα. Πλάθουν επίσης έναν σύνθετο «μύθο» γύρω του. Πολλά απ' αυτά είχαν ευρεθεί νωρίτερα και πέρασαν απαρατήρητα. Η λεπτομερής έρευνα και μελέτη του νεορεαλιστικού κινήματος τα επισήμαναν και τα υπογράμμισαν. Ορισμένα παραδείγματα σχολίασαν οι Thompson and Bordwell.

Οι νεορεαλιστικές ταινίες θεωρούνταν ότι γυρίζονταν σε φυσικούς χώρους, εκτός στούντιο, ότι επιστράτευαν μη επαγγελματίες ηθοποιούς, κινηματογραφημένους μέσα σε «τραχιές, αυτοσχέδιες συνθέσεις». Στην πραγματικότητα, λίγες απ' αυτές τις ταινίες εμφανίζουν όλα τα χαρακτηριστικά τα οποία απαριθμήσαμε. *Ο Κλέφτης των ποδηλάτων*, π.χ., περιλαμβάνει αρκετές σκηνές γυρισμένες σε στούντιο, με φροντισμένα σκηνικά και προσεκτικό φωτισμό. Ο ήχος συχνά, αν όχι πάντοτε, μετασυγχρονίστηκε για λόγους ελέγχου της τεχνικής αρτιότητας. Η φωνή του πρωταγωνιστή, στην ίδια ταινία, υποκαταστάθηκε από τη φωνή άλλου ηθοποιού. Αρκετές φορές οι ηθοποιοί στις ταινίες του νεορεαλισμού είναι ερασιτέχνες ή μη επαγγελματίες. Κατά κανόνα, όμως, συμβαίνει ό,τι ο Bazin ονόμασε «αμάλγαμα ερμηνευτών»· δηλαδή, σύστημα όπου ηθοποιοί και μη ηθοποιοί αναμιγνύονται στη διήγηση της ίδιας ταινίας. Στο *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη*, η Anna Magnani και ο Aldo Fabrizi παίζουν δίπλα σε ανώνυμους, άγνωστους ανθρώπους, διαλεγμένους μέσα από το πλήθος. «Ο νεορεαλισμός (ως στιλ) δεν βασίζεται στο τεχνητό λιγότερο από άλλα φιλμικά στιλ.» Η επιδιωκόμενη «αποδραματοποίηση» της αφήγησης και του στιλ δεν επιτυγχάνεται πάντοτε. Τόσο *Ο κλέφτης των ποδηλάτων* (η σκηνή όπου ο πατέρας αναγκάζεται να κλέψει ένα ποδήλατο), όσο και το *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* (η σκηνή όπου σκοτώνεται η Anna Magnani τρέχοντας πίσω απ' το φορτηγό) και ο *Ουμπέρτο Ντ.* (η σκηνή όπου η υπηρέτρια διαπιστώνει τα σημάδια της εγκυμοσύνης), περιλαμβάνουν δραματικές σκηνές υψηλής έντασης.

Περαιτέρω, το μοντάζ των νεορεαλιστικών ταινιών γίνεται κατά τους κανόνες του χολιγουντιανού στιλ κινηματογράφου. Τα γυρίσματα γίνονται ουσιαστικά μετά από «ισορρόπηση» των διηγηματικών σημαινόντων στοιχείων, ενώ γενικά πιστεύεται ότι «τα πλάνα και οι εικόνες στις ταινίες αυτές αυτορυθμίζονται», χωρίς να επεμβαίνουν ο σκηνοθέτης και οι συνεργάτες του. Ακόμα και όταν γυρίζονται επιτόπου, σε αρκετές σκηνές των ταινιών του νεορεαλισμού διακρίνονται μαλακές κινήσεις της κάμερας, ο φακός ζωηρεύει, οι θέσεις και μεταθέσεις πραγμάτων και προσώπων μέσα στο σκηνικό ενός πλάνου είναι χορογραφικά. Παράδειγμα, η ενότητα απ' την ταινία *Πικρό ρύζι* του Giuseppe De Santis (1948), όπου η κάμερα αρχίζει με ένα γκρο πλάνο των εργατριών του ορυζώνα και, με ένα τράβελλινγκ, προς τα πίσω, συλλαμβάνει στο πεδίο της ολόκληρο τον ορυζώνα, με τις εργάτριες να κινούνται στο νερό σαν χορευτικές ομάδες. Οι νεορεαλιστικές ταινίες εγκλείουν συνήθως μια σαρωτική μουσική παρτιτούρα, η οποία θυμίζει όπερα με την υπογράμμιση της ανέλιξης των συναισθηματικών κραδασμών μιας συγκεκριμένης σκηνής.

Ανάλογες παρατηρήσεις μπορεί να κάνει κάποιος για την αφήγηση. Αρκετές φορές συμβαίνει να υφαίνονται με χολιγουντιανά χρονικά όρια (deadlines), προσδιοριστικές συναντήσεις, «διαλογικά αγκιστρώματα» (dialogue hooks), με σκοπό τη σύνδεση των σκηνών. Το αποτέλεσμα είναι να δημιουργείται στο θεατή η εντύπωση μιας αλυσίδας γεγονότων. Η σκηνή Β, π.χ., στον *Κλέφτη των ποδηλάτων*, όπου ο κεντρικός άξονας είναι η αναζήτηση του ποδηλάτου, ακολουθεί την Α, όχι γιατί η τελευταία αυτή την προκάλεσε, αλλά γιατί έτυχε να συμβεί μετά απ' αυτήν στη διάρκεια της αναζήτησης.

«Η νεορεαλιστική διήγηση, γράφουν οι Thompson και Bordwell, τείνει να "ισοπεδώσει" όλα τα γεγονότα στο ίδιο επίπεδο, υποβαθμίζοντας τις κορυφώσεις και επιμένοντας στις πεζές τοπικότητες ή συμπεριφορές. Παρουσιάζοντας μια πλοκή αποτελούμενη από γεγονότα τα οποία δεν συνδέονται αιτιωδώς, ο θεατής δεν γνωρίζει πλέον ποιες είναι "μεγάλες σκηνές" και ποιες αποτελούν απλά υλικό παραγεμίσματος».

Όλες αυτές οι παρατηρήσεις και εκτιμήσεις διαλύουν κάποιους μύθους, αλλά δεν ανατινάζουν τη δομή και τη λειτουργία της σχολής, ούτε αναχαιτίζουν το κίνημα, ούτε αναστρέφουν ή εκτρέπουν τη ροή του ρεύματος που ονομάζεται ιταλικός νεορεαλισμός. Αντίθετα, αποδίδουν σ' αυτά τις αληθινές αισθητικές και ιστορικές τους διαστάσεις.

Ο DE SICA-ΜΥΘΟΠΛΟΚΟΣ

Ο Vittorio De Sica είναι ένας απ' τους μυθοπλόκους του νεορεαλισμού· όχι ο «πρώτος μεταξύ ίσων», αλλά ένας απ' τους τρεις πρώτους αλλότροπους και αλλόγνωμους δασκάλους της «σχολής» αυτής (ή εμπνευστές του «κινήματος»). Οι άλλοι δύο είναι ο Roberto Rossellini και ο Luchino Visconti. Δε θα διστάζαμε να προσθέσουμε κι έναν τέταρτο: τον Giuseppe De Santis.

Ο De Sica ως σκηνοθέτης ήταν αποδέκτης ενός χειμάρρου ψόγων, επικρίσεων, ύβρεων και εχθρότητας· όπως και οι άλλοι τρεις σκηνοθέτες, με τους οποίους ουδέποτε συνέστησε ομάδα ή «συμμορία». Ο De Sica απέφυγε οποιαδήποτε «στράτευση», πολιτική ή θρησκευτική, σε αντίθεση με τους άλλους μεμονωμένους «συναγωνιστές» του νεορεαλισμού: τον Rossellini, ο οποίος βρήκε προς στιγμήν ανάπαυση στη γιγαντιαία σκιά του καθολικισμού, και τους Visconti και De Santis, που πίστεψαν στο ριζικό «αριστερό» όραμα. Αλλά και το γεγονός ότι ο De Sica τόλμησε από μέτριος ηθοποιός να φιλοδοξήσει να γίνει σκηνοθέτης αριστουργημάτων, ήταν αφορμή αποδοκιμασίας του. Εκείνο όμως που προκάλεσε συγχύσεις και πυρετώδεις συζητήσεις, ήταν το έργο του· αυτό το οποίο, από την άποψη που το αντιμετωπίζουμε στο μικρό τούτο δοκίμιο, συνέβαλε στη «μυθολογία» του νεορεαλισμού, κατά τέσσερις τρόπους, όπως τους επισήμανε και ο Sorlin.

Α) Κατά τον πρώτο, οι βασικοί ρόλοι του εργάτη και του καθηγητή, στον *Κλέφτη των ποδηλάτων* και στον *Ουμπέρτο Ντ.*, αντίστοιχα, ερμηνεύτηκαν από μη επαγγελματίες ηθοποιούς που, όμως, περιστοιχίζονταν από επαγγελματίες. Η ομιλία τους, μάλιστα, και η φωνή τους ντουμπλαρίστηκε από τέτοιους. Άλλωστε, η μόνη (πρώιμη, βέβαια) ταινία του νεορεαλιστικού ρεύματος στην οποία δεν συμμετείχε κανένας επαγγελματίας ηθοποιός, ήταν το *Η γη τρέμει* του Visconti.

Β) Κατά τον δεύτερο, γινόταν επιλογή μικρών ιστοριών και ασήμαντων γεγονότων της καθημερινότητας, τα οποία θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως εκρηκτικός μηχανισμός, κατά τη ρήση τού Zavattini. Τα διηγηματικά αυτά υλικά, όμως, δεν ήταν άγνωστα στον κινηματογράφο. Τόσο η χολιγουντιανή ονειρομηχανή όσο και το ιταλικό έκτυπό της, η ρωμαϊκή Cinecittà, συ-

νήθιζαν να τα μεταχειρίζονται. Τα μελοδράματα και οι κωμωδίες τους ξεχείλιζαν από τέτοιες κοινοτοπίες, οι οποίες πολύ μεταγενέστερα κίνησαν το ενδιαφέρον των κινηματογραφικών σπουδών και αποτέλεσαν αντικείμενο (υπερβολικής, πολλές φορές) έρευνας. Την εποχή της ανάπτυξης τού νεορεαλισμού, ήταν και έμειναν αδιάφορα και ασχολίαστα.

Γ) Ο De Sica θεωρήθηκε ότι ήταν προικισμένος με την ικανότητα να δημιουργεί μιαν ατμόσφαιρα εξερευνώντας και περιγράφοντας τις ασήμαντες απόψεις μιας πόλης σαν την Ρώμη. Δεν αντιλέγει κανείς ότι στις περισσότερες ταινίες του νεορεαλισμού υπήρχε μια έκτυπη ντοκιμαντερίστικη πλευρά. Αυτή η δημιουργική ενασχόληση, όμως, «ήταν μια κινηματογραφική κληρονομιά απ' το φασισμό, ο οποίος ίδρυσε τη σχολή πρώτης κατηγορίας Light Institute για την παραγωγή ταινιών μικρού μήκους· πολλές σκηνές ντοκιμαντέρ σε νεορεαλιστικές ταινίες ήταν δανεισμένες ή απομιμήσεις σχημάτων καθορισμένων από παλιά στο Ινστιτούτο», όπως αναφέρει ο Sorlin. Κανείς επίσης δεν απέκλεισε το γεγονός ότι οι δημιουργοί του νεορεαλισμού (άρα και ο ίδιος ο De Sica), είχαν γνωρίσει τα στερεά αριστουργήματα της αγγλικής Σχολής του Μπράιτον, αλλά και τους δαιμόνιους ρεπόρτερ-κινηματογραφιστές της ομάδας του «Κινηματογράφου-Αλήθεια» του Τζίγκα Βερτόφ.

Δ) Ο De Sica ίδρυσε μια δική του εταιρεία παραγωγής ταινιών. Ολόκληρο το κίνημα του νεορεαλισμού μελετήθηκε και ως μια μορφή εξέγερσης εναντίον των ιταλικών και των αμερικανικών ενοποιημένων εταιρειών βιομηχανικής παραγωγής ταινιών, χωρίς όμως να κατορθώσει να διαφύγει τελείως από τα δίκτυα διανομής τους στην Ιταλία και το εξωτερικό, και από τα πρότυπα των αμερικανών δημιουργών όπως ο Frank Capra και ο King Vidor· ούτε βέβαια να περιφρονήσει τις τεχνικές βιοτεχνίες ή βιομηχανίες τις οποίες είχε στήσει το προ-νεορεαλιστικό καθεστώς του ιταλικού κινηματογράφου. Ακόμα, πολλοί τεχνικοί, οπερατέρ, μοντέρ και ηθοποιοί προηγούμενων γενεών, αλλά και ταλαντούχοι απόφοιτοι του ονομαστού Centro Sperimentale (γύρω στη δεκαετία του '40) βοήθησαν το νέο ρεύμα με την πείρα και τη φαντασία τους. Ο De Sica ήταν έ-

Ουμπέρτο Ντ. (1952)

Sciuscià (1946)

νας από τους δασκάλους της «σχολής» του νεορεαλισμού ο οποίος επωφελήθηκε από τις υπηρεσίες όλων αυτών των αφανών. Το έργο του ήταν μια απόδειξη του ότι οι μύθοι αυτής της «σχολής» (ή «κινήματος», ή «ρεύματος») ήταν υπαρκτοί. Ίσως με επινοητικότητα και δεξιοτεχνία να καλλιεργήθηκαν κιόλας απ' τον De Sica (και άλλους σκηνοθέτες), παρ' όλη την επάλληλη συνεργασία του με τον θεωρητικό νου του ιταλικού νεορεαλισμού Cesare Zavattini και τις αναμφισβήτητες σκηνοθετικές ικανότητές του. Ίσως αυτά να είναι η πρακτική μιας έκφρασης της προσωπικότητάς του η οποία τον εξωθούσε πέρα από τον απτό ρεαλισμό των καθημερινών πραγματικοτήτων, στο ρεαλισμό της ποίησης των καταστάσεων. Ο Bazin, σ' ένα ενθουσιώδες δοκίμιό του για τον De Sica-σκηνοθέτη, έγραψε: «Ο ρεαλισμός του De Sica προσλαμβάνει νόημα διά της ποιήσεως· γιατί, στην Τέχνη, εν αρχή παντός ρεαλισμού, τίθεται προς λύσιν ένα αισθητικό παράδοξο. Η πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας δεν είναι τέχνη». Ακόμα και αυτό είναι ή φαίνεται σαν ένας αδιάλυτος μύθος· γιατί ο νεορεαλισμός, κοντά στα άλλα, αναδείκνυε την ποίηση που κρύβει οπωσδήποτε αυτή η πραγματικότητα.

Βιβλιογραφία

- Bazin André, *Qu' est-ce que le cinéma?* - Paris, Les Editions du Cerf, 1990.
- Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico*, Volume terzo, Editori Riuniti, 1993.
- Casetti Francesco, *Teorie del Cinema 1945-1990*, Bompiani, 1993.
- Schneider Roland, «Le néoréalism Italien, 1942-44/1951», in «Cinémaction», No. 55/1989, pp. 47-57.
- Sorlin Pierre, *Italian National Cinema*, London and New York, Routledge, 1996.
- Thompson Kristin – Bordwell David, *Film History, An Introduction*, New York et. al., Mc Graw Hill, 1994.
- Zavattini Cesare, «Some ideas on cinema», in Dyer Richard editor, pp. 216-228, *Film: a Montage of Theories*, New York, E. P. Dutton and Co, 1966.

Ο σκηνοθέτης De Sica

του André Bazin

Είμαι υποχρεωμένος να ομολογήσω στον αναγνώστη ότι την πένα μου παραλύει ο δισταγμός: τόσο επιτακτικούς θεωρώ τους λόγους που θα όφειλαν να με αποτρέψουν απ' το να του παρουσιάσω τον De Sica· όχι μόνο γιατί ακούγεται άκρως αλαζονικό το να θέλει ένας Γάλλος να διδάξει στους Ιταλούς μερικά πράγματα για τον κινηματογράφο τους, ειδικά δε για τον μεγαλύτερο –ίσως– σκηνοθέτη τους, αλλά και γιατί σ' αυτή την προϋπάρχουσα θεωρητική ανησυχία έρχονται να προστεθούν, εν προκειμένω, και κάποιες ενστάσεις. Όταν ανέλαβα –εντελώς απερίσκεπτα– την τιμή να παρουσιάσω εδώ τον De Sica, το έκανα υπό το κλίμα του θαυμασμού μου για τον *Κλέφτη των ποδηλάτων*, ενώ δεν είχα ακόμα δει το *Θαύμα στο Μιλάνο*. Στη Γαλλία, βέβαια, είχαμε δει το *Sciuscià* και το *Τα παιδιά μάς βλέπουν*, αλλά όσο ωραίο κι αν είναι το *Sciuscià*, που μας αποκάλυψε το ταλέντο του De Sica, δεν παύει να περιλαμβάνει, πλάι σε υπέροχα ευρήματα, κάποιες αδεξιότητες μαθητευομένου. Το σενάριο ενδίδει κάπου κάπου στους πειρασμούς του μελοδράματος και η σκηνοθεσία έχει μια ποιητική ευφράδεια, ένα λυρισμό, απ' τον οποίο, σήμερα, φαίνεται πως ο De Sica πασχίζει να απαλλαγεί. Με δυο λόγια, ο δημιουργός βρισκόταν ακόμα στο στάδιο αναζήτησης ενός προσωπικού ύφους. Την πλήρη και οριστική ωριμότητα του ταλέντου του αποκαλύπτει *Ο κλέφτης των ποδηλάτων*, που μοιάζει να συγκεφαλαιώνει τις προσπάθειες όλων των προηγούμενων ταινιών.

Αρκεί όμως μια ταινία για να κριθεί ένας σκηνοθέτης; Μπορεί η ταινία ν' αποδεικνύει επαρκώς την ιδιοφυΐα του De Sica, αλλά όχι κατ' ανάγκην και τις μορφές που θα λάβει μελλοντικά. Αν, όμως, ως ηθοποιός ο De Sica μπορεί να θεωρηθεί ήδη βετεράνος του κινηματογράφου, ως σκηνοθέτη δεν είναι δυνατόν να τον αντιμετωπίσουμε παρά ως φέρελπι «νέο». Πέρα από υπόγειες ομοιότητες που θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε, το *Θαύμα στο Μιλάνο* διαφέρει σημαντικά απ' τον *Κλέφτη των ποδηλάτων*, τόσο ως προς την έμπνευση όσο και ως προς τη δομή. Πώς θα 'ναι η επόμενη ταινία; Μήπως θα μας αποκαλύψει τη σημασία κάποιων στοιχείων που, στις δύο προηγούμενες, είχαν μείνει στο περιθώριο; Με δυο λόγια, αποτολμάμε να μιλήσουμε για το στιλ ενός σκηνοθέτη με βάση δύο μόνο έργα του – και μάλιστα, όταν το ένα διαψεύδει τον προσανατολισμό του άλλου. Εύκολο για κάποιον που ταυτίζει το ρόλο του κριτικού με αυτόν του προφήτη. Κι εμένα, όσο εύκολο κι αν μου είναι να εξηγήσω το θαυμασμό μου για τον *Κλέφτη* και το *Θαύμα*, μου είναι –αντιθέτως– πολύ δύσκολο να αντλήσω απ' αυτές τις δύο ταινίες τα οριστικά και διαρκή χαρακτηριστικά του ταλέντου του δημιουργού τους.

Κι ωστόσο, αυτό θα το κάναμε ανέτως προκειμένου για τον Rossellini, στηριζόμενοι στο *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* και το *Παϊζά*. Κι αυτό που θα μπορούσαμε να πούμε (και όντως γράψαμε,

Ο κλέφτης των ποδηλάτων (1948)

στη Γαλλία), θα κινδύνευε να συσκοτιστεί και να επανορθωθεί απ' τις επόμενες ταινίες, αλλά επ' ουδενί λόγω να διαψευστεί. Αυτό οφείλεται στο ότι το στιλ Rossellini ανήκει σε μια εντελώς άλλη αισθητική οικογένεια: οι νόμοι του είναι σταθεροί και ευανάγνωστοι, και αντιστοιχεί σε μια θέαση του κόσμου που αμέσως μεταφράζεται σε σκηνοθετική δομή. Ας πούμε ότι το στιλ Rossellini είναι κυρίως ένα βλέμμα, ενώ του De Sica, κυρίως μια ευαισθησία. Η σκηνοθεσία του πρώτου επενδύει το αντικείμενό της εκ των έξω. Ό,τι δεν τολμώ να εκφέρω, αν δεν το εννοώ και δεν το αισθάνομαι, είναι η πίστη πως αυτή η εξωτερικότητα μεταφράζει μια βασική μεταφυσική και ηθική έννοια της σχέσης μας με τον κόσμο. Αρκεί να συγκρίνετε πώς αντιμετωπίζεται το παιδί στο *Γερμανία έτος μηδέν* και πώς στο *Sciuscià* ή στον *Κλέφτη των ποδηλάτων*. Η αγάπη του Rossellini για τους χαρακτήρες του τους τυλίγει με μιαν απελπισμένη συνειδητοποίηση του ανέφικτου οποιασδήποτε επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων, ενώ η αγάπη του De Sica, καταυγάζοντάς τους με μια εκ των έσω τρυφερότητα, τους κάνει ν' ακτινοβολούν. Μ' άλλα λόγια, η σκηνοθεσία τού Rossellini παρεμβάλλεται ανάμεσα στο υλικό του και σ' εμάς, όχι σαν ένα τεχνητό εμπόδιο, αλλά σαν μια απροσπέλαστη οντολογική απόσταση, σαν μια κληρονομική αναπηρία τού είναι, που, όμως, μεταφράζεται αισθητικά σε όρους χωρικούς, σε μορφές και δομές σκηνοθετικές, για να καταστεί αισθητή σαν απουσία, σαν άρνηση, σαν υφαρπαγή, σαν οδύνη τελικά, ώστε να τη συνειδητοποιήσουμε πιο άνετα, να την υποβιβάσουμε πιο εύκολα σε φορμαλιστική μέθοδο. Ο Rossellini δε θα μπορούσε ποτέ ν' αλλάξει την αισθητική του στάση, αν δεν συνέβαινε εντός του μια προσωπική ηθική επανάσταση.

Ο De Sica, αντίθετα, είναι απ' αυτούς τους σκηνοθέτες που δε φαίνεται να στοχεύουν σε τίποτα περισσότερο απ' το να μεταφέρουν πιστά το σενάριό τους, που όλο τους το ταλέντο πηγάζει απ' την αγάπη που τρέφουν για το θέμα τους και την καθαρά προσωπική του ερμηνεία. Η σκηνοθεσία προσαρμόζεται στο θέμα σαν φυσική μορφή μιας ζωντανής ύλης. Παρά το ότι αφορμάται από μια τελείως διαφορετική ευαισθησία και οι φορμαλιστικές του ανησυχίες είναι πασιφανείς, εντούτοις και ο Jacques Feyder ανήκε σ' αυτή την ομοταξία σκηνοθετών που δε φαίνεται να έχουν άλλη μέθοδο απ' το να υπηρετήσουν έντιμα το θέμα τους. Και βέβαια (θα επανέλθουμε σ' αυτό), αυτή η ουδετερότητα είναι απατηλή, αν και η προφανής ύπαρξή της, διόλου δε διευκολύνει το έργο του κριτικού, καθώς διαιρεί σε τόσο ειδικές περιπτώσεις την παραγωγή ενός κινηματογραφιστή, ώστε ένα έργο που έρχεται να προστεθεί στα προηγούμενα, κινδυνεύει ν' ανατρέψει τα πάντα. Πειρασμός μέγας να διακρίνεις ένα επάγγελμα εκεί που αναζητείς ένα στιλ, ή τη γενναιόδωρη ταπεινότητα ενός επιδέξιου τεχνίτη αντί της προσωπικής σφραγίδας ενός αυθεντικού δημιουργού.

Η σκηνοθεσία μιας ταινίας του Rossellini συνάγεται άνετα από τις εικόνες, ενώ ο De Sica μας αναγκάζει να την αντλήσουμε από μια οπτική αφήγηση που, εκ πρώτης όψεως, διόλου δεν την περιλαμβάνει.

Τέλος (και κυρίως), είναι πολύ δύσκολο να ξεχωρίσει κανείς τον De Sica από τον Zavattini – πολύ πιο δύσκολο απ' ό,τι στο αντίστοιχο γαλλικό ζευγάρι Marcel Carné-Jacques Prévert. Παρά-

δειγμα στενότερης συνεργασίας σεναρίστα-σκηνοθέτη, μάλλον δεν έχει να παρουσιάσει η ιστορία του κινηματογράφου, αλλά κι ούτε αλλάζει το πράγμα απ' το γεγονός ότι ο Zavattini συνεργάζεται και με άλλους, ενώ σενάρια για άλλους ο Prévert έχει γράψει ελάχιστα – κάθε άλλο: μας επιτρέπει να συναγάγουμε ότι ο De Sica είναι ο ιδεώδης σκηνοθέτης για τον Zavattini, αυτός που τον κατανοεί πιο καλά και πιο ενδόμυχα. Έχουμε παραδείγματα Zavattini χωρίς De Sica, αλλά κανένα De Sica χωρίς Zavattini. Επομένως, θα ήταν εντελώς αυθαίρετο αν καταπιανόμαστε με το να ξεχωρίσουμε τι ανήκει αποκλειστικά στον De Sica, πόσο μάλλον όταν έχει διαπιστωθεί αυτή η –έστω φαινομενική– υποταγή του στις απαιτήσεις του σεναρίου.

Επίσης, οφείλουμε ν' αρνηθούμε να χωρίσουμε παρά φύσιν αυτό που το ταλέντο ένωσε τόσο στενά. Ελπίζω να με συγχωρέσουν οι De Sica και Zavattini, αλλά και ο αναγνώστης, που ελάχιστα τον ενδιαφέρουν οι ηθικοί δισταγμοί μου και περιμένει να με δει να βουτάω στα βαθιά, αλλά, για να 'χω κι εγώ τη συνείδησή μου ήσυχη, θα 'θελα να γίνει αντιληπτό το εξής: επ' ουδενί ισχυρίζομαι ότι τα κείμενά μου είναι θέσφατα, κι έχω πλήρη επίγνωση ότι το μέλλον πρόκειται αναμφίβολα ν' αναθεωρήσει αυτές τις απόψεις, που δεν αποτελούν παρά τη μαρτυρία ενός γάλλου κριτικού εν έτει 1951 για ένα έργο πλήρες υποσχέσεων, που οι ατίθασες αξίες του αντιστέκονται σε οποιαδήποτε αισθητική ανάλυση. Αυτή η ομολογία ταπεινότητας, διόλου δεν αποτελεί κενό βερμπαλισμό ή ρητορικό σχήμα, και παρακαλώ να γίνει πιστευτό ότι, πάνω απ' όλα, συνιστά το μέτρο του θαυμασμού μου.

Ο ρεαλισμός του De Sica προσλαμβάνει νόημα διά της ποιήσεως· γιατί, στην Τέχνη, εν αρχή παντός ρεαλισμού, τίθεται προς λύσιν ένα αισθητικό παράδοξο. Η πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας δεν είναι τέχνη. Μας λένε και μας ξαναλένε ότι τέχνη σημαίνει επιλογή και ερμηνεία. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο οι μέχρι σήμερα «ρεαλιστικές» τάσεις στον κινηματογράφο, αλλά και στις άλλες τέχνες, απέβλεπαν αποκλειστικά στο να προσδοθεί στο έργο περισσότερη πραγματικότητα· αυτό όμως το συμπλήρωμα πραγματικότητας δεν ήταν τότε παρά ένα λίγο-πολύ αποτελεσματικό μέσο, που υπηρετούσε κάποιον απολύτως αφηρημένο πνευματικό σκοπό: δραματουργικό, ηθικό ή ιδεολογικό. Στη Γαλλία, ο «νατουραλισμός» ανταποκρίνεται ακριβώς στον καταιγισμό μυθιστορημάτων και θεατρικών έργων με «θέση». Αυτό που διακρίνει τον ιταλικό νεορεαλισμό απ' τις κυριότερες ρεαλιστικές σχολές του παρελθόντος και τη σοβιετική σχολή, είναι το ότι δεν υποτάσσει την πραγματικότητα σε μια προκαθορισμένη άποψη. Ακόμα και η θεωρία τού Τζίγκα Βερτόφ χρησιμοποιούσε την ακατέργαστη πραγματικότητα των Επικαίρων μόνο και μόνο για να την αναδιατάξει στο διαλεκτικό φάσμα του μοντάζ. Από μιαν άλλη άποψη, το θέατρο, ακόμα και το ρεαλιστικό, θέτει την πραγματικότητα στην υπηρεσία δομών που έχουν να κάνουν με τη δραματουργία και το θέαμα. Ανεξάρτητα λοιπόν απ' το αν πρόκειται για εξυπηρέτηση ιδεολογικής θέσης, ηθικής στάσης ή δραματικής πράξης, ο ρεαλισμός υποτάσσει τά δάνειά του στην πραγματικότητα, σε αξιώσεις υπερβατικές. Ο νεορεαλισμός δε γνωρίζει παρά την εμμονή που αποκαλύπτει η καθαρότητα της θεώρησης των όντων και του κόσμου, απ' όπου και προσδοκά να αντλήσει εκ των υστέρων τα διδάγματα που κρύβουν. Ο νεορεαλισμός είναι φαινομενολογία.

Σε ό,τι αφορά στα εκφραστικά μέσα, ο νεορεαλισμός εναντιώνεται στις παραδοσιακές κατηγορίες του θεάματος – κατ' αρχάς, ως προς τον τρόπο ερμηνείας. Κατά την κλασική, θεατρογενή αντίληψη, ο ηθοποιός εκφράζει κάτι: ένα συναίσθημα, ένα πάθος, έναν πόθο, μια ιδέα. Με τη συμπεριφορά και τη μιμική του, επιτρέπει στο θεατή να τα διαβάσει όλα αυτά στο πρόσωπό του, σαν να 'ταν ανοιχτό βιβλίο – αρκεί, φυσικά, να έχει εδραιωθεί μεταξύ θεατή και ηθοποιού μια σχέση κατά την οποία οι ίδιες ψυχολογικές αιτίες παράγουν τα ίδια σωματικά αποτελέσματα, κι ότι εί-

ναι δυνατή, χωρίς την παραμικρή αμφιβολία, η αναδρομή από τη μία στο άλλο. Αυτό ακριβώς είναι που αποκαλείται «παίξιμο».

Κατ' ακολουθίαν, τα στοιχεία της σκηνοθεσίας (ντεκόρ, φωτισμοί, γωνίες λήψης, καδράρισμα) θα είναι, κατ' εικόνα της συμπεριφοράς του ηθοποιού, σχεδόν εξπρεσιονιστικά, συνεισφέροντας κι αυτά, από τη μεριά τους, στην επιβεβαίωση του νοήματος της δράσης. Τέλος, ο τεμαχισμός τής σκηνής σε πλάνα και το μοντάζ αυτών των πλάνων ισοδυναμούν μ' έναν εξπρεσιονισμό εν χρόνω, με μια ανασύνθεση του γεγονότος σύμφωνα με τις απαιτήσεις μιας τεχνητής και αφηρημένης διάρκειας: της *δραματικής* διάρκειας. Δεν υπάρχει σχεδόν κανένα απ' τα συστατικά του κινηματογραφικού θεάματος που ο νεορεαλισμός να μην το θέτει υπό αμφισβήτηση.

Και πρώτα πρώτα, το παίξιμο. Ο νεορεαλισμός ζητά απ' τον ερμηνευτή, πριν εκφράσει, να *είναι*. Αυτή η απαίτηση δε σημαίνει κατ' ανάγκην τον εξοστρακισμό του επαγγελματία ηθοποιού, αν και είναι απολύτως φυσιολογικό το ότι τείνει να τον υποκαταστήσει με τον πρώτο περαστικό, που επιλέγεται αποκλειστικά και μόνον επί τη βάσει της γενικής συμπεριφοράς του, και με την εκ μέρους του άγνοια της θεατρικής τεχνικής να λειτουργεί λιγότερο ως απαραίτητη προϋπόθεση και πιο πολύ ως εγγύηση κατά του εξπρεσιονισμού του «παιξίματος». Για τον De Sica, ο Μπρούνο ήταν μια φιγούρα, ένα πρόσωπο, ένα βάδισμα.

Πάμε τώρα στο ντεκόρ και τη γωνία λήψης. Η σχέση φυσικού προς τεχνητό ντεκόρ είναι ανάλογη με αυτήν του ερασιτέχνη ηθοποιού προς τον επαγγελματία. Από την άλλη, το φυσικό ντεκόρ περιορίζει εν μέρει τις δυνατότητες πλαστικών συνθέσεων μέσα από τον τεχνητό φωτισμό που επιτρέπουν τα στούντιο.

Αυτή όμως που υπέστη την πιο ριζική ανατροπή, ήταν η δομή της αφήγησης. Ο νεορεαλισμός τής επέβαλε να σέβεται την πραγματική διάρκεια του γεγονότος. Κάθε τομή που απαιτεί η λογική, δεν μπορεί να έχει άλλο λόγο ύπαρξης παρά τον περιγραφικό· το ντεκουπάζ δε θα πρέπει επ' ουδενί να προσθέτει το παραμικρό στην υφιστάμενη πραγματικότητα. Αν έχει σημασία για την κατανόηση της ταινίας, όπως στον Rossellini, είναι γιατί τα κενά, τα λευκά, τα τμήματα του γεγονότος για τα οποία δε μας διαφωτίζει, έχουν κι αυτά μια φύση συγκεκριμένη: λίθοι, που λείπουν απ' το οικοδόμημα. Μήπως, στην αληθινή ζωή, ξέρουμε καθετί που συμβαίνει στους άλλους; Η έλλειψη στο κλασικό μοντάζ αποτελεί υφολογικό εφέ· στον Rossellini, είναι ένα κενό της πραγματικότητας ή, μάλλον, της γνώσης μας για την πραγματικότητα που είναι εκ φύσεως περιορισμένη.

Ο νεορεαλισμός, λοιπόν, είναι πιο πολύ οντολογική, παρά αισθητική θέση· γι' αυτό και δεν μπορείς να τον εφαρμόσεις χρησιμοποιώντας τα τεχνικά χαρακτηριστικά του, εν είδει συνταγής. Το αποδεικνύει η ταχύτατη παρακμή του αμερικανικού νεορεαλισμού. Στην ίδια την Ιταλία, μάλιστα, επικρατεί η αντίληψη ότι κάθε ταινία χωρίς επαγγελματίες ηθοποιούς, εμπνευσμένη από τα «ψιλά» των εφημερίδων και γυρισμένη σε φυσικούς χώρους, είναι εξ ορισμού καλύτερη από τα παραδοσιακά και θεαματικά μελό. Από την άλλη, είναι απολύτως θεμιτό ν' αποκαλέσουμε νεορεαλιστική μια ταινία όπως το *Χρονικό ενός έρωτα* του Michelangelo Antonioni, γιατί, παρά την παρουσία επαγγελματιών ηθοποιών, αστυνομικής πλοκής, κάποιων πολυτελών σκηνικών και των μπαρόκ κοστουμιών της ηρωίδας, ο σκηνοθέτης όχι μόνο δεν προσφεύγει ποτέ σ' έναν εξπρεσιονισμό ξένο προς τους χαρακτήρες του, αλλά και στηρίζεται αποκλειστικά στον τρόπο με τον οποίο φέρονται, κλαίνε, βαδίζουν και γελούν, αιχμάλωτοι στο δαίδαλο της πλοκής, σαν κάτι πειραματόζωα που τα αναγκάζουν να περνάνε μέσα από ένα λαβύρινθο.

Διόλου δε θα αιφνιδιαστώ αν μου αντιτάξουν το πόσο διαφέρουν μεταξύ τους τα στιλ των κορυφαίων σήμερα ιταλών σκηνοθετών. Και ξέρω πόσο δυσάρεστος τους είναι ο όρος «νεορεαλι-

σμός». Μόνο τον Zavattini ξέρω που δεν ντρέπεται να ομολογήσει ότι είναι νεορεαλιστής. Οι περισσότεροι ιταλοί σκηνοθέτες απωθούν την ιδέα ότι μπορεί να υπάρχει μια νέα ιταλική ρεαλιστική σχολή που θα τους περιλάμβανε όλους. Αυτό, όμως, δεν αποτελεί παρά μια αντανακλαστική αντίδραση του δημιουργού έναντι των κριτικών. Οι σκηνοθέτες, ως καλλιτέχνες, έχουν επίγνωση πιο πολύ των μεταξύ τους διαφορών παρά των κοινών χαρακτηριστικών τους. Καθώς ο όρος «νεορεαλισμός» ρίχτηκε σαν δίχτυ πάνω στον μεταπολεμικό ιταλικό κινηματογράφο, κάθε σκηνοθέτης προσπάθησε ν' απελευθερωθεί απ' αυτό το δίχτυ για λογαριασμό του. Όμως, εις πείσμα αυτής της φυσιολογικής αντίδρασης (έχει το καλό ότι μας αναγκάζει να το σκεφτόμαστε πάρα πολύ προτού προβούμε αβασάνιστα σε κριτικές κατατάξεις που μας βολεύουν), πιστεύω ότι υπάρχουν σοβαροί λόγοι να τον διατηρήσουμε τον όρο, κι ας διαφωνούν οι ίδιοι οι ενδιαφερόμενοι.

Θαύμα στο Μιλάνο (1951)

Βέβαια, η συνοπτική περιγραφή που μόλις έδωσα του νεορεαλισμού, μπορεί να δημιουργήσει την εντύπωση ότι τον αντικρούει το μελετημένο και σοφά αρχιτεκτονημένο έργο ενός Lattuada, η ρομαντική ευφράδεια ενός De Santis, η εκλεπτυσμένη θεατρικότητα ενός Visconti που ανασυνθέτει την πιο χυδαία πραγματικότητα σαν να σκηνοθετεί όπερα ή αρχαία τραγωδία. Μπορεί αυτές οι αξιολογήσεις να είναι χονδροειδείς και ευπρόσβλητες, αλλά υποκαθιστούν άλλες που θα επιβεβαίωναν κατά συνέπεια την ύπαρξη διαφορών και αντιθέσεων ως προς το ύφος. Οι τρεις αυτοί σκηνοθέτες διαφέρουν τόσο μεταξύ τους όσο και με τον De Sica. Κι ωστόσο, αν τους εξετάσουμε από κάποια απόσταση και, ιδίως, αν τους συγκρίνουμε όχι πια μεταξύ τους, αλλά με εκπροσώπους του αμερικανικού, του γαλλικού ή του σοβιετικού κινηματογράφου, θα δούμε να προκύπτει ανάγλυφη η μεταξύ τους συγγένεια.

Η δυσκολία προκύπτει απ' το γεγονός ότι ο νεορεαλισμός δεν υπάρχει σε καθαρή κατάσταση, αλλά σε συνδυασμό με άλλες αισθητικές τάσεις. Όμως οι βιολόγοι διακρίνουν σε ιδιότητες κληρονομημένες από παράταιρους γονείς κάποιους παράγοντες, τους λεγόμενους «δεσπόζοντες». Το ίδιο συμβαίνει και με το νεορεαλισμό. Αν η παροξυσμική θεατρικότητα ενός Malaparte στον *Απαγορευμένο Χριστό* μπορεί να οφείλει πολλά στον γερμανικό εξπρεσιονισμό, αυτό δεν σημαίνει ότι η ταινία δεν είναι νεορεαλιστική και δεν διαφέρει ριζικά από ό,τι υπήρξε ο ρεαλιστικός εξπρεσιονισμός, π.χ. του Fritz Lang.

Αν απομακρύνθηκα αρκετά από τον De Sica, το έκανα μόνο και μόνο για να μπορέσω να τον εντάξω καλύτερα στη σύγχρονη ιταλική παραγωγή. Δεν αποκλείεται, μάλιστα, η δυσκολία μας να τοποθετηθούμε κριτικά απέναντι στο σκηνοθέτη του *Θαύματος στο Μιλάνο*, να μην είναι παρά η πιο σημαίνουσα ένδειξη του στιλ του. Η αδυναμία μας να αναλύσουμε τα μορφικά χαρακτηριστικά του έργου του, δεν οφείλεται στην ύπαρξη του *Κλέφτη των ποδηλάτων*, έργου που για μας αντιπροσωπεύει την καθαρότερη έκφραση της νεορεαλιστικής αισθητικής, το ιδανικό κέντρο, το σημείο μηδέν που γύρω του διαγράφουν τις τροχιές τους τα έργα των άλλων μεγάλων σκηνοθετών, αλλά σ' αυτή καθαυτή την καθαρότητα της πρότασής του. Η παραδοξότητά του έγκειται όχι στο ότι δημιουργεί ένα θέαμα σαν πραγματικότητα, αλλά, αντιστρόφως, στο ότι αναπλάθει την πραγματικότητα σαν θέαμα: ένας άνθρωπος βαδίζει στο δρόμο, κι ο θεατής εκπλήσσεται από το πόσο όμορφο μπορεί να είναι το θέαμα ενός ανθρώπου που βαδίζει στο δρόμο. Ώσπου να πραγ-

Ουμπέρτο Ντ. (1952)

ματοποιηθεί το όνειρο του Zavattini (η αδιάλειπτη κινηματογράφηση, χωρίς μοντάζ, ενενήντα λεπτών από τη ζωή ενός ανθρώπου), Ο *κλέφτης των ποδηλάτων* θ' αποτελεί αναμφίβολα την κατ' εξοχήν έκφραση του νεορεαλισμού.

Ωστόσο, από το γεγονός ότι αυτή η σκηνοθεσία έχει ως αντικείμενό της την ίδια της την άρνηση, το να είναι απολύτως διαφανής ως προς την πραγματικότητα που αποκαλύπτει, θα 'ταν αφελές να συναγάγουμε ότι δεν υπάρχει. Επίσης, θα 'ταν περιττό να τονίσουμε ότι λίγες ταινίες υπήρξαν τόσο επιτηδευμένες, τόσο σχολαστικά μελετημένες, τόσο επεξεργασμένες ώς και την τελευταία λεπτομέρεια, και, παρ' όλα αυτά, η δουλειά του De Sica τείνει στο να δώσει στο έργο την εντύπωση του τυχαίου, την εντύπωση ότι η δραματουργική της αναγκαιότητα είναι απολύτως συγκυριακή, ή, πιο σωστά, ότι δραματοποιεί ένα συγκυριακό υλικό. Τίποτα δεν συμβαίνει στον *Κλέφτη των ποδηλάτων* που να μπορούσε να μη συμβεί: θα μπορούσε, π.χ., ξαφνικά, στη μέση τής ταινίας, να ξαναβρεί ο εργάτης το ποδήλατό του, τα φώτα θ' άναβαν στην αίθουσα, και ο μεν De Sica θα μας ζητούσε συγγνώμη επειδή μας τάραξε χωρίς λόγο, εμείς δε θα νιώθαμε ανακούφιση για τον εργάτη. Το θαυμαστό αισθητικό παράδοξο αυτής της ταινίας έγκειται στο ότι, ενώ έχει όλη την αυστηρότητα μιας τραγωδίας, όλα όσα συμβαίνουν, συμβαίνουν κατά τύχην· ενώ η πρωτοτυπία και μοναδικότητά της, στη διαλεκτική σύνθεση αντίθετων αξιών: της καλλιτεχνικής τάξης και της άμορφης αταξίας που παρουσιάζει η πραγματικότητα. Δεν υπάρχει εικόνα που να μην είναι φορτισμένη με νόημα, που να μη βυθίζει στο πνεύμα την αιχμή μιας αλησμόνητης ηθικής αλήθειας, που να προδίδει ότι συγκροτεί το οντολογικό διφορούμενο της πραγματικότητας. Ούτε μία χειρονομία, ούτε ένα επεισόδιο, ούτε ένα αντικείμενο δεν καθορίζεται a priori, απ' την ιδεολογία του σκηνοθέτη. Αν τα γεγονότα της ταινίας διατάσσονται στο φάσμα της κοινωνικής τραγωδίας με ανεπίληπτη διαύγεια, αυτό συμβαίνει όπως ακριβώς τα ρινίσματα στο φάσμα του μαγνήτη: χωριστά. Όμως, το αποτέλεσμα αυτής της τέχνης, όπου τίποτα δεν είναι αναγκαίο, τίποτα δεν έχει χάσει τον συγκυριακό χαρακτήρα του τυχαίου, είναι να γίνεται διπλά πειστική και καταδεικτική. Αν ο μυθιστοριογράφος, ο δραματουργός, ο σκηνοθέτης, μας κάνουν να ανακαλύπτουμε στο έργο τους την τάδε ή τη δείνα ιδέα, αυτό συμβαίνει επειδή τις ιδέες αυτές τις έχουν θέσει εκεί προκαταβολικά, έχουν εμποτίσει με αυτές το υλικό τους. Ρίχτε σε νερό αλάτι και, μετά, βράστε το νερό μέχρι εξατμίσεως στη φωτιά του στοχασμού σας. Τι θα προκύψει; Αλάτι. Αν όμως αυτό το νερό είχε αντληθεί κατευθείαν από την πηγή, αυτό θα σήμαινε ότι εμπεριείχε αλάτι από τη φύση του. Ο Μπρούνο, ο εργάτης, μπορεί να ξαναβρεί το ποδήλατό του, όπως μπορεί και να κερδίσει στο λαχείο (κι οι φτωχοί κερδίζουν στο λαχείο), αλλά αυτό το ενδεχόμενο υπογραμμίζει ακόμα πιο έντονα την απαίσια ανισχυρία του φτωχού. Αν ξανάβρισκε το ποδήλατό του, τότε το μέγεθος της τύχης του θα καταδίκαζε ακόμα πιο πολύ την κοινωνία, επειδή θα είχε ανατρέψει την κοσμική τάξη προς μια πιο φυσική ευτυχία, με το να κάνει ένα αδια-

τίμητο θαύμα, μια εξοργιστική εύνοια που θα σηματοδοτούσε την τύχη τού να μην είσαι ακόμα πιο φτωχός.

Βλέπουμε, λοιπόν, πόσο απέχει ο νεορεαλισμός από αυτό που επιτάσσει να ενδύεται μια ιστορία με πραγματικότητα. Όσο για την καθαυτό τεχνική του, *Ο κλέφτης των ποοδηλάτων* (όπως και πολλές άλλες ταινίες) γυρίστηκε στους δρόμους, με ηθοποιούς μη επαγγελματίες, αλλά η πραγματική του αξία έγκειται στο ότι δεν προδίδει την ουσία των πραγμάτων, ότι τ' αφήνει να υπάρξουν ελεύθερα, ότι τ' αγαπάει μέσα στη μοναδικότητά τους. «Η αδελφή μου η πραγματικότητα» λέει ο De Sica, κι ευθύς η πραγματικότητα τον τριγυρίζει, όπως τα πουλάκια τον Άγιο Φραγκίσκο. Άλλοι τη βάζουν σε κλουβί και τη μαθαίνουν να μιλάει, αλλά ο De Sica διαλέγεται μαζί της, κι αυτή η γλώσσα που ακούμε, είναι η αληθινή γλώσσα της πραγματικότητας, ο λόγος που μόνο η αγάπη μπορεί να αρθρώσει.

Για να κατανοήσουμε, λοιπόν, τον De Sica, πρέπει να ανέβουμε ώς την πηγή της τέχνης του, που είναι η αγάπη και η τρυφερότητα. Ό,τι χαρακτηρίζει τόσο το *Θαύμα στο Μιλάνο* όσο και τον *Κλέφτη των ποδηλάτων*, παρά τις μάλλον φαινομενικές διαφορές τους που θα μπορούσαμε πολύ εύκολα να τις απαριθμήσουμε, είναι η ανεξάντλητη στοργή που ο δημιουργός αισθάνεται για τους ήρωές του. Δεν είναι διόλου τυχαίο το ότι, στο *Θαύμα στο Μιλάνο*, κανένας από τους κακούς, ακόμα κι απ' τους καμποτίνους και τους προδότες, δεν είναι αντιπαθής. Ο Ιούδας ο οικοπεδοφάγος, που πουλάει στον χυδαίο Μόμπι τις τρώγλες των συντρόφων του, δεν προκαλεί την οργή του θεατή· μάλλον τον διασκεδάζει με τα αδέξια τικ του κλασικού κακού των μελό: είναι ένας «καλός» προδότης. Ακόμα και οι νεόπτωχοι που, παρά την κατάντια τους, προσπαθούν να συντηρηθούν –και να συντηρήσουν τα σπίτια τους– στις πολυτελείς συνοικίες, δεν αποτελούν παρά μια ξεχωριστή ποικιλία αυτής της ανθρώπινης πανίδας. [...] Μα ούτε και στον *Κλέφτη των ποδηλάτων* είναι αντιπαθές κανένα από τα κύρια πρόσωπα· ούτε καν ο κλέφτης. Όταν, στο τέλος, τον βρίσκει ο Μπρούνο, το κοινό έχει την ηθική προδιάθεση να τον λιντσάρει (όπως το πλήθος, λίγο πριν, με τον ίδιο τον Μπρούνο). Όμως το ιδιοφυές εύρημα αυτής της σκηνής είναι το ότι μας υποχρεώνει να καταπίξουμε το μίσος εν τη γενέσει του και ν' αρνηθούμε οποιαδήποτε ηθικολογική κρίση, ακριβώς όπως ο Μπρούνο αρνείται να υποβάλει μήνυση. Οι μόνοι αντιπαθείς χαρακτήρες στο *Θαύμα στο Μιλάνο* είναι ο Μόμπι και τα τσιράκια του, οι οποίοι, όμως, δεν υπάρχουν στ' αλήθεια και δεν είναι παρά σύμβολα. Όταν, μάλιστα, ο De Sica μάς τους δείχνει από λίγο πιο κοντά, δε χρειάζεται πολύ για να αισθανθούμε γι' αυτούς μια τρυφερή περιέργεια. «Φτωχοί μας πλούσιοι» νιώθουμε την ανάγκη να τους πούμε, «πώς καταντήσατε έτσι...» Υπάρχουν πολλοί τρόποι ν' αγαπάς· ένας απ' αυτούς ήταν και η Ιερά Εξέταση. Οι χειρότερες αιρέσεις είναι αυτές που απειλούν τις ηθικές και τις πολιτικές της αγάπης. Απ' αυτή την άποψη, το μίσος είναι συχνά πιο τρυφερό. Η στοργή όμως του De Sica για τα πλάσματά του τα προφυλάσσει απ' όλους τους κινδύνους, καθώς δεν έχει τίποτα το απειλητικό ή το καταχρηστικό· τη χαρακτηρίζει μια φιλόφρονη και διακριτική ευγένεια, μια γενναιόδωρη ελευθεριότητα που δε ζητάει αντάλλαγμα κανένα. Ο οίκτος δεν έχει καμία θέση εδώ, ούτε καν για τον πιο φτωχό, τον πιο εξαθλιωμένο, εφόσον οίκτος σημαίνει βιασμό της αξιοπρέπειας εκείνου που τον προκαλεί, και αποτυπώνεται στη συνείδησή του.

Η ιδιαίτερη ποιότητα της τρυφερότητας του De Sica δεν προσφέρεται σε καμιά ηθική, θρησκευτική ή πολιτική γενίκευση. Τα διφορούμενα του *Θαύματος στο Μιλάνο* και του *Κλέφτη των ποδηλάτων* τα εκμεταλλεύτηκαν κατά κόρον χριστιανοδημοκράτες και κομμουνιστές. Τόσο το καλύτερο· η αξία των αληθινών παραβολών έγκειται στο ότι απ' αυτές μπορούν ν' αντλούν οι πάντες, και δε νομίζω πως οι De Sica και Zavattini προσπάθησαν να εξαιρέσουν κανέναν. Δε θα τολμού-

σα να βεβαιώσω ότι η αβρότητα του De Sica έχει «καθαυτή» μεγαλύτερη αξία από την τρίτη θεολογική αρετή ή την ταξική συνείδηση, αλλά δεν μπορώ και να μη διακρίνω στη μετριοπάθεια της θέσης του ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό πλεονέκτημα: της εγγυάται την αυθεντικότητα και, ταυτόχρονα, της εξασφαλίζει την οικουμενικότητα. Αυτή η κλίση προς την αγάπη είναι λιγότερο θέμα ηθικής και περισσότερο θέμα προσωπικού και εθνικού ταμπεραμέντου. Όσο για την αυθεντικότητα, δεν είναι παρά μια ευτυχής φυσική προδιάθεση, επενδεδυμένη ένα συγκεκριμένο ναπολιτάνικο κλίμα. Όμως, αυτές οι ψυχολογικές ρίζες είναι πολύ πιο βαθιές απ' τα στρώματα της συνείδησής μας, όπως τα καλλιέργησαν οι στρατευμένες ιδεολογίες. Παραδόξως και εξαιτίας της μοναδικής τους αξίας και της αξεπέραστης γεύσης τους, αφού δεν έχουν καταχωριστεί στα φυτολόγια των πολιτικών και των ηθικολόγων, ξεφεύγουν από τη λογοκρισία τους, και η ναπολιτάνικη αβρότητα του De Sica αποβαίνει, χάρη στον κινηματογράφο, το μεγαλύτερο μήνυμα αγάπης που ευτύχησε να ακούσει η εποχή μας από τον καιρό του Chaplin. Αν κάποιος αμφιβάλλει για τη σημασία του, δεν έχει παρά να ενημερωθεί ως προς τη σπουδή με την οποία η στρατευμένη κριτική πάσχισε να το υιοθετήσει: ποιο κόμμα, στ' αλήθεια, θα μπορούσε ν' αφήσει την αγάπη να τη λυμαίνεται ένα άλλο κόμμα; Η εποχή μας δεν ανέχεται πια την ελεύθερη αγάπη. Όσο όμως καθένας έχει τη δυνατότητα και την πρόθεση να τη διεκδικεί, τόσο πιο αυθεντική και αυθόρμητη αγάπη θα δρασκελά τα τείχη των ιδεολογικών και κοινωνικών οχυρών.

Οφείλουμε, λοιπόν, χάριτες στους Zavattini και De Sica για το διφορούμενο της θέσης τους, και μακράν ημών η υποψία πως ακριβώς αυτή η υφή του αμφιλεγομένου δεν αποτελεί παρά ένα κόλπο, απ' αυτά που πιάνουν στη χώρα του Δον Καμίλο, προκειμένου να ξεπεραστούν οι απανταχού σκόπελοι της λογοκρισίας. Αντιθέτως, πρόκειται για την έκφραση της θετικότερης ποιητικής βούλησης, το στρατήγημα ενός ερωτευμένου που, χρησιμοποιώντας τις μεταφορές της εποχής του, φροντίζει να επιλέγει εκείνες που ανοίγουν όλες τις καρδιές. Αν καταγράφηκαν τόσες πολιτικές ερμηνείες του *Θαύματος στο Μιλάνο*, είναι γιατί οι κοινωνικές αλληγορίες του Zavattini δεν έχουν τελεσιδικήσει ως προς το συμβολισμό τους, εφόσον τα σύμβολά του αυτά καθαυτά αποτελούν την ίδια την αλληγορία της αγάπης. Οι ψυχαναλυτές μάς διδάσκουν ότι τα όνειρά μας είναι κάθε άλλο παρά μια ελεύθερη εκδήλωση σε εικόνες κι ότι, αν εκφράζουν κάποια θεμελιώδη επιθυμία, το κάνουν για να περάσουν μέσα από την επικράτεια του «υπερ-εγώ», φορώντας το προσωπείο ενός διπλού συμβολισμού: γενικού και εξατομικευμένου. Αυτή όμως η λογοκρισία δεν είναι αρνητική, εφόσον, χωρίς αυτή την αντίσταση στη φαντασία, δε θα υπήρχαν καν όνειρα. Το *Θαύμα στο Μιλάνο*, λοιπόν, δεν μπορεί παρά να θεωρηθεί σαν μια μεταγραφή (σ' ένα πεδίο κινηματογραφικού ονειρισμού και διαμέσου τού κοινωνικού συμβολισμού της σύγχρονης Ιταλίας) της καλοσύνης του Vittorio De Sica. Μόνο έτσι θα μπορούσε να εξηγηθεί και ό,τι φαινομενικά εξωφρενικό και άσχετο διαθέτει αυτή η παράξενη ταινία, αφού είναι αδύνατον να γίνουν αλλιώς κατανοητές οι λύσεις που έχουν δοθεί σε προβλήματα δραματουργικής συνέχειας, και η αδιαφορία των δημιουργών του προς οποιαδήποτε αφηγηματική λογική.

Ας δούμε, όμως, εν παρόδω, τι οφείλει ο κινηματογράφος στην αγάπη ανθρώπου προς άνθρωπο. Ποτέ δε θα μπορούσαμε να κατανοήσουμε την τέχνη ενός Flaherty, ενός Renoir, ενός Vigo και, ιδίως, ενός Chaplin, αν δεν αναζητούσαμε προηγουμένως τι είδους τρυφερότητα, τι είδους αισθηματική ή αισθησιακή στοργή αντανακλούν τα έργα τους. Πιστεύω πως, περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη τέχνη, ο κινηματογράφος είναι η κατ' εξοχήν τέχνη της αγάπης. Ο μυθιστοριογράφος, στη σχέση του με τους ήρωές του, πιο πολύ χρειάζεται ευφυΐα παρά αγάπη· γι' αυτόν, «αγαπώ» σημαίνει «κατανοώ». Οποιαδήποτε απόπειρα μεταφοράς της τέχνης του Chaplin σε μυθιστόρημα θα

Ο κλέφτης των ποδηλάτων (1948)

έπρεπε ν' αποφύγει έναν κάποιο συναισθηματισμό. Έτσι εξηγείται γιατί ένας κατ' εξοχήν άνθρωπος των γραμμάτων, που η κινηματογραφική ποίηση τον αφήνει αδιάφορο, ο André Suarés μίλησε για τη «σκαιή καρδιά» του Σαρλό· αυτή όμως η καρδιά είναι που αναγέννησε την ευγένεια του κινηματογραφικού μύθου. Κάθε τέχνη και κάθε στάδιο εξέλιξης όλων των τεχνών διαθέτει τη δική του κλίμακα αξιών. Ο τρυφερός και παιγνιώδης αισθησιασμός του Renoir, ο σπαρακτικότερος του Vigo, αποκτούν στην οθόνη έναν τόνο και μια ένταση που κανένα άλλο εκφραστικό μέσο δε θα 'ταν σε θέση να τους προσφέρει. Ανάμεσα σε τέτοια συναισθήματα και στην οθόνη υπάρχει μια μυστηριακή συγγένεια που, καμιά φορά, δεν αποκαλύπτεται ούτε και στους μεγάλους του κινηματογράφου. Ποιος άλλος, εκτός του De Sica, θα τολμούσε σήμερα να διεκδικήσει την κληρονομιά ενός Chaplin; Έχουμε ήδη υπογραμμίσει ότι ο De Sica, και ως ηθοποιός, διαθέτει μια τέτοιας ποιότητας παρουσία και μια τέτοια ακτινοβολία, που μεταμορφώνει «υπογείως» τόσο το σενάριο όσο και τους άλλους ερμηνευτές, σε βαθμό που να μην μπορούν να ισχυριστούν ότι μπροστά του παίζουν όπως θα 'παιζαν αν βρίσκονταν μπροστά σε κάποιον άλλο. Στη Γαλλία δε μας δόθηκε ποτέ η ευκαιρία να γνωρίσουμε τον λαμπρό ερμηνευτή των ταινιών του Camerini· χρειάστηκε να γίνει διάσημος σκηνοθέτης, για να ενδιαφερθεί γι' αυτόν το μεγάλο κοινό. Μπορεί να μην ήταν ζεν-πρεμιέ, αλλά διέθετε μιαν αναμφισβήτητη, όσο και ανεξήγητη, γοητεία. Θέλω να πω ότι, ακόμα και ως απλός ηθοποιός σε ταινίες άλλων, ο De Sica σκηνοθετούσε, αφού και μόνη η παρουσία του διαμόρφωνε την ταινία και επιδρούσε στο ύφος της. Ο Chaplin συγκεντρώνει πάνω του, μέσα του, την ακτινοβολία της τρυφερότητάς του, πράγμα που σημαίνει ότι η σκληρότητα όχι μόνο δεν απουσιάζει πάντα από τον κόσμο του, αλλά και διαθέτει μιαν αναγκαία και διαλεκτική σχέση με την αγάπη, όπως μπορούμε να διαπιστώσουμε στον *Κύριο Βερντού*. Ο Σαρλό είναι η προσωποποίηση της καλοσύνης, προβεβλημένης στον κόσμο. Είναι πρόθυμος ν' αγαπήσει τα πάντα, αλλά ο κόσμος δεν ανταποκρίνεται πάντοτε. Αντιθέτως, απ' ό,τι φαίνεται, ο σκηνοθέτης De Sica μεταγγίζει στους ηθοποιούς του τη δυνάμει αγάπη που διαθέτει ο ίδιος ως ηθοποιός. Και ο Chaplin επιλέγει τους συνεργάτες του με πολλή προσοχή, αλλά είναι γνωστό ότι το κάνει πάντα σε σχέση με τον εαυτό του και προκειμένου να φωτιστεί καλύτερα ο χαρακτήρας τον οποίο υποδύεται ο ίδιος. Στον De Sica, λοιπόν, ξαναβρίσκουμε την ανθρωπιά του Chaplin, αλλά μοιρασμένη σε όλους. Ο De Sica διαθέτει το χάρισμα να μεταδίδει στους άλλους μια ένταση ανθρώπινης παρουσίας, μια συνταρακτική χάρη στις εκφράσεις του προσώπου και τις χειρονομίες, οι οποίες, χάρη στη μοναδικότητά τους, λειτουργούν αποφασιστικά υπέρ του ανθρώπου. Ο Ρίτσι (*Ο κλέφτης των ποδηλάτων*), ο Τοτό (*Θαύ-*

μα στο Μιλάνο) και ο Ουμπέρτο Ντ., όσο και να μην έχουν την παραμικρή εμφανισιακή σχέση με τον Chaplin και τον De Sica, μας τους φέρνουν συνεχώς στο νου.

Όσοι νομίζουν ότι η αγάπη του De Sica για τον άνθρωπο, την οποία μας υποχρεώνει να συμμεριστούμε, ισοδυναμεί με αισιοδοξία, απατώνται. Αν «ουδείς εκών κακός», αν μπροστά σε κάθε άνθρωπο αναγκαζόμαστε να παραιτηθούμε από οποιαδήποτε «κατηγορώ», όπως ο Ρίτσι μπροστά στον κλέφτη του, τότε θα πρέπει να ομολογήσουμε ότι το Κακό που υπάρχει στον κόσμο, βρίσκεται οπουδήποτε αλλού εκτός απ' την ανθρώπινη καρδιά, κάπου στην τάξη των πραγμάτων. Θα μπορούσαμε να πούμε: «στην κοινωνία», και θα 'χαμε εν μέρει δίκιο. Κατά κάποιο τρόπο, *Ο κλέφτης των ποδηλάτων*, το *Θαύμα στο Μιλάνο* και ο *Ουμπέρτο Ντ.* συνιστούν κατηγορητήρια επαναστατικού χαρακτήρα. Αν δεν υπήρχε ανεργία, δε θα 'ταν τραγωδία η απώλεια ενός ποδηλάτου. Είναι όμως προφανές ότι αυτή η ερμηνεία δεν εξηγεί όλο το δράμα. Ο De Sica διαμαρτύρεται όταν του συγκρίνουν τον *Κλέφτη των ποδηλάτων* με το έργο του Kafka, με το επιχείρημα ότι η αλλοτρίωση του ήρωά του δεν είναι μεταφυσική, αλλά κοινωνική. Αυτό είναι σωστό, αλλά οι μύθοι τού Kafka δε θα 'χαναν σε τίποτα αν τους θεωρούσαμε αλληγορίες κοινωνικής αλλοτρίωσης. Δεν είναι απαραίτητο να πιστεύουμε σ' έναν σκληρό Θεό για να δεχτούμε την ενοχή του Ιωσήφ Κ. Το δράμα, αντιθέτως, συνίσταται στο ότι δεν υπάρχει Θεός· το τελευταίο γραφείο του πύργου είναι άδειο. Να ποια μπορεί να είναι η τραγωδία του σύγχρονου κόσμου: το πέρασμα στην υπέρβαση μιας κοινωνικής πραγματικότητας που κυοφορεί την ίδια της τη θεοποίηση. Τα βάσανα του Μπρούνο και του Ουμπέρτο Ντ. έχουν αιτίες ορατές και άμεσες, αλλά διακρίνουμε ότι υπάρχει κι ένα αδιάλυτο κατάλοιπο, παράγωγο της ψυχολογικής και της υλικής συνθετότητας των κοινωνικών σχέσεων, κι ότι δεν μπορούν να το εξαφανίσουν ούτε η ποιότητα των ιδρυμάτων ούτε η καλή θέληση του πλησίον μας. Ο χαρακτήρας αυτού του «πλησίον μας» δεν είναι λιγότερο θετικός και κοινωνικός, αλλά, όπως και να το κάνουμε, η δράση του υπαγορεύεται από μια παράλογη και επιτακτική μοίρα. Σ' αυτό, κατά τη γνώμη μου, συνίσταται το μεγαλείο και ο πλούτος αυτής της ταινίας: στο ότι ικανοποιεί το αίτημα δικαιοσύνης δύο φορές: μέσα από μια ανεπίληπτη περιγραφή της αθλιότητας του προλεταριάτου, αλλά και μέσα από μια σταθερή και απερίφραστη έκκληση για φροντίδα προς τους πάσχοντες, στην οποία η κοινωνία, ακομα κι έτσι όπως είναι, έχει χρέος ν' ανταποκριθεί. Η ταινία καταδικάζει αυτόν τον κόσμο όπου οι φτωχοί, προκειμένου να επιβιώσουν, είναι αναγκασμένοι να κλέβουν ο ένας τον άλλον (η αστυνομία προστατεύει άριστα τους πλούσιους), αλλά αυτή η καταδίκη, καίτοι αναγκαία, δεν είναι αρκετή, αφού δεν έχουμε να κάνουμε μόνο με μια ιστορικά δεδομένη μορφή κοινωνικής οργάνωσης ή με μια έκτακτη οικονομική συγκυρία, αλλά με την κληρονομική αδιαφορία του κοινωνικού σώματος για την περιπέτεια της ατομικής ευτυχίας. Αν ήταν έτσι, ο επί της Γης παράδεισος θα ήταν η Σουηδία, όπου τα ποδήλατα μένουν αφύλακτα στα πεζοδρόμια. Ο De Sica αγαπάει πολύ τα αδέλφια του, τους ανθρώπους, και εύχεται να εξαφανιστούν όλες οι αιτίες της δυστυχίας τους, αλλά μας θυμίζει κιόλας ότι η ευτυχία του καθενός μας είναι ένα θαύμα της αγάπης – στο Μιλάνο ή αλλού. [...] Είναι χρέος της πολιτικής να συλλάβει και να εφαρμόσει τις αντικειμενικές συνθήκες προκειμένου να ευδοκιμήσει η ατομική ευτυχία, αλλά δεν είναι στη φύση της το να σέβεται τις υποκειμενικές συνθήκες. Και ως προς αυτό είναι που μπορεί να πει κανείς ότι ο κόσμος του De Sica κρύβει κάποια απαισιοδοξία – απαισιοδοξία αναπόφευκτη, για την οποία θα πρέπει να είμαστε ευγνώμονες, επειδή σ' αυτήν φωλιάζει η έκκληση σ' όλες τις δυνατότητες του ανθρώπου, η μαρτυρία της έσχατης και αδιάψευστης ανθρώπινης φύσης του.

Μίλησα για «αγάπη»· θα 'πρεπε να πω: «ποίηση». Αυτές οι δύο λέξεις είναι συνώνυμες ή, έστω, συμπληρωματικές. Η ποίηση δεν είναι παρά μια ενεργητική και δημιουργική μορφή αγάπης, η προ-

βολή της στο σύμπαν. Μολονότι μαραμένα και βιασμένα απ' την κοινωνική δυσαρμονία, τα παιδικάτα των λουστράκων στο *Sciuscià* κράτησαν την ικανότητα να μετατρέπουν την αθλιότητά τους σε όνειρο. Στα γαλλικά δημοτικά σχολεία, τα παιδιά μαθαίνουν ότι «όποιος κλέβει αβγό, κλέβει βόδι». Ο De Sica μας λέει: «Όποιος κλέβει αβγό, ονειρεύεται άλογο». Η μαγική δύναμη που ο Τοτό κληρονόμησε από τη γιαγιά του, είναι το ότι κράτησε απ' τα παιδικάτα του την ανεξάντλητη ικανότητα της ποιητικής άμυνας. Κατά τη γνώμη μου, το πιο σημαντικό γκαγκ στο *Θαύμα στο Μιλάνο* είναι εκείνο όπου η Emma Grammatica σπεύδει προς τα εκεί όπου έχει μόλις χυθεί το γάλα. Οποιοσδήποτε άλλος θα μάλωνε τον Τοτό και θα σφούγγιζε αμέσως το χυμένο γάλα μ' ένα πατσαβούρι· αντίθετα, η σπουδή της καλής γριούλας δεν έχει άλλο σκοπό απ' το να μετατρέψει τη μικρή καταστροφή σ' ένα υπέροχο παιχνίδι: ένα ποταμάκι που κυλάει μέσα σ' ένα τοπίο υπό κλίμακα και εκβάλλει στον άλλο τρόμο των παιδικών μας χρόνων: τον πίνακα της προπαίδειας, ο οποίος, χάρη και μόνο στη γριούλα, παίρνει διαστάσεις ονείρου. Ο Τοτό-πολεοδόμος βαφτίζει δρόμους και πλατείες «4 επί 4 ίσον 16» ή «9 επί 9 ίσον 81», επειδή αυτά τα ψυχρά μαθηματικά σύμβολα γι' αυτόν είναι ωραιότερα κι από μυθολογικά ονόματα. Εδώ, ξαναθυμόμαστε τον Σαρλό: κι αυτός οφείλει στο πνεύμα της παιδικής ηλικίας την εξαίσια ικανότητά του να μεταβάλλει τον κόσμο προς το καλύτερο. Όταν η πραγματικότητα του αντιστέκεται και δεν μπορεί να την αλλάξει υλικά, διαστρέφει την έννοιά της. Έτσι, στο *Χρυσοθήρα,* ο χορός με τα ψωμάκια, ή τα παπούτσια στη μαρμίτα, αποτελούν τους αμυντικούς μηχανισμούς του Σαρλό, ο οποίος, «στριμωγμένος (όπως πάντα) στα σκοινιά», χρησιμοποιεί αυτή τη δύναμη της μεταμόρφωσης προς όφελός του ή, το πολύ πολύ, προς όφελος της αγαπημένης του, ενώ ο Τοτό τη χρησιμοποιεί πάντα για το καλό των άλλων. Ο Τοτό δεν κάθεται ούτε στιγμή να σκεφτεί τι καλό θα μπορούσε να κερδίσει από το περιστέρι· η χαρά του ταυτίζεται μ' εκείνην που μπορεί να δίνει στους γύρω του. Όταν δεν μπορεί πια να κάνει τίποτα για τον πλησίον του, δεν του απομένει παρά να μεταμορφώνεται χαμαιλεοντίζοντας: κουτσαίνοντας για να παρηγορεί τον κουτσό, κονταίνοντας για τον νάνο, χάνοντας το φως του για τον τυφλό. Το περιστέρι δε συμβολίζει παρά τη δύναμη που υλοποιεί την ποίηση, γιατί οι περισσότεροι άνθρωποι χρειάζονται μια βακτηρία στη φαντασία τους, ενώ ο Τοτό, αν δεν πρόκειται για το καλό του πλησίον του, δεν ξέρει τι να την κάνει.

Ο Zavattini μού έχει πει: «Μοιάζω με το ζωγράφο που στέκει μπροστά σ' ένα λιβάδι και αναρωτιέται από ποιο χορταράκι ν' αρχίσει...» Ο De Sica είναι ο ιδεώδης σκηνοθέτης αυτής της ομολογίας πίστεως. Το λιβάδι, ας πούμε, μπορεί να ζωγραφιστεί και με χρωματιστές ψηφίδες. Υπάρχει και ο τρόπος των δραματουργών: να τεμαχίσεις το χρόνο της ζωής σε επεισόδια, που κάθε τους βιωμένη στιγμή αντιστοιχεί με το χορταράκι του λιβαδιού. Για να ζωγραφίσεις το κάθε χορταράκι, θα πρέπει να 'σαι ο Rousseau· στον κινηματογράφο, όμως, θα πρέπει να 'χεις την αγάπη για δημιουργία ενός De Sica.

από αριστερά:
Georges Sadoul,
André Bazin
και Cesare Zavattini

από το βιβλίο του André Bazin Qu'est-ce que le cinéma?,
Editions du Cerf, Παρίσι, 1962.
(ελ.τ.: Τι είναι ο κινηματογράφος, *εκδόσεις Αιγόκερως, 1988)*
Μετάφραση: Κώστας Σφήκας

Ο Vittorio De Sica και ο Cesare Zavattini

Πώς βλέπω το νεορεαλισμό

του Cesare Zavattini

[...] Θεωρούμαι κακός ρήτορας και κακός θεωρητικός (πιστεύω ότι θα σας το αποδείξω για μία ακόμα φορά), αλλά βρίσκομαι μεταξύ δικών μου ανθρώπων, κι αν μου επιτρέψετε να σας μιλήσω εμπιστευτικά, θα φτάσω ώς το τέλος αυτής της ειλικρινούς εισήγησής μου, την οποία ξεκινάω εκφράζοντας τη χαρά μου, κι αν είχα στην τσέπη μου ένα βεγγαλικό, θα το άναβα: ο νεορεαλισμός είναι ζωντανός για όλους μας, μιλάει για κάτι ζωντανό και, μέσα σ' αυτή την αίθουσα, κανείς δεν τολμάει να κάνει πένθιμους υπαινιγμούς, μιας και όλοι οι αντιφρονούντες έχουν πια καταλάβει ότι το ειλικρινές ερώτημα δεν είναι αν ο νεορεαλισμός ζει ή πέθανε, αλλά πώς μπορεί ο νεορεαλισμός να συνεχίσει να ζει, να αναπτύσσεται ελεύθερα σύμφωνα με τους νόμους των ζωντανών πραγμάτων και το λαϊκό συναίσθημα. Και μιας και βρεθήκαμε, ας βγάλουμε μιαν ακόμα κραυγή χαράς: κάποιοι προικισμένοι άνθρωποι, παρόντες και απόντες, δουλεύουν πραγματικά για να στηθεί τελικά ένας δεκάλογος του νεορεαλισμού, ή, μάλλον, για να βρεθεί το σημείο τομής ανάμεσα στις ποικίλες τάσεις, έτσι ώστε να μπορέσουν να βρουν στέγη και προστασία όλοι οι καλοπροαίρετοι νεορεαλιστές. Υπάρχουν αυτοί οι άνθρωποι –κυρίως μεταξύ των νέων–, αλλά η σαρξ είναι ασθενής. Ωστόσο, αν αντισταθούν στους πειρασμούς που επιτήδεια σπάρθηκαν κατά μήκος του δρόμου τους (από ποιον άραγε;), θα τους δούμε να πραγματοποιούν τη φυσική εξέλιξη εκείνου του υπόβαθρου που οι γηραιότεροι (ίσως σήμερα λιγάκι έξω απ' το χορό) θεμελίωσαν ενδόξως.

Τώρα, λοιπόν, ας προσπαθήσουμε να καταθέσουμε την ταπεινή συνεισφορά μας (άρχισα με τον πληθυντικό της μεγαλοπρεπείας, και τώρα δυσκολεύομαι να επιστρέψω, για λόγους ρυθμού, στο πρώτο ενικό) σ' αυτή την εν εξελίξει αποσαφήνιση, παρά την πιθανότητα να καταλήξουμε να είμαστε εμείς το άχρηστο τμήμα της – το γεγονός θα συνεχίσει να παραμένει μια πράξη σαφήνειας, όπως ακριβώς μας κάλεσε να πράξουμε η συντονιστική επιτροπή, αυτές τις όντως αξιομνημόνευτες μέρες.

Έχει γραφτεί πολλές φορές ότι ο πόλεμος υπήρξε ο ακρογωνιαίος λίθος της στροφής του νεορεαλισμού. Αυτή η συνταρακτική πραγματικότητα αναστάτωσε τις ψυχές των ανθρώπων, κι ο καθένας με τον τρόπο του προσπάθησε να μεταδώσει στον κινηματογράφο αυτό το μεγαλειώδες συναίσθημα. Ο πόλεμος, για μας, τους Ιταλούς, ήταν κάτι ιδιαίτερα τερατώδες, μιας και δεν υπήρχε κανένας λόγος να συμμετάσχουμε· ίσα ίσα που είχαμε πολλούς λόγους να *μη* συμμετάσχουμε. Αυτό, όμως, δεν αφορούσε κατ' ανάγκην μόνο σ' αυτόν τον πόλεμο· ήταν μια ευκαιρία για κάτι περισσότερο, ήταν η απόλυτη, η αιώνια αποκάλυψη ότι ο πόλεμος θίγει πάντα τις βασικές ανάγκες, τις ανθρώπινες αξίες που τόσο πολύ τιμούμε· κι αυτή η αποκάλυψη ήταν, κατά τη

Θαύμα στο Μιλάνο (1951)

γνώμη μου, η αρχή ενός τεράστιου ανθρώπινου κινήματος. Θα μου πείτε ότι αυτή η αποκάλυψη δεν ήταν αποκλειστικό προνόμιο της Ιταλίας. Πιστεύω πως ήταν. Σ' αυτά ακριβώς που πολύς κόσμος αποκαλεί ελαττώματα του λαού μας και που, αντίθετα, είναι τα προτερήματά του, στην ίδια την κοινωνική ένδεια και τον ατομικισμό, μπορούμε να βρούμε τα κίνητρα για την αφοσίωση σε κάτι και, συνεπώς, για την έντονη αντίδραση στην υπέρτατη αδικία που ονομάζεται πόλεμος. Κι αυτός που αντέδρασε, δεν ήταν τόσο ο ιστορικός άνθρωπος, ο άνθρωπος των βιβλίων, ο χωμένος σ' ένα απέραντο πεδίο χρονολογιών, που είναι οι χρονολογίες των περασμένων, των παρόντων και των μελλούμενων πολέμων (όπως ακριβώς στα κοιμητήρια υπάρχουν οι κενές χρονολογίες γι' αυτούς που θα έρθουν, έτσι ακριβώς και στο τέλος της σελίδας υπάρχουν κενά για τις χρονολογίες των επερχόμενων πολέμων), αλλά ο πιο βαθυστόχαστος άνθρωπος, έστω και αν τα κίνητρά του ήταν οι περιστάσεις και τα συγκεκριμένα συμφέροντα της εποχής του. Θα έλεγα: ο Άνθρωπος, αν και αυτό παραείναι ρητορικό. Θα μου αντιτείνετε ότι ο ιστορικός άνθρωπος και ο άνθρωπος χωρίς επιθετικούς προσδιορισμούς συνυπάρχουν ανέκαθεν· δεν ξέρω... μπαίνω σε επισφαλές έδαφος και είμαι ελλιπώς προετοιμασμένος· ας δεχτούμε ότι συνυπάρχουν, αν και αυτή η συνύπαρξη είναι ωφέλιμη όταν, βάσει της αρχής των συγκοινωνούντων δοχείων, τείνουν να βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο· ο δεύτερος με την αρχέγονη επιθυμία του για ζωή, κι ο πρώτος με τη συνείδησή του. Η επιθυμία για ζωή, όταν είναι άφθονη και ευτυχής, μερικές φορές ξεφεύγει από τα όριά της: μα καλύτερα έτσι, παρά να στερέψει, γιατί τότε ο λαός παρακμάζει και δεν μπορεί πια να προσφέρει στην ανθρωπότητα στοιχεία ανανέωσης. Θα τολμήσω να πω ότι κάποιοι άλλοι λαοί μάς έδειξαν, ακόμα και μετά τον πόλεμο, ότι αξιολογούν τον άνθρωπο μόνον ως ιστορική ύλη, υπό την έννοια ότι οι κινήσεις του είναι καθορισμένες ή, μάλλον, προδιαγεγραμμένες και, για το λόγο αυτόν, δεν μας δίνουν έναν κινηματογράφο απελευθέρωσης, έναν κινηματογράφο που να αποσκοπεί στην απελευθέρωση από τις προκαταλήψεις, όπως άρχισε να κάνει ο δικός μας· ακριβώς επειδή, γι' αυτούς, όλα συνεχίζονταν, ενώ, για μας, όλα άρχιζαν· γι' αυτούς, ο πόλεμος ήταν ένας απ' τους πολέμους που μαστίζουν τον πλανήτη μας, ενώ, για μας, ο τελευταίος πόλεμος. Ποιες, λοιπόν, ήταν οι συνέπειες αυτής της ανακάλυψης, αυτής της εξόρμησης των πρωτοπόρων, που ήταν κάτι καινούργιο, όχι επειδή ήταν πρωτοφανές, αλλ' επειδή ουδέποτε εμφανίστηκε κατά τρόπο τόσο συλλογικό και μακροχρόνιο; Το ότι άνοιξε μπροστά μας μια απέραντη θεματολογία που αφορούσε στον άνθρωπο· όχι αφηρημένη, αλλά χειροπιαστή, όπως οι ίδιοι οι άνθρωποι που είχαν προκαλέσει ή υποστεί τον πόλεμο. Υπήρχε η ανάγκη να μάθουμε, να δούμε πώς μπόρεσαν να συμβούν αυτά τα τρομερά γεγονότα· και ο κινηματογράφος ήταν το πιο άμεσο και γρήγορο μέσο για μια τέτοια γνώση, επιτακτική πέραν της συνήθους κουλτούρας, οσοδήποτε λαμπρής, που δεν διέθετε το ιδίωμα για να εκφράσει την αντίδραση στις πλάνες των παλιών γενεών ιδεών, με τις οποίες συρθήκαμε στον πόλεμο, χωρίς καμία πραγματικά μοντέρνα προσπάθεια εξέγερσης.

Μίλησα για ανάγκη γνώσης. Θα προσθέσω και ανάγκη γι' ανθρώπους και χώρους· ανάγκη να

γνωρίσουμε αυτό που είχαμε κάνει, κι αυτό που κάναμε· και, επομένως, μεγάλη φροντίδα ν' απαλλαγούμε από τις αποτυχημένες πια λέξεις, απ' τις οποίες μας απέσπασε διά της βίας ο πόλεμος· και αναζήτηση νέων λέξεων, πράγμα που γίνεται ακόμα και τώρα. Συνειδητοποιούσαμε τη σταθερή σπουδαιότητα του ανθρώπου (χωρίς να προηγούνται κάποιοι άνθρωποι έναντι των άλλων), αλλά όλων των ανθρώπων ως ιστορικών υποκειμένων. Σε άλλες περιπτώσεις, έχω μιλήσει γι' ανθρώπους άξιους να τους εξιστορήσεις. Αλλά ποια εξιστόρηση; Η εξιστόρηση είναι δυνατή μόνον όταν υπάρχει γνώση του αντικειμένου· η φαντασία μπορεί πάντα ν' ασκήσει τα δικαιώματά της, αλλά μόνο στο βαθμό που της επιτρέπεται (επαναλαμβάνω) από τη γνώση του αντικειμένου, η οποία αποκτάται μόνο με την αληθινή επαφή μαζί του. Αυτή η επαφή, αυτή η αληθινή συμβίωση με τον πλησίον, η συμμετοχή, η αλληλεγγύη, είναι κάτι το οποίο θα πρέπει να προσεγγίσει η σημερινή κουλτούρα για ν' ανανεωθεί· θα πρέπει, δηλαδή, να πάει προς τους άλλους εφοδιασμένη μ' ένα έντονο ερευνητικό πνεύμα –μ' άλλα λόγια, ποιητικό–, ώστε να διακλαδωθεί σε όλη την καθημερινή ζωή, σε κάθε σημείο του χώρου και του χρόνου, που είναι πάντα σημαντικοί.

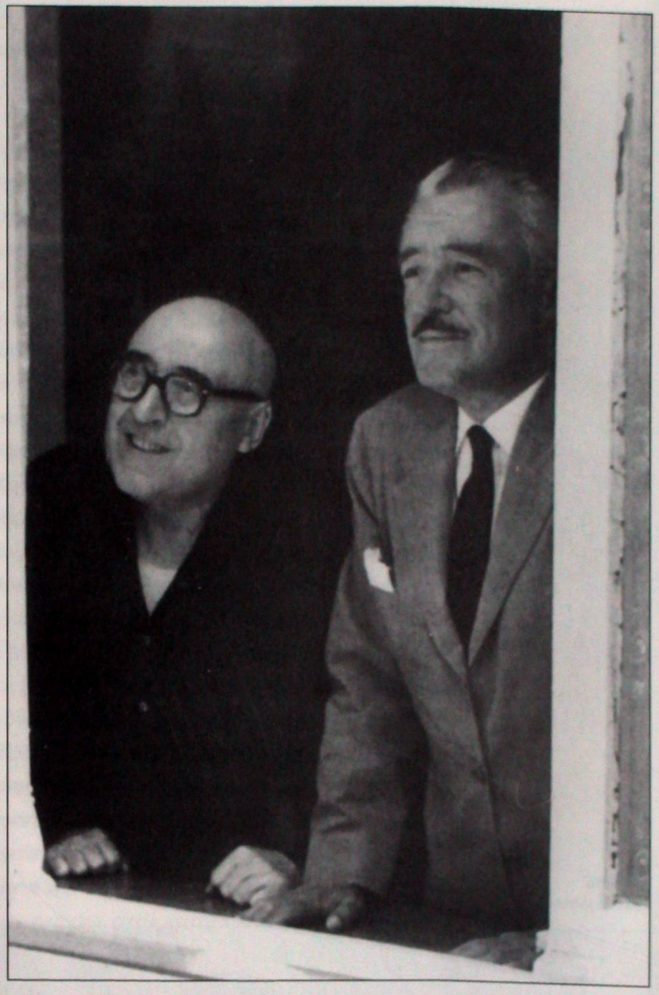
Δεν επρόκειτο πια για μια μοναχική γνώση, αλλά για μια γνώση μέσω βαθύτερων σχέσεων με τους ανθρώπους που θέλουμε να γνωρίσουμε, μέσω απτών σχέσεων. Η δημοσιογραφική έρευνα, που μπορεί επίσης να παρουσιάζει πολλές διαστρωματώσεις, είναι απλώς η πρώτη διάσταση αυτού του ερευνητικού πνεύματος· η έρευνα όμως που γίνεται με τον κινηματογράφο, χάρη στην τεράστια διάδοση του μέσου, απαιτεί εκ μέρους μας μια ολοκληρωτική δέσμευση, που αποσκοπεί στο να προσφέρει τις όσο το δυνατόν περισσότερες διαστάσεις του πράγματος το οποίο ερευνούμε. Αν στείλουμε έναν κινηματογραφιστή να τριγυρίσει σε μια πόλη, και του ζητήσουμε να γράψει ένα ημερολόγιο αυτής της περιπλάνησης, το πορτρέτο που θα δώσει, εξαρτάται από τα ενδιαφέροντά του· και θεωρώ ότι προσβάλλω τον πλησίον μου, αν τολμήσω να απαριθμήσω εδώ τους αμέτρητους τρόπους με τους οποίους μπορεί να προσεγγιστεί το Μιλάνο, λόγου χάρη, μιας και θα ήταν οι δικοί μου τρόποι, ενώ ο καθένας έχει τον δικό του, κι ας είναι σε όλους μας κοινή η πίστη στα αίτια του ταξιδιού στην πραγματικότητα.

Τελικά, είπα «πραγματικότητα», και η πραγματικότητα είναι, κατά τη γνώμη μου, μια από τις βασικές ιδιότητες που χαρακτηρίζουν το νεορεαλισμό. Ο νεορεαλιστικός κινηματογράφος είναι αυτή η μορφή του ιταλικού κινηματογράφου που ανταποκρίνεται στις ανάγκες, στις απαιτήσεις και στην ιστορία των Ιταλών κατά την παρούσα στιγμή. Τα κινούμενα σχέδια του Disney δεν είναι νεορεαλισμός, μα πηγαίνουμε να τα δούμε ευχαρίστως, όπως ευχαρίστως πηγαίνουμε να δούμε οποιαδήποτε εκδήλωση της ανθρώπινης επινοητικότητας· ωστόσο, εμείς οι Ιταλοί προτιμούμε το νεορεαλισμό, όχι για αισθητικούς λόγους, αλλ' επειδή δεν μπορεί να γίνει αλλιώς. Δε γεννήθηκε απολύτως κανένα άλλο ιδίωμα, αυτή την εποχή, που να 'ταν διαφορετικό από το νεορεαλισμό. Ξεκίνησε ως προσέγγιση της πραγματικότητας και, επομένως, πρέπει να συνεχίσει να πλησιάζει όλο και περισσότερο στην πραγματικότητα. Όμως αυτή η προσέγγιση δεν μπορεί να είναι ίδια με αυτήν που ακολουθούσε η τέχνη μέχρι σήμερα, γιατί τότε δε θα υπήρχε η ρήξη με το παρελθόν, όπου μας ώθησαν ο πόλεμος και η εμπειρία των τελευταίων χρόνων. Και δε δημιουργήθηκε κανένα διαφορετικό ιδίωμα, ούτε και στην κινηματογραφία άλλων χωρών. Μες στην τάξη των πραγμάτων, υπάρχουν ταινίες λιγότερο ή περισσότερο ευτυχείς. Υπάρχει μια ταινία εξαιρετικής ευφυΐας, *Οι διακοπές του κυρίου Ιλό*, η οποία, χωρίς να είναι νεορεαλιστική, διαθέτει νεορεαλιστική σκέψη· στους νέους υπάρχει η νεορεαλιστική αγωνία, αλλά δεν υπάρχουν τα έργα. Τα νεορεαλιστικά έργα δεν μπορούν να υπάρξουν παρά μόνο μες στο σώμα αυτού του ιδιώματος στο οποίο αναφερθήκαμε· δηλαδή, κατά μήκος της τροχιάς που πρέπει να διαγράψουμε για να προ-

σεγγίσουμε την πραγματικότητα. Ο νεορεαλισμός γίνεται ολοένα και λιγότερο γενικόλογος ως προς τη σκέψη (δηλαδή, ως προς εκείνο το κομματάκι της θεωρίας που διαμόρφωσε βαθμηδόν) και, αντίθετα, όλο και πιο γενικευμένος στην πράξη. Οι λόγοι είναι πολλοί, και νομίζω ότι θα έρθουν στην επιφάνεια ξεκάθαρα μέσα απ' αυτό το συνέδριο. Θέλω να πω ότι υπάρχει μια θέση, μια στάση απέναντι στη ζωή, η οποία δεν περιορίζεται στο λεγόμενο καλλιτεχνικό γεγονός, αλλά καθιστά το καλλιτεχνικό γεγονός ανάλογο με τις σημερινές ιστορικές ανάγκες, μόνον εφόσον ζούμε ή, μάλλον, συμβιούμε κατά έναν συγκεκριμένο τρόπο. Ξέρω ότι εδώ και αιώνες ο καλλιτέχνης απαλλάσσεται από κάθε προσωπική ενοχή· πιστεύω, όμως, ότι ο καλλιτέχνης (ο άνθρωπος του κινηματογράφου) που θέλει να είναι αληθινός καλλιτέχνης και, συνεπώς, προικισμένος με μια γνήσια δύναμη διείσδυσης, δεν μπορεί ν' αθωωθεί για την ανεπαρκή ενασχόλησή του με τα γεγονότα της εποχής του. Αυτή τη συμμετοχή του δεν αρκεί πια να την εννοήσουμε όπως στο παρελθόν· η συμμετοχή του πρέπει ταυτόχρονα να είναι και παρουσία, ώστε η διαίσθησή του να εφαρμόζεται στο πράγμα και όχι στην έννοιά του, και ν' ανασυνθέτει, μέσα από μια αλληλουχία διαισθήσεων το ίδιο το πράγμα, έτσι όπως ο Cuvier ανασυνθέτει από ένα κόκαλο ολόκληρο το μαμούθ. Ναι· ο άνθρωπος είναι ικανός για τέτοια θαύματα, μα εμείς του ζητάμε κάτι πιο απλό και κουραστικό, όπως το να παρακολουθήσει για μία ολόκληρη μέρα έναν άλλο άνθρωπο και να κάνει μια περιγραφή. Κι αν η περιγραφή δεν είναι ποιητική; Αγαπητοί μου φίλοι, μπορεί να μην είναι ποιητική για τον Πάολο, αλλά θα είναι για τον Αντόνιο. Στο μεταξύ, όμως, ας πάει· και ήδη μ' αυτή του την κίνηση θα έχει επιτελέσει την πρώτη πράξη της ποιητικής του (και μπροστά του ανοίγεται ένας ολόκληρος κόσμος που πρέπει ν' ανακαλύψει), και θα πρέπει να θέλει να ξεκόψει μια και καλή με το παρελθόν, γιατί, αλλιώς, δε θα μπορέσει ποτέ να το αποχωριστεί πραγματικά. Θα τον ακολουθεί σαν σκιά – κι ακόμα, μπορεί να γίνει και το ίδιο του το σώμα.

[...] Ευτυχώς τρέφουμε την πλάνη (ονομάστε την έτσι, αν θέλετε) ότι στη χώρα μας αρχίζει κάτι πραγματικά διαφορετικό. Στο μεταξύ, ο άνθρωπος που υποφέρει μπροστά στα μάτια μου, είναι ολότελα διαφορετικός από τον άνθρωπο που υπέφερε πριν από εκατό χρόνια. Πρέπει να επικεντρώσω την προσοχή μου αποκλειστικά στον άνθρωπο του σήμερα. Το ιστορικό φορτίο που με βαραίνει και που δεν θα ήθελα –ούτε θα μπορούσα– ν' αποτινάξω βίαια, δεν πρέπει να με αποτρέψει απ' το να επιθυμώ ν' απελευθερώσω αυτόν τον συγκεκριμένο άνθρωπο από τα βάσανά του, χρησιμοποιώντας τα μέσα που έχω στη διάθεσή μου. Αυτός ο άνθρωπος (και ιδού μία από τις δυο-τρεις έμμονες ιδέες μου) έχει ονοματεπώνυμο, αποτελεί κομμάτι της κοινωνίας κατά έναν τρόπο που με αφορά, χωρίς αμφισημίες· κι εγώ νιώθω τη γοητεία του, οφείλω να τη νιώσω τόσο έντονα, ώστε να θέλω να μιλήσω για λογαριασμό του, για λογαριασμό του και μόνον, χωρίς να του προσδώσω ένα ψεύτικο όνομα, γιατί το ψεύτικο όνομα θα είναι για πάντα ένα παραπέτασμα ανάμεσα σ' εμένα και στην πραγματικότητα· θα είναι κάτι που θα με κρατάει πίσω, έστω και ελάχιστα, και θα μου στερεί την απόλυτη επαφή με την πραγματικότητά του και, συνεπώς, την ώθηση να παρέμβω για να τροποποιήσω αυτή την πραγματικότητα. Δώστε μου δίκιο ή άδικο· όπως και να 'χει, είναι ουσιώδες για το νεορεαλισμό να προχωρεί όλο και πιο μακριά από το ψέμα, προς την αλήθεια. Το μάτι του και τ' αφτί του είναι φτιαγμένα για να συλλαμβάνουν τις περιπτώσεις όλων των ανθρώπων που θέλουν να είναι παρόντες – και μάλιστα, όχι μόνο στον κινηματογράφο· όλων των ανθρώπων που θέλουν να είναι παρόντες με το ονοματεπώνυμό τους και επιθυμούν να τους γνωρίσουμε. Επιστρέφει η λέξη «γνώση», που στον κινηματογράφο αποκτά την υπόστασή της. Κανένα μέσο δε μας προσφέρει τόσο άμεση γνώση όσο ο κινηματογράφος, μα όχι όταν φτιάχνουμε ή ανασυνθέτουμε μηχανικά, αλλά όταν συλλαμβάνουμε την αλήθεια. Με την κατασκευή και

την ανασύνθεση, μπορούμε να φτάσουμε σ' ένα σύμβολο, που δε θα 'χει ποτέ τη δύναμη του πρωτοτύπου· η γνώση ότι από το πρωτότυπο αποκτούμε πολύ περισσότερα απ' όσα μας δίνει το σύμβολο, εξαρτάται από το πάθος της ενασχόλησής μας, από το ενδιαφέρον που επενδύουμε στην επιθυμία για γνώση. Ωστόσο, είναι ξεκάθαρο ότι τα εφόδια για ένα τόσο νέο υλικό δε θα τα βρούμε έτοιμα· τόσο οι θεράποντες όσο και οι φύλακες των θεραπόντων πρέπει να φτιάξουν τη δική τους τεχνική – ακόμα και να την υποστούν. Και χαιρόμαστε, γιατί δεν είμαστε πια αναγκασμένοι να την υφιστάμεθα μες στους παλιούς χρυσελεφάντινους πύργους· το ίδιο το στιλ διαμορφώνεται μέσα από την επαφή με την πραγματικότητα: nominatim. Και δε χρειαζόμαστε πια άμφια ιερέων για να εισχωρήσουμε μέσα σ' αυτές τις βιβλιοθήκες των ζωντανών.



Ο Cesare Zavattini και ο Vittorio De Sica

[...] Θα πείτε, αν μη τι άλλο, ότι όλα αυτά δεν μπορούν ποτέ να γίνουν θέαμα κι ότι θα πρέπει να διαχωρίσουμε τη λέξη «θέαμα» από τη λέξη «νεορεαλισμός». Μα δεν είναι έτσι. Καταλαβαίνουμε ότι, αφού ακόμα και οι εφημερίδες, που είναι το δεύτερο πιο δυνατό μέσον μετά τον κινηματογράφο, συνεχίζουν να θεωρούν τον κινηματογράφο είδος πολυτελείας, ο κόπος του ανθρώπου που θέλει να κάνει νεορεαλισμό, είναι τεράστιος. Ποιος βοηθά αυτή τη νεορεαλιστική προσπάθεια; Πιστεύω ότι είναι ελάχιστοι, μιας και το κεφάλαιο μας καλεί μόνο σε συμβιβασμούς και θέλει, για προφανείς και συνηθισμένους λόγους, να στραφούμε αλλού· εξ άλλου, οι ιθύνοντες, επειδή νιώθουν ότι ο νεορεαλισμός, με την τόση επιθυμία του να γνωρίσει, να γνωρίσει, να γνωρίσει, να ψάξει την Ιταλία, να ψάξει την πόλη, τα σπίτια, με τις καταγγελίες του, με την κατ' ουσίαν βαθιά δυσαρέσκειά του απ' αυτόν τον πολιτισμό, με την ανάγκη του να κάνει κάτι αληθινό και διαρκές για τους άλλους. με το ν' αποφεύγει όλο και περισσότερο τις μεταφορές, βάζοντας δηλαδή μπροστά στα μάτια μας τους ίδιους τους πρωταγωνιστές των συμφορών της ζωής και όχι τα ομοιώματά τους, με το να απευθύνει συνεχείς εκκλήσεις υπέρ τους, διαταράσσει την καθεστηκυία τάξη· και ακόμα κι εμείς οι καημένοι οι δημιουργοί, οι καημένοι οι σκηνοθέτες, οι καημένοι οι άνθρωποι του κινηματογράφου, που είμαστε πάντοτε έτοιμοι για συμβιβασμούς, ακόμα κι εμείς δεν κάνουμε αυτό που πρέπει. Η σαρξ είναι ασθενής και η ζωή του κινηματογράφου τα κάνει όλα ένα: χάνεις τ' αβγά και τα πασχάλια· ακόμα κι εμείς αφηνόμαστε να παρασυρθούμε από το ρεύμα, από τις πλημμύρες ή τους σεισμούς ή οτιδήποτε άλλο, μιας και το ρίγος της αλληλεγγύης διατρέχει τη ραχοκοκαλιά των ανθρώπων· κι έτσι χρειαζόμαστε κι εμείς γεγονότα όπως

εκείνο του Renzi και του Aristarco ή όπως το Συνέδριο της Πάρμας, για να νιώσουμε στη ραχοκοκαλιά μας το ρίγος της τεράστιας ευθύνης που έχουμε.

Δεν πρέπει ν' αποθαρρυνόμαστε, να πάψουμε να υπερασπιζόμαστε το νεορεαλισμό για τον οποίο μιλώ· πρέπει να πιστέψουμε ότι είμαστε σε θέση να μετατρέψουμε σε θέαμα αυτά τα κίνητρα της απτής ενασχόλησής μας με την κοινωνία που μας ωθούν. Και πράγματι, όσο πιο έντονα τα νιώθουμε, τόσο πιο έντονα τα αναπαριστούμε με την ποσότητα και με τον αποκαλυπτικό εκείνο τρόπο που θα συγκινήσει το θεατή, αποκαλύπτοντάς του μία ακόμα διάσταση του πράγματος. Είναι παράδοξο, αλλά έχω πει πολλές φορές ότι αρκεί να βάλουμε έναν άνθρωπο να καθίσει και να του πούμε: «Κοίτα», και ήδη έχουμε θέαμα· αυτό το παράδοξο προϋποθέτει έναν ώριμο θεατή, κι αυτό ακριβώς θα πρέπει να καλλιεργήσουμε· ωστόσο, δε θα πρέπει ν' αποθαρρυνόμαστε με τις πρώτες απόπειρες που, μεταξύ άλλων, δεν μπορεί ποτέ να είναι γνήσιες, μιας και υπάρχει μια συνεχής ανάμιξη αντιτιθέμενων συμφερόντων, που κυριαρχεί κατά τη δημιουργία μιας ταινίας, έστω και αυθεντικής, με την οποία θα καταφέρουμε να φτιάξουμε το θεατή μας. Αυτός ο νέος θεατής βρίσκεται εκεί και μας περιμένει· μας περιμένει στ' αλήθεια. Κι αν ξεκινήσουμε με δυσπιστία απέναντι στο κοινό, διαπράττουμε κάτι εγκληματικό, σημαίνει ότι δυσπιστούμε απέναντι στον ίδιο τον άνθρωπο, απέναντι στις δυνατότητες διαλόγου· σάμπως να μπορούσαμε να έχουμε διάλογο με κάποιους που δεν θα 'ναι το κοινό. Μοιάζει κάτι κενό και άψυχο ή κάτι χωρίς κανέναν προσωπικό χαρακτήρα· ενώ το αντίθετο είναι γεμάτο, σαν κάποιος να κράτησε μέσα του επί αιώνες πράγματα που πρέπει να πει. Συγγνώμη αν σας αναλύω τις σκέψεις μου, αλλά πρέπει να σας τις πω για να σας δείξω, αγαπητοί φίλοι, ότι τα λάθη μου τουλάχιστον δεν είναι ασυνάρτητα κι ότι κάνω λάθη πολύ πιο συχνά απ' όσο φαντάζεστε. [...]

Επιπλέον, στον κινηματογράφο, οι μορφές που θα προβάλλονται με το ονοματεπώνυμο και τις ιστορίες τους, και που τώρα ακόμα είναι αδέξιες, επειδή παραμένουν δέσμιες μιας υποκριτικής παράδοσης, θ' αρχίσουν σιγά σιγά να θεωρούν ότι είναι καλή αυτή η προβολή στα μάτια των άλλων, αυτή η έκφραση μέσω του κινηματογράφου. Η συγκίνηση την οποία μπορεί να προκαλέσει μια φράση, μία και μόνη φράση, ανάμεσα στις άλλες αμήχανες φράσεις· μία και μόνη φράση, αλλά με τον φυσικό τόνο της φωνής και της κίνησης ενός εργάτη ή οποιουδήποτε άλλου ήρωα του καθημερινού μας θεάτρου, η δύναμη της ανακάλυψης μέσα στην πραγματικότητα της ζωής αυτού του ανθρώπου, δεν μπορεί να υποκατασταθεί από τίποτ' άλλο, όσο καλλιτεχνικό κι αν είναι· χωρίς αμφιβολία, είναι κλαψουρίσματα, αλλά δεν είναι κλαψουρίσματα μόνο του ανθρώπου που μιλάει για τον εαυτό του ή που μας αφήνει να ερευνήσουμε αυτό που κάνει, αλλά και των άλλων ανθρώπων που αντιμετωπίζουν αυτό το υλικό – και εννοώ τους σκηνοθέτες και τους συγγραφείς του κινηματογράφου. Το υλικό, φυσικά, είναι μίζερο και ρηχό, απλώς επειδή η τεχνική με την οποία χρησιμοποιούμε αυτό το υλικό, είναι ακόμα ατελής· όπως ακριβώς υπάρχει μια εξέλιξη του ήρωα που περιγράφεται, έτσι ακριβώς υ-

Ο κλέφτης των ποδηλάτων (1948)

πάρχει και μια εξέλιξη των ανθρώπων που πρέπει να περιγράψουν. Απαιτείται μια ιδιαίτερη τεχνική· και ως τεχνική, δεν εννοώ κάτι ξέχωρο από την καρδιά και το νου, αλλά τον πιο αποτελεσματικό τρόπο έκφρασης της καρδιάς και του νου· πρέπει, λοιπόν, να επιστρατεύσουμε την καρδιά και το νου μας σ' αυτές τις επαφές, μ' αυτές τις συναντήσεις, μ' αυτές τις ποικίλες ανάγκες· και, σιγά σιγά, θα επιλέξουμε, θα μάθουμε να επιλέγουμε, θα είμαστε σε θέση να εκμεταλλευτούμε αυτούς τους ήρωες με τον ίδιο τρόπο που σήμερα εκμεταλλευόμαστε τον ηθοποιό. Το ίδιο μπορεί να ειπωθεί και για τα γεγονότα τα οποία ερμηνεύουν, τα γεγονότα τα οποία αντιμετωπίζουμε νεορεαλιστικά, διότι, αγαπητοί μου φίλοι, τα αληθινά γεγονότα είναι πάντα καυτά, κι αυτή είναι μία απ' τις μεγάλες επιφοιτήσεις του νεορεαλισμού, και δεν εννοώ μόνο τους πολέμους και τις καταστροφές· ωστόσο, ο πόλεμος άνοιξε τα μάτια ορισμένων απέναντι σ' αυτό το σημαντικό νέο πανόραμα, το τόσο συγκροτημένο, θαυμαστό και με θρυλικό χαρακτήρα· άλλων, πάλι, όχι. Αυτοί οι άλλοι δεν μπορούν να ρίξουν βάρος στον πλησίον τους χωρίς τον ενθουσιασμό της μυθοπλασίας.

Δεν το λέω με κακία. «Χορτάσαμε πια μ' αυτόν τον πλησίον που είναι μονίμως φτωχός, φτάνει πια η φτώχεια, φτάνουν πια οι άνεργοι, φτάνουν πια οι πονεμένες ιστορίες!» Είναι πολύ εύκολο ν' απαντήσουμε σ' αυτούς τους ανθρώπους, που θα μπορούσαμε να τους ονομάσουμε «κουρασμένους απ' τη ζωή». Ο νεορεαλιστικός κινηματογράφος μπορεί κάλλιστα να λειτουργήσει και χωρίς τη φτώχεια και τους ανέργους, χωρίς τις φτωχογειτονιές της Νάπολης, τις αγρότισσες, τη Ματέρα, το Δέλτα του Πάδου κ.λπ. κ.λπ. Μπορούμε ν' ασχοληθούμε, ας πούμε, από την Ίβα ώς το Ποτσουόλι, για θέματα που αφορούν στη Νάπολη (δηλαδή, με θορυβώδεις τόπους εργασίας ή με άλλους τέτοιους χώρους, όπως το Πέλι ή το Σαν Τζιοβάνι, όπου υπάρχει δουλειά, κίνηση, κατασκευή κ.ο.κ.)· μπορούμε ν' ασχοληθούμε με την περίλαμπρη Σκάλα του Μιλάνου ή με τους καλλιτεχνικούς θησαυρούς. Ωστόσο, πρέπει να καταλάβετε ότι το θέμα μπορεί να ποικίλλει, αλλά δεν μπορεί να ποικίλλει η ηθική τοποθέτηση του νεορεαλιστή, χάρη στην οποία καταλήγουμε πάντα στο ίδιο συμπέρασμα· και είναι το συμπέρασμα (μην είστε υποκριτές) ότι δεν θέλετε. Μάλιστα, ένα από τα προτερήματα του νεορεαλιστή πρέπει να είναι η δυνατότητα να ξεκινάει απ' οποιοδήποτε θέμα, απ' οποιονδήποτε άνθρωπο, απ' οποιοδήποτε αντικείμενο, και να εντοπίζει πάντοτε τα ίχνη του ανθρώπου. Και δεν είναι δικό μου το φταίξιμο, ή, μάλλον. δεν είναι αποκλειστικά δικό μου το φταίξιμο, αν οι άνθρωποι που αγωνίζονται ενάντια στην καταπίεση, δεν είναι ακόμα η πλειοψηφία.

[...] Είναι, λοιπόν, καθήκον των νεορεαλιστών, επαναλαμβάνω, να δείξουν ότι οποιοδήποτε θέμα προσεγγίζουν, εντάσσεται σε κάτι γενικό, και, επομένως, δεν υπάρχει κάτι εκ των προτέρων μεγάλο ή μικρό, αλλά το μεγάλο ή το μικρό γεννιέται απ' τη μεγάλη ή μικρή ικανότητά μας να διερευνήσουμε και να εκφράσουμε, με το κατάλληλο ιδίωμα, τον μοναδικό και ταυτόχρονα πολύπλευρο πλούτο κάθε ανθρώπου...

Εισήγηση στο Συνέδριο περί Νεορεαλισμού / Πάρμα, 3-4-5 Δεκεμβρίου 1953, δημοσιευμένη στο περιοδ. «Rivista del Cinema Italiano», τχ. 3, Μάρτιος 1954
Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη

Ο Vittorio De Sica και ο Cesare Zavattini

Γράμμα στον Cesare

του Vittorio De Sica

Αγαπητέ Zavattini, ζήτα συγγνώμη εκ μέρους μου από τους φίλους του Circolo Romano del Cinema, επειδή δεν μπορώ να συμμετάσχω στις συζητήσεις στις οποίες με προσκαλείτε με τόσο τρυφερή επιμονή. Δεν πρόκειται για κακή θέληση, το ξέρεις, αλλά κατ' αρχάς για το γεγονός ότι δεν είμαι θεωρητικός (και μάλιστα, φοβάμαι τις θεωρητικές συζητήσεις, παρ' όλο που αναγνωρίζω τη μεγάλη σπουδαιότητά τους), κι ύστερα επειδή μου έλειπε –κι εξακολουθεί να μου λείπει– ο χρόνος, εξαιτίας του υπέροχου επαγγέλματός μας. Παρακολουθώ, πάντως, όσο μπορώ τις πολιτιστικές δραστηριότητες του Circolo, μέσα απ' όσα μου λένε διάφοροι συνάδελφοι ή μέσα απ' τις ανακοινώσεις σας, και πιστεύω ότι η δραστηριότητα του Circolo είναι ένας από τους καλούς οιωνούς τής ζωής του κινηματογράφου μας, του ιταλικού κινηματογράφου, που μερικοί τον θεώρησαν νεκρό, ακριβώς τη στιγμή που παρουσίαζε ισχυρότατες αποδείξεις ύπαρξης, είτε με τις προσπάθειές του, είτε με τις ανεπάρκειες, είτε ακόμα και με τα λάθη του. Φυσικά, δεν έχουμε όλοι την ίδια γνώμη σχετικά με τους τρόπους ανάπτυξης του ιταλικού κινηματογράφου· πράγματι, ούτε καν για τον ίδιο το νεορεαλισμό δεν έχουμε όλοι τις ίδιες απόψεις και τα ίδια συναισθήματα· μας συνδέει, όμως, η κοινή επιθυμία να επεκταθούμε και να εμβαθύνουμε στα θέματα που μας προσφέρει η ζωή του λαού μας, όπως και η λογοτεχνία του, μιας και η παραδειγματική έκφραση ενός λαού είναι η λογοτεχνία.

Τελικά, όπως βλέπεις, είμαι κάθε άλλο παρά απαισιόδοξος, και οφείλω ν' αναγνωρίσω ότι, μολονότι η καπιταλιστική δομή του κινηματογράφου θέτει περιορισμούς στον οίστρο των καλλιτεχνών, πάλι βλέπουμε κάθε χρόνο να πραγματοποιούνται καμιά δεκαριά ταινίες που γίνονται μακράν των αγοραίων επιδιώξεων και περιέχουν ξεκάθαρες αξίες, τις οποίες μπορούμε τουλάχιστον να αποκαλέσουμε ενδεικτικές (κι αυτό δεν μπορώ να μην το πω σε σένα, που υπήρξες ανέκαθεν «αρωγός» των νέων φωνών). Φυσικά, αυτές οι δέκα ταινίες θα πρέπει το συντομότερο να γίνουν είκοσι, και μετά τριάντα και μετά σαράντα, και συνεπώς, τα αρμόδια όργανα θα πρέπει να διευκολύνουν τις συνθήκες ανάπτυξης του κινηματογράφου μας, διασφαλίζοντάς του μια βάση θεμελίωσης, η οποία, όπως όλοι συμφωνούμε, βρίσκεται κυρίως στην ελευθερία.

Απ' αυτή την άποψη, ο Τύπος μπορεί να συνεχίσει να κάνει πολλά, αρκεί να απομακρυνθεί από το επίπεδο του φατριασμού και των προσωπικών ιστοριών. Ο Τύπος, χάρη στην καθημερινή παρουσία του, έχει τη δυνατότητα, πολύ περισσότερο από μας, να διαφωτίσει το κοινό για τις προσπάθειές μας, να προετοιμάσει το κοινό για την επανάσταση που επωάζεται από τότε που ο κινηματογράφος συνειδητοποίησε ότι δεν περιορίζεται στο θέαμα ή, αν θέλουμε να το πούμε αλλιώς, ότι το θέαμα έχει όλο και πιο συγκεκριμένα καθήκοντα στη διαμόρφωση της κοινωνίας μας. Αυτές οι σκέψεις μού ήρθαν χτες, ενώ είχα την ευκαιρία να ξεφυλλίσω τις κριτικές για τον *Τελευταίο*

σταθμό, και παρατήρησα ότι ένα μέρος τους, ευτυχώς όχι πολύ μεγάλο, έβρισκε με τον *Τελευταίο σταθμό* την ευκαιρία να πει ότι εμείς οι δυο πρέπει να χωρίσουμε και να διακόψουμε τη δεκαετή συνεργασία μας. Λοιπόν, η περίπτωση, αν και αρκετά διακριτική, είναι ενδεικτική, όπως έλεγα και παραπάνω, του γενικότερου προβλήματος τού πώς μερικές φορές τα προσωπικά ή πολιτικά πάθη διαστρέφουν τη λειτουργία του Τύπου. Εμείς, εσύ κι εγώ, περιμέναμε ανέκαθεν από τον Τύπο αυστηρές κρίσεις, διαβάζαμε αυτές τις κρίσεις με μεγάλη προσοχή και τις διαφυλάτταμε· μα πάντα μας εξέπληττε και μας πλήγωνε κάθε κρίση που γεννιόταν όχι από την ηθική και την αισθητική εξέταση μιας ταινίας, αλλ' από φιλικές ή εχθρικές διαθέσεις ή από κάτι ακόμα χειρότερο.

Ποιος μπορεί να είναι, λόγου χάρη, ο λόγος αυτής της λυσσαλέας επιθυμίας να χωριστούμε; Μήπως η τόσο φυσική, η τόσο στενή συνεργασία μας απέδωσε κακούς καρπούς για τον ιταλικό κινηματογράφο; Εντόπισα μεγάλο μίσος σ' αυτήν ακριβώς την επιμονή, πολλή κακία· γιατί προσπάθησαν με πολλούς τρόπους να μας στρέψουν τον έναν ενάντια στον άλλον, και παραλίγο να τα καταφέρουν. Άρχισαν με το *Θαύμα στο Μιλάνο* και κατέληξαν στη διαπασών με τον *Τελευταίο σταθμό*. Κανείς τους δε μας ενθάρρυνε την εποχή τού *Τα παιδιά μάς βλέπουν* ή της *Πύλης του ουρανού*, όπου ήταν ήδη σαφής ο κοινός μας τρόπος σκέψης κι είχαμε ήδη δώσει αποδείξεις μιας συνεννόησης που δε θα μπορούσε να 'ναι πιο απόλυτη. Κανείς δεν μας ενθάρρυνε – επίτρεψέ μου να το επαναλάβω· ήμαστε πράγματι μόνοι, με την πεποίθηση ότι είχαμε ο ένας τον άλλον, κι έτσι γεννήθηκε *Ο κλέφτης των ποδηλάτων*. Είδα να γεννιέται το σενάριό του μέσα απ' το επίμονο ταλέντο σου· και, στ' αλήθεια, ήταν μια γέννηση ανεπιθύμητη για πολλούς, ας τ' ομολογήσουμε, παρ' όλο που εγώ ένιωθα ότι αυτός ήταν ο πραγματικός κόσμος μου κι ότι θα μπορούσα να τον εκφράσω σαν να τον είχα ζήσει από τα παιδικά μου χρόνια. Θυμάσαι ότι μερικοί, διαβάζοντας το σενάριο, μας έλεγαν: «Αυτό δεν είναι κινηματογράφος»; Κανείς απ' αυτούς δεν αγάπησε το άσπρο άλογό σου στο *Sciuscià*, και κανείς τους δεν ήθελε να τελειώσει τόσο τραγικά η αφήγηση· ούτε ήθελαν να προκαλέσει τόσο πόνο η κλοπή ενός ποδηλάτου, ή να ταράξουν οι άλλοι σου ήρωες, ο καλός Τοτό ή ο γερο-Ουμπέρτο, την ήσυχη ζωή μιας κοινότητας που είχε κιόλας ξεχάσει τον πόλεμο. Εγώ, όμως, δεν έτρεφα αμφιβολίες, και πιστεύω ότι δυο αδελφοί στα χρόνια του Πολέμου και στη μεταπολεμική εποχή δε θα μπορούσαν να είναι πιο ενωμένοι και πιο αφοσιωμένοι σ' έναν κοινό σκοπό απ' όσο εμείς οι δύο. Ξέραμε τι θέλαμε. Κάθε φορά που για μένα άρχιζε η κούραση της σκηνοθεσίας και ήμαστε αναγκασμένοι να ζούμε χώρια για μήνες, όταν επέστρεφα για να ξαναρχίσουμε τις συνομιλίες μας, σ' έβρισκα πάντα έτοιμο και γεμάτο –όσο κανένας άλλος– από ανθρώπινη φαντασία, από φωτεινό ενθουσιασμό, από ηθική ακεραιότητα. Γιατί, λοιπόν, να πρέπει να χωριστούμε;

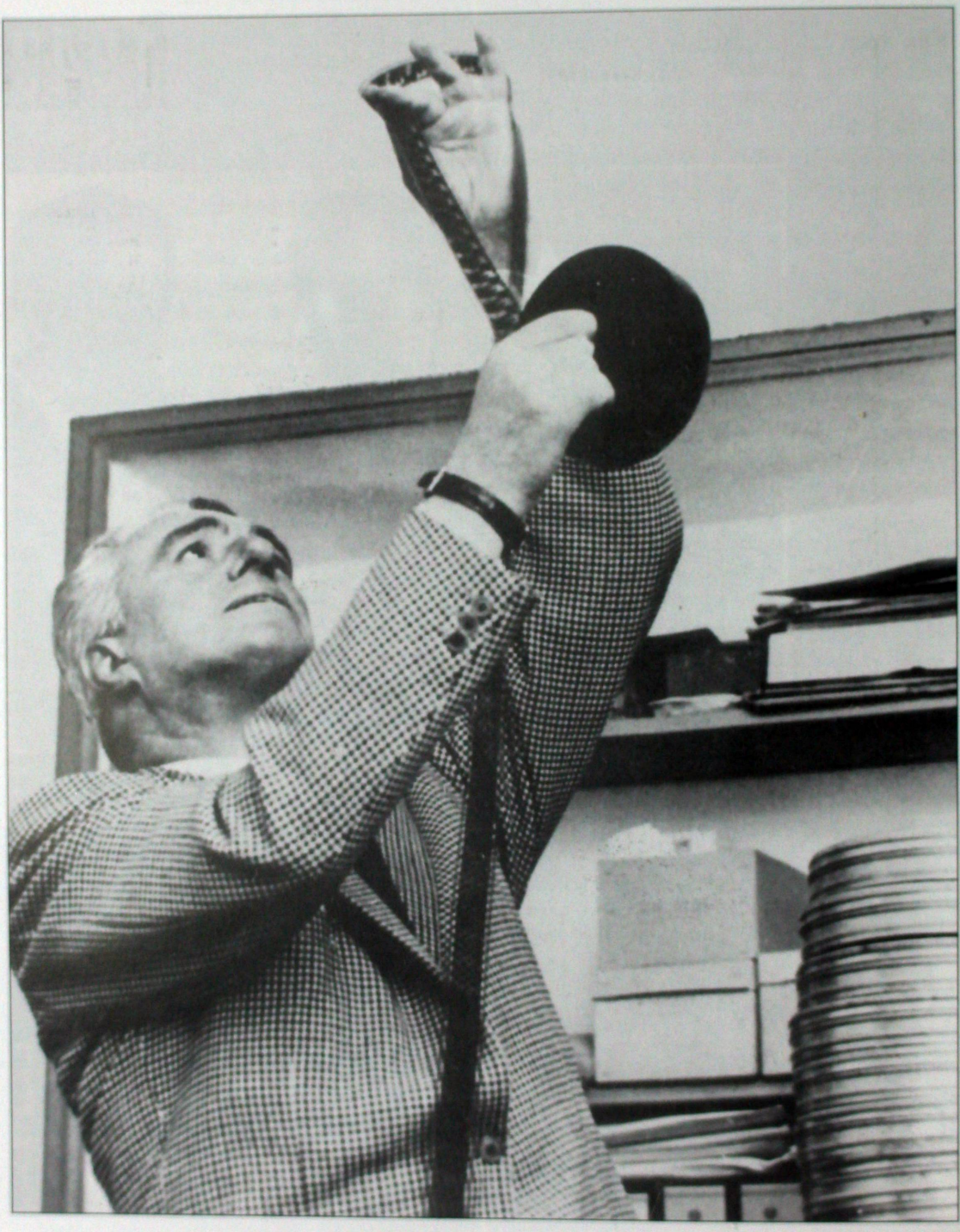
Σήμερα, ξεφυλλίζοντας αυτά τ' αποκόμματα των εφημερίδων, μου φαίνεται ότι νιώθω, για πρώτη φορά με τόσο συγκεκριμένο τρόπο, την αίσθηση της μεγάλης αδικίες που έχει διαπραχθεί εναντίον σου και, συνεπώς, εναντίον μου, μέσα σ' αυτά τα χρόνια, θέτοντας τα κείμενά σου σε αντιπαράθεση με το έργο μου ή στερώντας τους ακόμα και την πατρότητα, προκειμένου να ενσπείρουν τη διχόνοια εκεί όπου υπήρχε η αρμονία.

Αντιλαμβάνομαι ότι αυτή η επιστολή μου, που έπρεπε να είναι σύντομη, έχει γίνει πολύ μεγάλη, έγινε μια διαφυγή για μένα τούτο το απόγευμα της Κυριακής. Δεν μ' ενοχλεί αυτό, μιας και μου έδωσε την ευκαιρία να πω για μία ακόμα φορά δημοσίως ποιοι ακατάλυτοι δεσμοί εκτίμησης και αγάπης μάς συνδέουν – και μάλιστα, να το πω τις παραμονές μιας ακόμα συνεργασίας μας που δεν θα είναι, το ελπίζω με όλη μου την ψυχή, η τελευταία.

«Cinema Nuovo», τχ. 16, 1η Αυγούστου 1953
Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη

Ο Vittorio De Sica με το Όσκαρ που κέρδισε
για τον *Κλέφτη των ποδηλάτων*

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΟΣ



Τα παιδιά μάς βλέπουν
I bambini ci guardano

1943

Ο Πρικό είναι ένας εφτάχρονος πιτσιρίκος που βιώνει με συναίσθηση, διαύγεια και απόγνωση τη θλιβερή συζυγική ιστορία των μικροαστών γονιών του. Μια μέρα, ενώ παίζει με το πατίνι του στο πάρκο, βλέπει τη μητέρα του, Νίνα, να μιλάει μ' έναν άντρα, τον Ρομπέρτο. Όταν επιστρέφουν στο σπίτι, ο μικρός ζητά από τη μητέρα του να του υποσχεθεί ότι την επομένη θα ξαναπάνε στο πάρκο μαζί. Το άλλο πρωί, όμως, τον ξυπνούν ο πατέρας του, Αντρέα, και η Ανιέζε, η υπηρέτρια, λέγοντάς του ότι ότι η μαμά του έφυγε. Αρχικά ο μικρός οδηγείται στην αδελφή της μητέρας του, που δουλεύει σε μια μοδίστρα, κι ύστερα στη γιαγιά του, που ζει στην εξοχή με μια υπηρέτρια, την Παολίνα. Ο Πρικό δεν παύει να καταγράφει το μυστηριώδες κλίμα, τις μικρές χειρονομίες, τα μισόλογα. Όταν, κάποια στιγμή, παρακολουθώντας κρυφά την Παολίνα με τον εραστή της, σπάει ένα ανθοδοχείο, προκαλεί την έντονη δυσαρέσκεια της γιαγιάς του, που αναγκάζει τον πατέρα του να τον ξαναπάρει μαζί του. Την επιστροφή του στο σπίτι ακολουθεί η συμφιλίωση των γονιών του, αλλά, μόλις ο Ρομπέρτο ξανακάνει την εμφάνισή του, η Νίνα δεν μπορεί να του αντισταθεί. Μετά και τη δεύτερη φυγή της γυναίκας του, ο Αντρέα εμπιστεύεται τον Πρικό σ' ένα εκκλησιαστικό ίδρυμα και αυτοκτονεί.

Σενάριο: Cesare Giulio Viola, Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Margherita Maglione, βασ. στο μυθ. *Pricó* του Cesare Giulio Viola
Φωτογραφία: Giuseppe Caracciolo
Σκηνικά: Vittorio Valentini
Μοντάζ: Mario Bonotti
Μουσική: Renzo Rossellini
Ηθοποιοί: Luciano De Ambrosis (Πρικό), Emilio Cigoli (Αντρέα, ο πατέρας), Isa Pola (Ντίνα, η μητέρα), Adriano Rimoldi (Ρομπέρτο), Giovanna Cigoli (Ανιέζε), Jone Frigerio (γιαγιά), Maria Gardena (κυρία Ουμπέρτι), Tecla Scarano (κυρία Ρέστα), Dina Perbellini, Nicoletta Parodi, Zaira La Fratta
Παραγωγή: Scalera Film
Διάρκεια: 85΄. Ασπρόμαυρη

(Παίχτηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *Κατηγορώ τους γονείς μου*)

Το ανάλαφρο χέρι του λογοτέχνη

του Antonio Pietrangeli

Πριν ακόμα πούμε οτιδήποτε γι' αυτή την ταινία, πρέπει να μιλήσουμε για την προσήλωση, την πίστη και την αφοσίωση των συντελεστών της. Είναι ενδεικτική του πνεύματος μιας νέας κινηματογραφίας όπως η δική μας. Θάρρος, ειλικρίνεια, επιμέλεια και ανθρωπιά είναι τα ηθικά χαρίσματα του De Sica, που είναι ένας άνθρωπος όλο ζωντάνια ανάμεσα σε ζωντανούς ανθρώπους. Και το ηθικό δίδαγμα που μπορούμε να εξαγάγουμε από την ταινία του, είναι ότι πρέπει ν' αρχίσουμε να στρέφουμε το βλέμμα μας στον κόσμο, στην απέραντη, ευμετάβλητη πραγματικότητα που ζούμε, στη ζωή των ανθρώπων που μας περιτριγυρίζουν. Από αυτό, όμως, προκύπτει άλλο ένα δίδαγμα, που είναι η προτροπή να είμαστε σοβαροί και ευσυνείδητοι – ηθικές αρετές, τις οποίες, ιδιαίτερα σήμερα, έχει ανάγκη ο κινηματογράφος μας.

Αυτό είναι πρώτα απ' όλα το νόημα της ταινίας του De Sica· ίσως με κάποιο τόνο πολεμικής, αλλά χωρίς αυτό να περιορίζει τον απόλυτα ηθοπλαστικό της χαρακτήρα. Και για να μπορέσει να το επιβεβαιώσει, έπρεπε να κατορθώσει να δημιουργήσει ένα έργο υψηλού αισθητικού επιπέδου και να ταράξει το κοινό. Ήταν ένα μεγάλο παιχνίδι, κι αν ο De Sica δεν κατόρθωσε να το παίξει ώς το τέλος και να κερδίσει την παρτίδα, πρέπει να του αναγνωρίσουμε την πρόθεση και την τόλμη. [...]

Πιστεύουμε ότι με την ταινία *Τα παιδιά μάς βλέπουν* ο ιταλικός κινηματογράφος έκανε ένα ξεκίνημα και, ταυτόχρονα, πέτυχε ένα από τα πιο απτά και ζωντανά αποτελέσματα. Δε θέλουμε να πούμε μ' αυτό ότι πρόκειται για αριστούργημα, ούτε κι ότι δεν έχει ελαττώματα. Λέμε, όμως, ξεκάθαρα, ότι είναι μια ταινία έξυπνη και αξιόλογη: μια *καλή* ταινία.

Κι επειδή τα μειονεκτήματα δεν είναι λίγα και αφορούν άμεσα στη δομή της ταινίας, ας μιλήσουμε πρώτα γι' αυτά. Είναι προφανές ότι, κατά ένα μεγάλο μέρος, οφείλονται στο σενάριο, που δεν είναι αφηγηματικά στέρεο και αποτελεσματικό. Δύο από τα πρόσωπα της ταινίας (και δεν πρόκειται για τα λιγότερο σημαντικά), η μητέρα και ο εραστής της, δεν είναι πρόσωπα ζωντανά, δεν είναι χαρακτήρες της ταινίας: οι χειρονομίες τους, ο πόνος τους, τα συναισθήματά τους, δε μεταδίδονται ποτέ στο θεατή. Αλλά και ο σύζυγος δεν «αναπτύσσεται» εντελώς: κι όμως, ο χαρακτήρας του και η μικροαστική νοοτροπία του έπρεπε να έχουν σαφώς αποτυπωθεί και να μη τα αντιλαμβάνεται ο θεατής από άλλους δρόμους, μη κινηματογραφικούς. (Κι εδώ ακριβώς μετράει το βάρος του σεναρίου.) Έτσι, ο χαρακτήρας του συζύγου, απλώς σκιαγραφείται: η σημασία που δίνει στις συνελεύσεις των ενοίκων της πολυκατοικίας, η μανία του να κάνει λογαριασμούς, η δουλοπρεπής στάση του απέναντι στον υπεροπτικό κόσμο της συνοικίας Αλάσιο κ.λπ.

Το γεγονός ότι οι βασικοί χαρακτήρες δεν περιγράφονται με απόλυτη ευκρίνεια, είναι ένα μειονέκτημα που ε-

πιδρά αρνητικά στην ουσία της ταινίας, απ' την οποία συχνά λείπει η συναισθηματική ένταση, εκείνη η άμεσα κατευθυνόμενη βία που βάζει τα πράγματα ή τους θεατές σε μιαν αφηγηματική τροχιά και δεν τους ξαναφήνει. [...]

Όμως, απ' τη σκηνή που περιγράφει το «ντύσιμο» του μικρού ως κολεγιόπαιδου και πέρα, σταματούν οι παρεκβάσεις, και η ταινία, με τρόπο απέριττο, αλλά και με ασυνήθιστη ταχύτητα, ρέει αποφασιστικά ώς τη λογική της ολοκλήρωση. Το κοινό, πιασμένο απ' το λαιμό, δεν μπορεί παρά να αντιδράσει με τον προβλεπόμενο τρόπο: τα χειροκροτήματα και τα δάκρυα, που άλλοι τα συγκρατούν κι άλλοι τα κρύβουν με το φύσημα της μύτης.

Ένα προσόν καθόλου ευκαταφρόνητο από τα πολλά και αδιαμφισβήτητα της ταινίας είναι η αυθεντικότητα ορισμένων ψυχολογιών: του μικρού, για παράδειγμα, που αναλύεται με πολλή προσοχή, αγάπη και εξαιρετική διεισδυτικότητα. Η κακία που ασυναίσθητα του βγαίνει στη σκηνή με το φτωχό παιδί στο πάρκο («Να κάνω μια βόλτα;» – «Όχι!» – «Να βάλω το ένα μου πόδι;» – «Μόνο το ένα» – και μόλις εκείνο ακουμπάει το πόδι του στο θαυμαστό παιχνίδι, μια χειρονομία απότομη κι ένα επιτακτικό «Φτάνει!» καταστρέφουν τη μαγεία)· η σημασία που έχει στις κουβέντες του παιδιού ένας αστερίας ή ένα κοχύλι· η επίμονη άρνηση στην τελική ανάκριση στην οποία τον υποβάλλει ο πατέρας του, που αντιπροσωπεύει το ωραιότερο μέρος ολόκληρης της ταινίας· αλλά και οι χιλιάδες ευτυχείς επινοήσεις που σχετίζονται με την ιστορία τού παιδιού: οι αντιδράσεις των μικρών, η κουφή γριούλα στο σταθμό του Αλάσιο στην οποία απευθύνεται ο Πρικό, ο βλοσυρός σιδηροδρομικός και η αυστηρή παράλυτη γριά που πρέπει να τη σηκώσουν για να τη βάλουν να καθίσει κάπου απ' όπου συνεχίζει το κατσάδιασμα του Πρικό. (Κι εδώ νομίζουμε ότι αισθανόμαστε ανάλαφρο κι επιτυχημένο το χέρι του λογοτέχνη το οποίο αναπαριστά απρόβλεπτες καταστάσεις που επιστρέφουν σαν εφιάλτες στη φοβισμένη φαντασία του παιδιού.) Με αγάπη, άλλωστε, με βλέμμα διαπεραστικό και με ευφυΐα εκφραστική περιέγραψε ο De Sica όλους τους χαρακτήρες του, που μόνο επιφανειακά είναι δευτερεύοντες: τον κόσμο των μικροαστών σ' έναν πολυπληθή οικισμό στην περιφέρεια της πόλης, με τα κουτσομπολιά, τους τσακωμούς και τη μιζέρια του, τον απροκατάληπτο και ειλικρινή κόσμο των εργατριών με το μουρμούρισμα και τον τόνο της φωνής της μικρής υπαλλήλου, το περιβάλλον των τραπεζοϋπαλλήλων με κυρίαρχο τον προϊστάμενο που θέλει να ξεχωρίζει με το «ορεβουάρ», και, σφίγγοντας το μπορ του καπέλου του, αναφωνεί: «Ω κοσμικότητα, πόσα πράγματα γίνονται στ' όνομά σου!» [...]

Η ταινία έχει και πολλά άλλα χαρίσματα· κι οι εικόνες της καλοσυνάτης, χαμηλών τόνων καθημερινότητας

στους δρόμους της Ρώμης είναι που αξίζουν τους περισσότερους επαίνους. Η περιγραφή του κολεγίου με τις απέραντες, άδειες αίθουσες, με την αυλή, άσπρη και εκτυφλωτική από την αντανάκλαση του ήλιου, με τη μνημειακή σκάλα όπου χάνεται η ικετευτική φωνή του παιδιού· η ευφυής και επιτυχημένη χρήση των γκρο πλάνων (βλ. τη σκηνή της ανάκρισης που υφίσταται ο μικρός Πρικό από τον πατέρα του)· η λειτουργική χρήση του ήχου (βλ. την αντίστιξη ανάμεσα στο χαρούμενο «Μαραμάο, γιατί πέθανες;» που μεταδίδεται από το ραδιόφωνο, και τον πόνο του προδομένου άντρα).

Τέλος, ως τις πιο ωραίες και τις πιο αληθινές στιγμές της ταινίας πρέπει να θεωρήσουμε την ερμηνεία των Luciano de Ambrosis και Emilio Cigoli. Ο πρώτος, που φτάνει στο όριο μιας ηθοποιίας μετρημένης σε κάθε της λεπτομέρεια, έχει στιγμές πραγματικά εξαιρετικής εκφραστικότητας· ο δεύτερος, αν και ηθοποιός χωρίς το τεκμήριο της αυθεντίας, και με κοινό παρουσιαστικό, μεταμορφώνεται σε ηθοποιό μεγάλου κύρους. Μολονότι είναι πια κοινός τόπος ότι ο De Sica ξέρει να κάνει όλους τους ηθοποιούς του να ερμηνεύουν πραγματικά τους ρόλους τους, το γεγονός αυτό βρίσκει εδώ την πιο λαμπρή του επιβεβαίωση.

Για το μέλλον, είμαστε βέβαιοι ότι με περισσότερη αυτοκριτική και με μεγαλύτερη αυτοκυριαρχία, ο De Sica θα αποφύγει τα λάθη που μειώνουν την αξία της ταινίας. Πάντως, να που επιτέλους βρέθηκε ένας σκηνοθέτης με το δικό του στιλ, που έχει να πει κάτι δικό του. Ο ιταλικός κινηματογράφος του αύριο μπορεί, σίγουρα, να βασίζεται σ' αυτόν.

«Star» II, 3 Φεβρουαρίου 1945
Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος

1946

Sciuscià
[Ragazzi (Παιδιά)]

Ο Πασκουάλε κι ο Τζουζέπε είναι δυο παιδιά που συνδέονται με ειλικρινή φιλία και, μέσα σε μια ανάστατη Ρώμη αμέσως μετά τη λήξη του πολέμου, βγάζουν ένα μεροκάματο γυαλίζοντας τα παπούτσια των στρατιωτών των συμμάχων, πουλάνε σοκολάτες και διάφορα άλλα πράγματα στη μαύρη αγορά, κι ονειρεύονται ν' αγοράσουν ένα άσπρο άλογο. Μπλέκονται σε μια ληστεία που κάνει ο Ατίλιο, ο μεγαλύτερος αδελφός του Τζουζέπε, δεν αποκαλύπτουν τα ονόματα των ληστών και καταλήγουν στο αναμορφωτήριο, όπου κλείνονται σε χωριστά κελιά. Ο καιρός περνάει, χωρίς τα δυο παιδιά να δικαστούν. Περιτριγυρίζονται από ένα σωρό δύστυχους και πρώιμους εγκληματίες (μόνο λίγοι αποτελούν εξαίρεση και δείχνουν καλά αισθήματα για την ηλικία τους), και –ιδιαίτερα ο Τζουζέπε– υφίστανται την επιρροή τους. Η ζωή τους γίνεται ολοένα πιο θλιβερή. Η φιλία τους χαλάει όταν ο Πασκουάλε αποφασίζει ν' αποκαλύψει τα ονόματα των ληστών, επειδή πιστεύει ότι βασανίζουν το φίλο του. Κατά τη διάρκεια της προβολής μιας ταινίας για τους φυλακισμένους, τα δυο παιδιά δραπετεύουν μαζί με άλλους τρεις συντρόφους τους, αλλά, στη διάρκεια ενός καβγά, ο Πασκουάλε σκοτώνει άθελά του τον Τζουζέπε.

Σενάριο: Sergio Amidei, Adolfo Franci, Cesare Zavattini
Φωτογραφία: Anchise Brizzi
Σκηνικά: Ivo Battelli
Μοντάζ: Nicolo Lazzari
Μουσική: Alessandro Cicognini
Ηθοποιοί: Rinaldo Smordoni (Τζουζέπε), Franco Interlenghi (Πασκουάλε), Emilio Cigoli (Σταφέρα), Gino Saltamerenda («Κοιλαράς»), Anna Pedoni (Ναναρέλα), Aniello Mele (Ραφαέλε), Bruno Ortensi (Αρκάντζελι), Enrico De Silva (Τζιόρτζιο), Antonio Lo Nigro (Ριγκέτο)
Παραγωγή: Paolo William Tamburella για την Alfa Cinematografica
Διάρκεια: 95΄. Ασπρόμαυρη

Βραβεία: Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας 1946.

Μια ασίγαστη καταγγελία

του Luigi Comencini

Πολλοί απ' αυτούς που είδαν την ταινία, ή άλλοι που άκουσαν γι' αυτήν, τη συνέκριναν με την ταινία *Ο δρόμος για τη ζωή* του Εκ. Είναι πολύ εύκολο να γίνει τέτοια σύγκριση: «σουσιά» και «μπεσπριζόρνι», παιδιά εγκαταλελειμμένα μετά τον Πόλεμο στην Ιταλία, παιδιά εγκαταλειμμένα μετά τον προηγούμενο πόλεμο στη Ρωσία. Εκτός όμως απ' το να είναι εύκολη, πρέπει να οφείλεται και στη μανία μας να ψάχνουμε ένα ξένο πρότυπο πίσω από κάθε δική μας επιτυχημένη προσπάθεια, επειδή αυτή η ταινία είναι πάρα πολύ επιτυχημένη για να ενταχθεί στην κατηγορία «ιταλικές ταινίες», με την υποτιμητική σημασία που αποδίδεται στον όρο. Πέρα από το γεγονός πως είναι σχεδόν βέβαιο ότι ο De Sica αγνοεί την ταινία του Εκ, η δική του ταινία δεν έχει κανένα κοινό σημείο με τη ρωσική του 1932, αν εξαιρέσουμε το περιβάλλον. Εκείνη ήταν μια ταινία γαλήνια και αισιόδοξη, σχεδόν ρητορική σε ορισμένα σημεία· αυτή είναι μια ταινία πικρή και τραγική, μια ασίγαστη καταγγελία της οδυνηρής εγκατάλειψης των σημερινών παιδιών μας. Ποτέ μέχρι σήμερα δεν είδαμε τέτοιους τόνους σε ιταλική ταινία. Η ταινία, επομένως, θα μπορούσε να συγκριθεί και με άλλες, πολύ γνωστές ταινίες, εκτός της ρωσικής, όπως η *Maternelle* του Benoit-Levy, τα *Ένστολα κορίτσια* της Sagan και, κυρίως, το *Διαγωγή μηδέν* του Vigo, την οποία, όμως, ο De Sica είδε αφού είχε ολοκληρώσει τη δική του, στο πρόσφατο Φεστιβάλ του Μιλάνου.

Τα πιο αδύναμα μέρη της ταινίας είναι τα αφηγηματικά· τα πιο δυνατά, τα περιγραφικά ή εκείνα που αισθανόμαστε· εκεί όπου το σενάριο εξαφανίζεται μπροστά στις εύγλωττες εικόνες. Η ταινία παίρνει αφορμή από μια τυχαία εγκληματική πράξη: δύο «σουσιά» (λουστράκοι) πάνε να πουλήσουν αμερικάνικες κουβέρτες· οι τρεις μεγαλύτεροι που τους τις έδωσαν, ακολουθούν τα παιδιά, μπαίνουν στο σπίτι της χειρομάντισσας που τις αγόρασε, και τη ληστεύουν. Οι «μεγάλοι» εξαφανίζονται, και οι δυο μικροί, που μπορούν επιτέλους ν' αγοράσουν ένα άλογο με τα λεφτά που έβγαλαν, πραγματοποιώντας το μοναδικό τους όνειρο, συλλαμβάνονται και κλείνονται σε μια φυλακή ανηλίκων. Στο σημείο αυτό η ταινία βρίσκει την πραγματική της ενότητα: τα παιδιά που είναι κλεισμένα στη σκοτεινή φυλακή, είναι εγκαταλειμμένα, ξεχασμένα στα χέρια δεσμοφυλάκων χωρίς εντολές, που τη μια είναι καλοί και την άλλη κακοί, κι εκεί μέσα ζωντανεύουν κρυφές μνησικακίες, φριχτές αντεκδικήσεις, απελπισμένες εκδηλώσεις συναισθημάτων. Κάποια στιγμή, γίνεται μια δίκη που μοιάζει με συνωμοσία στις θλιβερές στενωπούς του δικαστικού μεγάρου της Ρώμης· μια συνωμοσία εναντίον αυτών των παιδιών που τα συνθλίβει ένας παράλογος νόμος όπως εκείνος στη *Δίκη* του Kafka. Οι παπάδες έρχονται στο σωφρονιστήριο για να «δείξουν σινεμά». Τι βλέπουν τα παιδιά; Σκηνές πολέμου και Επίκαιρα. Δε βρίσκουν μια ζωή φτιαγμένη στα μέτρα τους κι επιχειρούν να το σκάσουν. Κάποια απ' αυτά συλλαμβάνονται αμέσως, ενώ ένα άλλο σκοτώνει το σύντροφό του σε μια έκρηξη θυμού και κλαίει πάνω απ' το πτώμα του. Το άλογο καλπάζει ελεύθερο μέσα στη νύχτα.

Πηγαίνετε να δείτε αυτή την ταινία: απ' την Απελευθέρωση μέχρι σήμερα, καμιά αμερικάνικη ταινία δε μας έδωσε τόσο δυνατές συγκινήσεις.

«L'Avanti!», 28 Απριλίου 1946
Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος

Produzione DE SICA
ladri di biciclette
di Vittorio de Sica

Ο κλέφτης των ποδηλάτων
Ladri di biciclette

1948

Ο Αντόνιο Ρίτσι, άνεργος εργάτης, βρίσκει επιτέλους δουλειά ως τοιχοκολλητής στο δήμο, αλλά πρέπει να διαθέτει ποδήλατο, κι αυτός το δικό του το 'χει βάλει ενέχυρο. Όταν με χίλια ζόρια το ξαναπαίρνει, κάποιος του το κλέβει σχεδόν αμέσως. Ο φίλος του, Μπαγιόκο, ο οδοκαθαριστής, τον συνοδεύει πρώτα στην αγορά μεταχειρισμένων ποδηλάτων στην Πιάτσα Βιτόριο, κι ύστερα στην Πόρτα Πορτέζε. Εκεί, ο Αντόνιο κι ο μικρός γιος του, Μπρούνο (που, για να βοηθήσει την οικογένεια, δουλεύει σ' ένα βενζινάδικο), ανακαλύπτουν τον κλέφτη και τον παίρνουν από πίσω ολημερίς, διασχίζοντας τις λαϊκές συνοικίες της Ρώμης μια μέρα αργίας: από μια Θεία Λειτουργία για τους φτωχούς σ' ένα μαγειρείο, κι από ένα μπορντέλο στο σπίτι του κλέφτη, στην καρδιά της πόλης. Παντού, όμως, ο Αντόνιο συναντάει την αδιαφορία, την έχθρα, την αλληλεγγύη στον κλέφτη. Έτσι, βλέποντας κάθε προσπάθειά του να αποτυγχάνει, αποφασίζει να κλέψει κι αυτός ένα αφύλακτο ποδήλατο έξω από το στάδιο. Το κάνει όμως τόσο αδέξια, που οι περαστικοί τον παίρνουν είδηση, τον συλλαμβάνουν και τον ξυλοφορτώνουν. Ο Αντόνιο βάζει τα κλάματα από την ντροπή του, καθώς ο Μπρούνο τον παρηγορεί...

Σενάριο: Oreste Biancoli, Suso Cecchi d' Amico, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Gerardo Guerrieri, Cesare Zavattini, βασ. στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Luigi Bartolini
Φωτογραφία: Carlo Montuori
Σκηνικά: Antonio Traverso
Μοντάζ: Eraldo Da Roma
Μουσική: Alessandro Cicognini
Ηθοποιοί: Lamberto Maggiorani (Αντόνιο Ρίτσι), Enzo Staiola (Μπρούνο, ο γιος του), Lianella Carell (Μαρία Ρίτσι), Gino Saltamerenda (Μπαγιόκο), Elena Altieri, Fausto Guerzoni, Ida Bracci Donati, Peppino Spadaro, Massimo Randisi, Mario Meniconi, Carlo Jachino
Παραγωγή: Vittorio De Sica για την P.D.S.
Διάρκεια: 95΄. Ασπρόμαυρη

Βραβεία: Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας 1948, Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής στο Φεστιβάλ του Λοκάρνο, Βραβείο καλύτερης ξένης ταινίας των κριτικών της Νέας Υόρκης, Βραβείο της Βρετανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου, Βραβείο καλύτερης ξένης ταινίας στην Ιαπωνία, Μεγάλο Βραβείο στο Φεστιβάλ του Βελγίου

"Γιατί έκανα αυτή την ταινία; Μετά το *Sciuscià* έπεσαν στα χέρια μου τριάντα-σαράντα σενάρια, το ένα καλύτερο από τ' άλλο, γεμάτα γεγονότα, έντονες καταστάσεις. Ωστόσο, εγώ αναζητούσα κάτι λιγότερο εντυπωσιακό, μια ιστορία από κείνες που συμβαίνουν σε όλους και ιδίως στους φτωχούς, και που καμία εφημερίδα δεν καταδέχεται να φιλοξενήσει.

Να, λοιπόν, πώς έγιναν τα πράγματα: ένα βράδυ, μου τηλεφωνεί ο Zavattini και μου λέει ότι διάβασε ένα πανέμορφο βιβλίο, το *Κλέφτες ποδηλάτων* του Luigi Bartolini, κι ότι το βιβλίο τού ενέπνευσε μια ιστορία για μένα. Την επομένη, διαβάζω το πρώτο προσχέδιο του σεναρίου.

Για να πω την αλήθεια, το σενάριο έχει ριζικές διαφορές από το βιβλίο (που είναι στ' αλήθεια πολυποίκιλο, πολύχρωμο και περιγράφει τυχοδιωκτικές περιπέτειες). Αρκεί να πούμε ότι το θύμα της κλοπής, ο κεντρικός ήρωας, δεν είναι ο Bartolini, αλλά ένας αφισοκολλητής που γυρνάει απελπισμένος στη Ρώμη, αναζητώντας το όχημά του. Κι έτσι, χρειαζόμουν ένα άλλο περιβάλλον κι άλλα ενδιαφέροντα, κατάλληλα για τα μέσα και τους σκοπούς μου.

Γιατί, λοιπόν, κρατήσαμε αυτόν τον τίτλο, αποκτώντας ταυτόχρονα τα δικαιώματα της ελεύθερης διασκευής του βιβλίου; Το κάναμε από μια αίσθηση καθήκοντος απέναντι σ' έναν μεγάλο καλλιτέχνη που, με τις ζωντανές του σελίδες, μας έδωσε, έστω και έμμεσα, την έμπνευση για την καινούργια μου ταινία.

Είπα ότι ο σκοπός μου είναι να εντοπίσω το δραματικό στοιχείο μέσα στις καθημερινές καταστάσεις, και το στοιχείο του θαύματος μέσα στα μικροπράγματα, ακόμα και στα πιο ασήμαντα, που οι πιο πολλοί τα θεωρούν αδιάφορα.

Και πράγματι, τι είναι η κλοπή ενός ποδηλάτου – και μάλιστα, κάθε άλλο παρά καινούργιου και τσίλικου; Στη Ρώμη, τα ποδήλατα κλέβονται καθημερινά, και κανείς δεν ασχολείται με το θέμα, αφού, μέσα στο γενικότερο πάρε-δώσε μιας ολόκληρης πόλης, κανείς δεν ασχολείται μ' ένα ποδήλατο; Κι όμως, για πολλούς ανθρώπους, που δεν έχουν τίποτ' άλλο, που πηγαίνουν μ' αυτό στη δουλειά τους, που το 'χουν για μοναδικό στήριγμα στον κυκεώνα της ζωής στην πόλη, η απώλεια ενός ποδηλάτου είναι ένα γεγονός σημαντικό, τραγικό, καταστροφικό. Γιατί ν' αναζητούμε πρωτότυπες περιπέτειες, όταν τα όσα συμβαίνουν μπροστά στα μάτια μας –και μάλιστα, στους πιο άτυχους από μας– είναι τόσο γεμάτα από πραγματική αγωνία; Η λογοτεχνία έχει ανακαλύψει από καιρό αυτή τη σύγχρονη διάσταση που υπογραμμίζει τα μικροπράγματα, τις ψυχικές καταστάσεις που θεωρούνται πολύ συνηθισμένες. Και ο κινηματογράφος, με την κάμερα, έχει στη διάθεσή του το πιο κατάλληλο μέσο για να τις συλλάβει. Αυτή είναι η φύση της ευαισθησίας του, κι έτσι αντιλαμβάνομαι κι εγώ τον τόσο πολυσυζητημένο ρεαλισμό· ο οποίος, κατά τη γνώμη μου, δεν πρέπει να είναι ένα απλό ντοκουμέντο.

Αν μέσα σ' αυτή την ιστορία υπάρχει το στοιχείο του γελοίου, πρόκειται για το γελοίο των κοινωνικών αντιφάσεων, μπροστά στις οποίες η κοινωνία κλείνει τα μάτια· είναι το γελοίο της έλλειψης κατανόησης, που δεν αφήνει την αλήθεια και το καλό να προχωρήσουν.

Η ταινία μου είναι αφιερωμένη στα βάσανα των ταπεινών."

Vittorio De Sica

«La Fiera Letteraria», 6 Φεβρουαρίου 1948

Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη

"Η σκηνοθετική δουλειά μου έχει πρώτα πρώτα ανάγκη από ένα αρχικό στήριγμα: πρέπει, δηλαδή, το θέμα να με παθιάσει από την πρώτη περιγραφή του· από τις πρώτες του γραμμές, θα έλεγα. Πρέπει το περιεχόμενο, η ουσία της ιστορίας, όταν την «ξανασκέφτομαι» μέσα μου, να μου προκαλεί μια ψυχική ευφορία, μια ζεστασιά που να θυμίζει ενθουσιασμό και, ταυτόχρονα, αποκάλυψη. Οι βασικοί χαρακτήρες της αφήγησης, οι κεντρικές καταστάσεις, πρέπει να δημιουργούν μέσα μου ένα παιχνίδι δονήσεων και αντηχήσεων· κι αυτό είναι το καμπανάκι του συναγερμού ότι το συναίσθημα και το ένστικτό μου συμμετέχουν στις άγνωστες ακόμα ιστορίες αυτών των αόριστων και ακαθόριστων ακόμα χαρακτήρων, που ωστόσο τους νιώθω κιόλας δικούς μου.

Ένα παρόμοιο σενάριο, όταν το μεταφράζω σε εικόνες, μπορεί και να το παρεξηγήσω· και δεν εξαρτάται από μένα να πω ποια και πόσα τέτοια λάθη έχω κάνει. Ένα, όμως, είναι βέβαιο: ότι το θέμα καθ' εαυτό πρέπει να είναι αυτό και μόνο, δεν μπορεί να είναι κανένα άλλο και ν' αναφέρεται στη συγκεκριμένη στιγμή, προσανατολισμό και ψυχική μου κατάσταση ως σκηνοθέτη. Αυτό συνέβαινε πάντα με τα σενάρια του Cesare Zavattini, του πολύτιμου συνεργάτη μου. Κοντά σ' αυτόν τον ανεξάντλητο δημιουργό ιστοριών για ταινίες, παρακολουθώ βήμα το βήμα τις διεργασίες ανάπτυξης της πλοκής, αξιολογώ, ζω, συζητώ μαζί του και προσδιορίζω συχνά μαζί του επί μήνες ολόκληρους κάθε σεναριακή λύση. Κι έτσι, τη στιγμή των γυρισμάτων, η ταινία είναι ήδη ολοκληρωμένη ως προς τους χαρακτήρες και κάθε της λεπτομέρεια μες στο νου μου. Σε μια περίοδο της εθνικής ζωής μας σαν αυτή που περνάμε, και μες στην απόλυτη έλλειψη μιας οργανωμένης κινηματογραφικής βιομηχανίας, μπορούν να αναφανούν και να πετύχουν το στόχο τους μόνον οι ατομικές πρωτοβουλίες. Θέλω να πω ότι το πρόβλημα του κόστους είναι χωρίς αμφιβολία ο καθοριστικός παράγοντας που ενθάρρυνε αυτές τις φιλοδοξίες, αυτές τις απόπειρες να κάνουμε ταινίες, χωρίς να ανατρέχουμε στη μυθοπλασία, αλλά στην πραγματική ζωή, στην ήδη γνωστή και περιγεγραμμένη πραγματικότητα. Φυσικά, πρόκειται για μια μεταμορφωμένη πραγματικότητα, όπου συμπυκνώνονται οι μυστικές, ανθρώπινες και, συνεπώς, καθολικές αξίες· μια πραγματικότητα, που μεταφέρεται στο επίπεδο της ποίησης, του απόλυτου λυρισμού. Να λοιπόν ο λόγος που αυτός ο κινηματογράφος άρεσε σε ολόκληρο τον κόσμο. Εμένα μ' αρέσουν πάνω απ' όλα τα άγνωστα πρόσωπα, οι ηθοποιοί που δεν είναι ηθοποιοί, αυτοί που δεν έχουν ακόμα διαβρωθεί από το επάγγελμα και την άσκησή του, αυτοί που τα πάντα πάνω τους είναι αυθεντικά. Όλες οι ταινίες λαϊκού χαρακτήρα χρειάζονται ήρωες που να βρίσκονται πολύ μακριά από το επάγγελμα του ηθοποιού. Ο ηθοποιός είναι ένας αστός· ένας ηθοποιός δε θα μπορούσε ποτέ να υποδυθεί τον εργάτη στον *Κλέφτη των ποδηλάτων*. Έκανα δοκιμαστικά για να βρω τον Μπρούνο, το παιδί, όταν, στην ουρά με τους γονείς που περίμεναν, είδα έναν άνθρωπο που κρατούσε το γιο του από το χέρι. Του έκανα νόημα να πλησιάσει, κι εκείνος προχώρησε διστακτικά, σπρώχνοντας μπροστά το γιο του και χαμογελώντας όλο θλιμμένη ελπίδα. «Όχι» του είπα, «εσείς μ' ενδιαφέρετε, όχι το παιδί». Ήταν ο Lamberto Maggiorani. Του έκανα αμέσως δοκιμαστικό· πώς κινούνταν, πώς καθόταν, πώς κουνούσε τα ροζιασμένα χέρια του, χέρια εργάτη και όχι ηθοποιού – τα πάντα επάνω του ήταν τέλεια… Στο μεταξύ, όμως, δεν μπορούσα να βρω το παιδί. Απελπισμένος, αποφάσισα ν' αρχίσω έτσι κι αλλιώς την ταινία. Άρχισα με τη σκηνή όπου ο Αντόνιο πάει να βρει το φίλο του για να τον βοηθήσει να ξαναβρεί το ποδήλατο. Γυρίζαμε σ' εκείνο το θεατράκι. Έλεγα κάτι στον Maggiorani, όταν γύρισα ενοχλημένος από τους περίεργους που είχαν μαζευτεί γύρω μου, και βλέπω ένα παράξενο παιδί με στρογγυλό πρόσωπο, αστεία μύτη και υπέροχα ζωηρά μάτια. Το ρωτάω: «Θες να παίξεις στο σινεμά;» Λέει: «Ναι», με μια φωνή αδενοπαθούς παιδιού, με μάτια γεμάτα μελαγχολία, μ' εκείνο το κλοουνίστικο προσωπάκι. Η ταινία προβλήθηκε ένα πρωί στο σινεμά Barberini. Ήταν η πρώτη φορά που παρουσιαζόταν στο κοινό, και ήμουν τόσο ανήσυχος για τις εντυπώσεις που θα δημιουργούσε στον κόσμο, ώστε ο Rossellini μού έχωσε ένα τσιγάρο στο στόμα, με αποτέλεσμα να ξαναρχίσω το κάπνισμα που το 'χα κόψει ένα χρόνο νωρίτερα. Δεν κατάφερα ποτέ να βρω το θάρρος να παρακολουθήσω μαζί με το κοινό τις ταινίες μου. Το κοινό με πλημμυρίζει ανησυχίες· μονίμως φοβάμαι ότι δε θα μπορέσει ν' αντέξει τη συνηθισμένη διάρκεια μιας ταινίας· αντίθετα, αυτός που δεν την αντέχει, είμαι εγώ, θέλω να τελειώνει νωρίτερα, εύχομαι οι σκηνές να ήταν πιο σύντομες. Τη νύχτα της πρεμιέρας, κρύφτηκα ανάμεσα στους φίλους μου, αλλά, κάποια στιγμή, δεν άντεξα πια, βγήκα στο δρόμο και πλησίασα την είσοδο του σινεμά. Ήξερα το διευθυντή και τον ρώτησα, ψιθυριστά, σαν κλέφτης, πώς αντιδρούσε το κοινό. Ετοιμαζόταν να μου απαντήσει, όταν ένας εργάτης με τη γυναίκα του και τέσσερα παιδιά βγήκε από την αίθουσα. Βλέπει το διευθυντή και του λέει: «Δώστε μας πίσω τα λεφτά μας και γράψτε στην πινακίδα, για να το βλέπει ο κόσμος, ότι η ταινία είναι απάτη!»"

Vittorio De Sica

από το λεύκωμα για τον Κλέφτη των ποδηλάτων,
που εκδόθηκε από την Associazione Amici di Vittorio De Sica,
Editoriale Pantheon, Ρώμη, Νοέμβριος 1997.
Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη

Μια ανεπανάληπτη εποχή

της Suso Cecchi d' Amico

Με τον *Κλέφτη των ποδηλάτων*, η κυριαρχία του σκηνοθέτη στο κινηματογραφικό έργο καθιερώνεται οριστικά στον κόσμο.

Την εποχή των περίφημων αμερικανικών κωμωδιών –τέλος της δεκαετίας του '20, όταν ο κινηματογράφος όδευε προς το να γίνει βιομηχανία– το κοινό των κινηματογραφικών αιθουσών περιέγραφε την ταινία με τα ονόματα των ερμηνευτών της: μια ταινία με τον William Powell και τη Myrna Loy, τον Clark Gable και την Claudette Colbert, κ.λπ. Κανείς δεν έδινε την παραμικρή προσοχή στο όνομα του σκηνοθέτη, και οι πρώτοι κινηματογραφόφιλοι υποστήριζαν τη μεγαλύτερη σπουδαιότητα του σεναρίου, αναφέροντας το όνομα του συγγραφέα Ben Hecht, δημιουργού πολλών από τα σενάρια εκείνων των επιτυχημένων κωμωδιών. Περιπτώσεις όπως ο Griffith ή ο Stroheim θεωρούνταν φαινόμενα που ξέφευγαν από τα καθιερωμένα.

Η κατάσταση αρχίζει να ξεκαθαρίζει στην Ευρώπη με τις ταινίες του René Clair, του Marcel Carné, του Jean Renoir, και στην Αμερική με τις ταινίες του Lubitsch και του Orson Welles. Ωστόσο, παρότι αληθεύει ότι, αμέσως μετά τον πόλεμο, η επιτυχία του *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* στη Νέα Υόρκη και η απονομή του Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας στο *Sciuscià* έκαναν τα ονόματα του Roberto Rossellini και του Vittorio De Sica γνωστά και πολυσυζητημένα, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι η πραγματική και αμετάκλητη καθιέρωση έγινε με τον *Κλέφτη των ποδηλάτων*, που πολύ σύντομα χαρακτηρίστηκε παντού ως η ταινία του De Sica.

Όταν προβλήθηκε το *Sciuscià* στην Ιταλία, μια ταινία τόσο διαφορετική από τις προηγούμενες του De Sica (*Τερέζα Βενερντί, Ένας γαριβαλδίνος στο μοναστήρι*, ας βάλουμε ακόμα και το *Τα παιδιά μάς βλέπουν*), η κριτική, και όχι μόνο αυτή, αναγκάστηκε, προς ζημίαν του De Sica και του σεναριογράφου Sergio Amidei, να υπογραμμίσει την αναμφισβήτητη συνεισφορά του Cesare Zavattini, γνωστού διανοουμένου, νεωτεριστή, πασίγνωστου συγγραφέα πρώτης τάξεως, του μόνου από τα ονόματα των τίτλων της ταινίας που ήταν καταξιωμένος στην κλίμακα αξιών του κόσμου τής τέχνης, η οποία ώς τότε κατέτασσε τον κινηματογράφο στην τελευταία θέση.

Ο Zavattini συζητήθηκε πάρα πολύ στην Ιταλία επ' ευκαιρία του *Κλέφτη των ποδηλάτων*, κάνοντας να γείρει η ζυγαριά προς το μέρος του. Ο απόηχος θα φτάσει και στο εξωτερικό, όπου η ταινία ήταν η ταινία του De Sica, και η σειρά των ονομάτων που αναγράφονταν στους τίτλους αρχής για το σενάριο, δεν είχε κινήσει ιδιαιτέρως την προσοχή. Εξ άλλου, πώς να εξηγήσεις ότι στις ιταλικές ταινίες εκείνης της εποχής, συχνά το λήμμα του σεναρίου στους τίτλους αρχής ήταν ένα βολικό καταφύγιο, το οποίο ο παραγωγός και μερικές φορές ο σκηνοθέτης χρησιμοποιούσαν κατά βούληση, άλλοτε αθώα και άλλοτε απατηλά, προσθέτοντας ένα ξένο όνομα για να εκπληρώσουν τους όρους της συμπαραγωγής;

Κανένας συγγραφέας του κινηματογράφου, ούτε καν ο ίδιος ο Zavattini, δεν είχε δώσει βαρύτητα σ' αυτή την κατάσταση, μιας και ήμαστε όλοι πεπεισμένοι ότι οι τίτλοι αρχής διαβάζονταν, στην καλύτερη περίπτωση, μόνον από τους μυημένους, στους οποίους αρκούσε μια ματιά για να καταλάβουν πώς είχαν τα πράγματα. Λοιπόν: τα ζενερίκ του *Κλέφτη των ποδηλάτων* μπορεί να μην έκρυβαν απάτες, αλλά έκρυβαν κάποιες αγάπες. Και πρώτ' απ' όλα, θ' αναφέρω τον Gherardo Gherardi, φίλο του De Sica, τον οποίο δεν γνώρισα ποτέ και στον οποίο ο De Sica είχε προτείνει να συμμετάσχει στο σενάριο. Όταν, όμως, αρχίσαμε τη δουλειά, ο Gherardi μπήκε στο νοσοκομείο με μια σοβαρή ασθένεια, η οποία πολύ σύντομα τον οδήγησε στο θάνατο.

Η μεγάλη απήχηση των ταινιών μας στο εξωτερικό, αρχής γενομένης από τον *Κλέφτη των ποδηλάτων*, ευαισθητοποίησε τους σεναριογράφους στο ζήτημα των τίτλων αρχής, και οι καταχρήσεις σταμάτησαν, όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς στους τίτλους αρχής των ταινιών που κάναμε στη συνέχεια με τον Zavattini, από το *Θαύμα στο Μιλάνο* ως την *Άνοιξη* του Castellani, το *Καλημέρα, ελέφαντα!* του Franciolini κ.ά. Δε λέω ότι η μικρή αυτή κατάκτηση δικαίωσε τον Zavattini, μιας και ουδέποτε κατάφερε να χωνέψει την παγκοσμίως πλέον αναγνωρισμένη υπεροχή του σκηνοθέτη, κυρίως απέναντι στον De Sica, κι αυτό είναι ένα θέμα στο οποίο ουδέποτε συμφωνήσαμε.

Συνεργαζόμαστε για περισσότερο από ένα χρόνο, όταν μου ζήτησε να συμμετάσχω στο σενάριο του *Κλέφτη των ποδηλάτων*. Είχαμε ήδη την ικανοποίηση από ένα Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας, το οποίο είχε πάρει ο René Clément με το *Πέρα από τα τείχη*, σε δικό μας σενάριο. Ο Zavattini κι εγώ ήμαστε ένα πολύ αρμονικό ντουέτο και αλληλοσυμπληρωνόμαστε. Όπως είναι γνωστό, ο Zavattini είχε μεγάλη διαίσθηση και πολύ πλούσια φαντασία. Για να τον εκμεταλλευτείς με τον καλύτερο τρόπο, έπρεπε να τον αφήνεις να ονειροπολεί και να είσαι έτοιμος ν' αρπάξεις στον αέρα τις σπίθες της φλόγας του. Όπως σε κάθε πραγματικό συγγραφέα, δεν του άρεσε η δουλειά της ανάπτυξης του σεναρίου· μια δουλειά που, σ' εμένα, τον τεχνίτη, άρεσε πολύ. Η προσήλωσή του στη λεπτομέρεια, στο σχολιασμό, τον αποσπούσε μερικές φορές από την αρχιτεκτονική δομή του σεναρίου, την οποία εγώ αντιθέτως, νιώθω αναγκαίο να την ορίζω εξ αρχής και να την τηρώ πάντα. Στον *Κλέφτη των ποδηλάτων*, ο Zavattini ήταν ο εμπνευσμένος καθοδηγητής πολλών διαδρομών και συ-

ναντήσεων, πέραν εκείνων που περιγράφει το βιβλίο του Bartolini, για το οποίο πρότεινα ν' αλλάξουμε και το φινάλε, επεξηγώντας το νόημα της αφήγησης με την κλοπή του ποδηλάτου.

Ήταν υπέροχα να δουλεύουμε μαζί: οι πρώτες πρωινές συναντήσεις μας στο σπίτι του Zavattini, όλοι καθισμένοι γύρω απ' το μεγάλο τραπέζι, οι μακρινές περιπλανήσεις στην πόλη, εκείνα τ' απογεύματα με τον De Sica, τον Zavattini και τον Gerardo Guerrieri, οι καθημερινές απογευματινές εξορμήσεις μας στις κινηματογραφικές αίθουσες για να κατασκοπεύσουμε τις αντιδράσεις του κοινού, είναι ανεξίτηλες αναμνήσεις από εκείνη την ανεπανάληπτη εποχή του κινηματογράφου μας, που τη ζήσαμε απόλυτα, με μια αφοσίωση κι ένα πάθος αδιανόητα σήμερα.

από το λεύκωμα για τον Κλέφτη των ποδηλάτων,
που εκδόθηκε από την Associazione Amici di Vittorio De Sica,
Editoriale Pantheon, Ρώμη, Νοέμβριος 1997.
Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη

Η ελάχιστη λεπτομέρεια

του Sergio Leone

Στον *Κλέφτη των ποδηλάτων* έκανα χωρίς αμοιβή το βοηθό και ερμήνευσα έναν πολύ μικρό, αλλά χαρακτηριστικό ρόλο. Ακριβώς χάρη σ' αυτόν το ρόλο, πρέπει να πω ότι είδα τον De Sica να κατεβάζει την ιδέα για μια σκηνή, που δεν υπήρχε καν στο σενάριο. Ήμαστε στην Πόρτα Πορτέζε για να γυρίσουμε τη σεκάνς όπου ο πατέρας του παιδιού τριγυρνάει για να βρει το ποδήλατο. Εγώ ήμουν δεκάξι χρονών, πήγαινα στη Δευτέρα Λυκείου, και στεκόμουν και παρακολουθούσα τον De Sica ή, μάλλον, τον έτρωγα με τα μάτια μου, όταν, ξαφνικά, τον ακούω να λέει: «Αχ, εδώ θα 'θελα να δω δέκα-δεκαπέντε παπαδοπαίδια, από εκείνα της Προπαγάνδας της Πίστης! Έχει αρχίσει να βρέχει, και θα 'θελα να εκμεταλλευτώ αυτό το υπέροχο φως!» Κι έτσι, διέκοψε τα γυρίσματα ώς την άλλη μέρα, και τότε γύρισε αυτή την υπέροχη, ακόμα κι από χορογραφική άποψη, σκηνή όπου τα παπαδοπαίδια, ξαφνιασμένα απ' τη νεροποντή, καταφεύγουν κάτω από μια μαρκίζα, δύο απ' αυτά μιλάν μεταξύ τους στα γερμανικά, κι ένα άλλο παιδάκι, μαγεμένο απ' αυτή την παράξενη γλώσσα, ξεχνιέται και κάθεται ν' ακούσει. Να, λοιπόν: ήμουν ένας από τα δύο παπαδοπαίδια που συζητούν· μια συζήτηση που, τελικά, ήταν απλώς η απαγγελία αριθμών, μιας και δε μιλούσαμε γερμανικά, ενώ οι υπόλοιποι της ομάδας ήταν οι συμμαθητές μου από το σχολείο, που τους επιστράτευσα όταν ο De Sica είπε ότι δεν ήξερε πού να βρει δεκαπέντε αμούστακα παιδιά.

Ο De Sica είχε πράγματι μαγικές ικανότητες στο να βάζει να παίζουν άνθρωποι που τους μάζευε απ' το δρόμο· ήταν δηλαδή ο ηθοποιός που όλοι γνωρίζουμε και που προέτεινε τον εαυτό του, την ερμηνευτική μαεστρία του με τεράστια υπομονή στους νεοφώτιστους, διδάσκοντάς τους τα πάντα. Έπαιζε οποιονδήποτε ρόλο. Ήταν εξωστρεφής όπως είναι όλοι οι ιδιοφυείς άνθρωποι· για μένα, ο De Sica ήταν πράγματι μια κινηματογραφική ιδιοφυΐα, επειδή είχε μεγάλη διαίσθηση, απέραντη ευαισθησία και, πάνω απ' όλα, ήξερε πώς να σε παρασύρει. Όταν είχε μπροστά του ένα παιδί, το έπλαθε ώσπου το παιδί να γίνει εντελώς φυσικό και να μοιάζει ότι ανέκαθεν υποδυόταν αυτόν το ρόλο.

Από τον *Κλέφτη των ποδηλάτων*, θυμάμαι ακόμα μία από τις πρώτες συναντήσεις για το σενάριο, όπου βρέθηκα σχεδόν τυχαία. Ήταν ο Amidei και ο Zavattini. Έπειτα, το πράγμα ναυάγησε και ο Amidei αποχώρησε, αλλά εκείνος που με εντυπωσίασε πολύ μέσα στα είκοσι λεπτά που βρέθηκα μαζί τους, ήταν ο Zavattini, που έλεγε με τη βόρεια προφορά του: «Γνώμη μου είναι ότι ο πρωταγωνιστής πρέπει να βγει μ' ένα ψωμάκι με μορταδέλα, τυλιγμένο σε μια εφημερίδα, όπου να φαίνεται καθαρά η λέξη "Unità"». Μες στο δωμάτιο βασίλευε απόλυτη σιωπή. Μετά από μια στιγμή, ο Amidei ξεσπάει: «Μα, διάολε, τι σχέση έχει η Unità! Ας αφήσουμε μόνο ένα "tà"!» Άλλη μια μεγάλη παύση γενικής σιωπής, και μετά, ακούγεται η φωνή του De Sica: «Καλοί μου φίλοι, εγώ νομίζω ότι χρειάζεται ένα μήλο, ένα κόκκινο μήλο, από κείνα τα πολύχρωμα, μισό κόκκινο και μισό να κιτρινίζει, κι εκείνος να βγαίνει από το σπίτι δαγκώνοντας το μήλο!» Λοιπόν, αυτή η κατάσταση με παραξένεψε. Έλεγα από μέσα μου: Για δες κάτι προβλήματα! Προκειμένου να γράψουν ένα σενάριο, κάθονται και ξεψαχνίζουν τέτοιες λεπτομέρειες! Τελικά, πρέπει να είναι πολύ παλαβή ιστορία!

από το λεύκωμα για τον Κλέφτη των ποδηλάτων,
που εκδόθηκε από την Associazione Amici di Vittorio De Sica,
Editoriale Pantheon, Ρώμη, Νοέμβριος 1997.
Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη

Εκείνη τη μέρα δεν πήγα σχολείο

του Ettore Scola

Η επίδραση του Vittorio De Sica στην προσωπική μου εμπειρία άρχισε προτού να γίνει γνωστός σ' όλο τον κόσμο με τον *Κλέφτη των ποδηλάτων*, το *Sciuscià*, το *Θαύμα στο Μιλάνο* και το *Ουμπέρτο Ντ.*

Ήμουν δεκαπέντε χρονών και, όπως κάθε πρωί, πήγαινα στο Λύκειο Ουμβέρτου Α΄, που αργότερα πήρε το όνομα του Pilo Albertelli, ενός νεαρού καθηγητή μας που είχε σκοτωθεί στον πόλεμο. Εκείνο το πρωί, βρήκα την οδό Εμανουέλε Φιλιμπέρτο κλεισμένη με κιγκλιδώματα. Η Πιάτσα Βιτόριο έμοιαζε έρημη· μόνο ένας εργάτης, ένας οδοκαθαριστής κι ένα παιδί διέσχιζαν το δρόμο, κατευθυνόμενοι προς την αγορά. Μια βαριά και αλλόκοτα κοντινή φωνή, σαν φωνή υποβολέα, ενισχυμένη από έναν τηλεβόα, έφτανε στους ηθοποιούς και στο πλήθος που είχε συγκεντρωθεί πίσω απ' τα κιγκλιδώματα: «Πιο αργά, Lamberto. Άσε να προχωρήσει ο Gino. Enzo, προχώρα πίσω απ' τον μπαμπά». Η φωνή αυτή έφτανε από έναν πυργίσκο, πάνω στον οποίο, σε μια ξύλινη πολυθρονίτσα, καθόταν ένας κύριος με καπέλο, κασκόλ και καμηλό παλτό.

Εκείνη τη μέρα, δεν πήγα σχολείο.

Τριάντα χρόνια αργότερα, στη διάρκεια των γυρισμάτων του *C'eravamo tanto amati* στο Palazzetto dello Sport, αφηγήθηκα στον De Sica εκείνη την πρώτη μου «συνάντηση» μαζί του. «Αν είχες γυρίσει εκείνη τη σκηνή» του είπα, «στο Κάμπο ντε' Φιόρι, αντί για την Πιάτσα Βιτόριο, ίσως σήμερα να μην έκανα αυτή τη δουλειά: *εσύ* φταις για όλα». Ο Vittorio μού αποκρίθηκε: «Μα επίτηδες διάλεξα την Πιάτσα Βιτόριο».

Η λεπτή ειρωνεία ήταν ανέκαθεν το όπλο με το οποίο ο De Sica έπαιρνε μέρος στην καλλιτεχνική επανάσταση που ξέσπασε μετά τον πόλεμο. Μες στην εκπληκτική περιγραφή της ιταλικής πραγματικότητας που μας έδωσαν οι αφηγητές του νεορεαλισμού, η πιο ανάλαφρη ατμόσφαιρα, η πιο μύχια κατανόηση της ανθρώπινης ψυχής, η μεγαλύτερη προσέγγιση στους λιγότερο προνομιούχους –«καρυκευμένες» με χάρη και χιούμορ, που ενέτειναν τον πόνο και την επικριτική τους φόρτιση– ανήκουν οπωσδήποτε στον Vittorio De Sica. Με τον De Sica, η αλήθεια της ζωής γίνεται στην οθόνη πιο αληθινή από την καθημερινή πραγματικότητα.

Και, κάθε φορά, η φωνή του συνεχίζει να συνοδεύει τη σκηνή όπου ο Lamberto Maggiorani, ο Gino Saltamerenda και ο Enzo Staiola κατευθύνονται προς τους πάγκους της αγοράς για ν' αναζητήσουν τα κομμάτια του κλεμμένου ποδηλάτου: «Πιο αργά! Προχώρα πίσω απ' τον μπαμπά…»

από το λεύκωμα για τον Κλέφτη των ποδηλάτων,
που εκδόθηκε από την Associazione Amici di Vittorio De Sica,
Editoriale Pantheon, Ρώμη, Νοέμβριος 1997.
Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη

Ο οίκτος και η δικαιοσύνη

του Franco Fortini

Την Παρασκευή 21 Ιανουαρίου και ώρα 9 π.μ., στη Λεωφόρο Βερτσέλι, ο Antonio Alecci του Giorgio, ετών 24, απόπειράθηκε να κλέψει το ποδήλατο ενός εμπόρου, κακοποιήθηκε από το πλήθος που προσέτρεξε, και παραδόθηκε στους αστυνομικούς. Το βράδυ της ίδιας μέρας, οι θεατές του κινηματογράφου Odeon πλήρωσαν δυόμισι εκατομμύρια λιρέτες για να παραστούν στην πρεμιέρα της ταινίας του De Sica και να συγκινηθούν. Προφανώς, η ζωή δε μιμείται πάντα την τέχνη. Οι φτωχοί, συχνά βασανίζουν τους φτωχούς και πάντα βασανίζονται απ' τους πλούσιους. Η πραγματικότητα δίνει άδικο στην ηθική του οίκτου, κι όχι μόνο σ' αυτή την περίπτωση.

Ο οίκτος είναι το πρώτο και εμφανέστερο «ηθικό δίδαγμα» της ταινίας. Εμείς, που πολλές φορές μπήκαμε στον πειρασμό να μιλήσουμε γι' αυτόν τον μεγάλο καθρέφτη των ηθών που είναι ο κινηματογράφος (κι όχι για να κεντήσουμε λογοτεχνικά ποικίλματα πάνω σ' ένα εκφραστικό μέσο που η τεχνική δομή του μας είναι σχεδόν άγνωστη), δε θα μιλούσαμε γι' αυτή την ταινία αν δεν ήμαστε πεπεισμένοι ότι *Ο κλέφτης των ποδηλάτων* είναι ένα ντοκουμέντο εξαιρετικής σημασίας για την ιταλική κουλτούρα. Ας μη μας ξεγελάει η εμφανής ομοιότητα με άλλες ταινίες του ονομαζόμενου «ιταλικού ρεαλισμού». Γνωρίζουμε τους κινδύνους της ποιητικής τους (η χρήση της διαλέκτου και των χλιαρών συναισθημάτων τα οποία εκφράζει, που είναι ο λαϊκισμός και η προφανής ρητορική)· τους κινδύνους τους οποίους διατρέχει αυτός που, ύστερα από μισό αιώνα, θέλει να ξαναδημιουργήσει τον προλεταριακό και ανθρωπιστικό βερισμό. Και τα πλεονεκτήματα τα γνωρίζουμε: είναι ο ντοκιμαντερίστικος και ηθοπλαστικός χαρακτήρας, όπως στην ηθογραφική κωμωδία. *Ο κλέφτης των ποδηλάτων* έχει όλα αυτά τα χαρακτηριστικά: *και* το λαϊκισμό *και* τη διάλεκτο με τα συναισθήματά της *και* ηθοπλαστικό χαρακτήρα· όμως, χάρη σε μια ευτυχή στιγμή της τέχνης ή, μάλλον, χάρη στο γεγονός ότι έχει άλλες, πιο ζωντανές ανησυχίες, ξεπερνάει με θαυμαστό τρόπο αυτά τα ελάσσονος σημασίας θέματα, για να καταλήξει μ' έναν τρόπο τόσο περίεργο, παράλογο και παράδοξο μέσα στην απλότητά του, ώστε το κοινό μοιάζει να μη θέλει να δει στο βάθος την ουσία της ταινίας, και να είναι ικανοποιημένο με μία από τις δύο φυσιολογικές καταλήξεις. Ο άνεργος Ρίτσι, χωρίς ποδήλατο, κρατώντας το παιδάκι του απ' το χέρι, προχωράει κουρασμένος και ηθικά συντετριμμένος· στο σπίτι του θα κοιτάξει κατάματα τη σύζυγό του, θα κοιμηθεί στο κρεβάτι του χωρίς σεντόνια κ.λπ. Η μέρα δεν τελείωσε απλώς «άσχημα»· δεν τελείωσε

καν. Άλλωστε, τι διαφορετικό θα μπορούσε να ζητήσει το κοινό; Με το πρόσωπο μελανιασμένο και τη γεύση του αίματος στο στόμα, ο Antonio Alecci προσπαθεί τώρα να κοιμηθεί, ενώ ξημερώνει η πρώτη του μέρα στη φυλακή. Χιλιάδες εργάτες, υπό την απειλή της πείνας, κατεβαίνουν σε διαδηλώσεις. Λουκέτα και αλυσίδες, στις εισόδους των πολυκατοικιών, σιγουρεύουν τα ποδήλατα. Η Άμεση Δράση επαγρυπνεί. Η κοινωνία είναι έτοιμη να πατήσει το κουμπί του αντικλεπτικού συναγερμού. Ο Πατήρ Τάδε μιλάει στο ραδιόφωνο για την αναγκαιότητα, pro civitate christiana, να κατασκευαστεί στην Ασίζη μια «πόλη του πνεύματος». Οι κυρίες των θρησκευτικών οργανώσεων μοιράζουν στους ζητιάνους κούπες με σούπα και εικονίτσες αγίων. Οι δημοσιογράφοι που έγραφαν μακροσκελή άρθρα ζητώντας απ' την Αμερική να μπει στον πόλεμο και να τον κερδίσει σύντομα, κοιμούνται.

Ποια είναι, λοιπόν, αυτή η αντίφαση; Όταν, στην ταινία, ο άνεργος Ρίτσι αφήνεται ελεύθερος μετά την απόπειρα κλοπής, χάρη στον βλοσυρό οίκτο του παθόντος, εμείς αισθανόμαστε ότι η ταινία αγγίζει την κορύφωση του καθολικού πάθους. Το τραγικό γίνεται, όπως συνήθως λέγεται, «ανθρώπινο». Ο Ρίτσι ένιωσε οίκτο μπροστά στη μιζέρια του νεαρού που του 'κλεψε το ποδήλατο· και να, τώρα, τώρα που αυτός είναι ο κλέφτης, τώρα που «έπεσε», κάποιος άλλος του επιστρέφει, μέσα στην ίδια μέρα, τον οίκτο που έδειξε. Κι όπως ο πρώτος αναγκάστηκε να ομολογήσει σιωπηλά την ενοχή του μπροστά στο βλέμμα της μητέρας του, το ίδιο θα πρέπει να κάνει και ο Ρίτσι μπροστά στο γιο του. Μήπως έχει αποκατασταθεί μια σοφή ισορροπία; Η ηθική του οίκτου φαίνεται να θριαμ-

βεύει. Όσοι δεν αισθάνονται ζωντανή αυτή την ηθική στον καθολικισμό και το χριστιανισμό, είναι ικανοποιημένοι. Άλλωστε, και ο κριτικός της «Corriere della Sera» προειδοποιεί τους αναγνώστες του ότι η ταινία δεν περιλαμβάνει καμιά κοινωνική ή ταξική πολεμική. Οι άνω των 16 ετών είναι ενήμεροι· μπορούν άνετα να πάνε στο Odeon.

Ηθική των φτωχοδιαβόλων. Ζήσε κι άσε να ζήσουν και οι άλλοι. Ό,τι έδωσες, πήρες. Μόνο αυτό; Όχι. Η ευσπλαχνία του De Sica καλύπτει τους χαρακτήρες από την αρχή ώς το τέλος. Οι φτωχοί βοηθιούνται μεταξύ τους, οι οδοκαθαριστές συνοδεύουν τον Ρίτσι στην αναζήτηση του ποδηλάτου. Η δικαιοσύνη των ανθρώπων είναι ανίκανη ή διεφθαρμένη. Η προσπάθεια αυτοδικίας οδηγεί στο χειρότερο: στην αμαρτία, στο σκάνδαλο. Η αντιστροφή δεν επιτρέπεται· ούτε η εξέγερση εναντίον των θεσμών. «Όταν έρχονται τα βάσανα» γράφει ο Manzoni, «η εμπιστοσύνη στο Θεό τα γλυκαίνει και τα κάνει χρήσιμα για μια καλύτερη ζωή…» Τα δάκρυα στο τέλος της ταινίας είναι δάκρυα πικρίας, αλλά και μετάνοιας. Ο Ρίτσι πρέπει να είναι ευχαριστημένος που δεν τις έφαγε όπως ο Antonio Alecci, που δεν ποδοπατήθηκε, που δεν τον σκότωσε το πλήθος, όπως συνέβη εδώ, στο Μιλάνο, το 1945. Η αλυσίδα της αλληλεγγύης των ταπεινών δε σπάει μέσα στον σκοτεινό κόσμο. Δε γίνεται λόγος για ανταμοιβή στον άλλο κόσμο, αλλά είναι η μοναδική διέξοδος από τον κυνισμό. Όλα θα κριθούν. Ora et labora. Ο αμαρτωλός Ρίτσι είναι πιο κοντά στη σωτηρία απ' τον ενάρετο Ρίτσι. Ο χριστιανικός κύκλος έκλεισε.

Αν όμως αυτό εξηγεί την επιτυχία μεταξύ των καθολικών και, γενικά, στον κόσμο με τα καλά αισθήματα, πως εξηγείται ο ενθουσιασμός των κομμουνιστών, η εντολή στις κομματικές οργανώσεις να δουν την ταινία, η ομόφωνη συμπάθεια; Ο λόγος, όντως, είναι ότι η ιστορία είναι συνεπής με την άποψη της μαρξιστικής ανάλυσης: η κυβέρνηση που χρησιμοποιεί την αστυνομία μόνο για να διαλύσει τις διαδηλώσεις, που επιτρέπει την άνθιση της μαύρης αγοράς, που καταδικάζει τους ανέργους στην πείνα· η θρησκευτική οργάνωση των ψευδευλαβών και θρησκομανών ελεημόνων· ο λαός ανάμεσα στο μπορντέλο, την κλοπή και την «camorra»· και μέσα σ' όλα αυτά, ένας άνθρωπος που μοιάζει σαν να 'χει επιβιώσει απ' όλους τους πολέμους· που, εντούτοις, έχει πίστη και αγάπη στη ζωή, στον ήλιο, στο κρασί· που, όταν έρχεται αντιμέτωπος με το «υποπρολεταριάτο» της άλλης όχθης του Τίβερη, το συγκρίνει με την ανωτερότητα του ανθρώπου ο οποίος ζει σε μια γειτονιά όπου οι εργάτες της τοπικής οργάνωσης συγκεντρώνονται το βράδυ σ' ένα υπόγειο, ο οποίος έχει να φορέσει μια φόρμα εργασίας. Ανθρωπιά ταπεινωμένη, μα όχι εντελώς τσαλακωμένη. Η κατάληξη είναι η παρανομία. Η ηθική της αστυνομίας και του Πάπα τινάζεται στον αέρα, καθώς νυχτώνει στη Ρώμη, ανάμεσα στο πλήθος που, μεθυσμένο από τον ψευδεπίγραφο αθλητισμό, ξεχύνεται απ' τα φασιστικής κατασκευής γήπεδα, ανάμεσα στα μνημεία της Ρώμης των αφεντικών. Μετά το κλάμα, ο Ρίτσι δε θα καταλήξει στην εξέγερση του αναρχικού, αλλά στο συμπέρασμα ότι πρέπει «να κάνουμε κάτι όλοι μαζί», κάτι που υπερβαίνει το κλεμμένο ποδήλατο και το νόμο: να ξανακάνουμε το νόμο ώστε κανείς πια να μην αναγκάζεται να κλέβει. Στο θεατή λέει: «Κατάληξε κι εσύ στα συμπεράσματά σου, γιατί κι εσύ θα κριθείς».

Αυτές είναι οι δύο αντιφατικές λύσεις. Ε, λοιπόν, μας φαίνεται ότι έχει πολύ καιρό η παλική κουλτούρα να εκφράσει αυτή την αλήθεια μέσα από ένα έργο τέχνης στο οποίο να είναι ζωντανή αυτή η αντίφαση, η βαθιά αντίφαση που βιώνει ο ιταλικός λαός. Μας μιλούσαν πάντα, πότε από τη μια και πότε από την άλλη σκοπιά, γι' αυτούς και για εκείνους. Οι χριστιανοκοινωνικές, χριστιανομαρξιστικές συνταγές, μάταια προσπαθούσαν να πετύχουν στο φιλοσοφικό ή πολιτικό επίπεδο αυτή την ενότητα που αντιπροσωπεύει ο άνεργος Ρίτσι. Αυτή την αλήθεια του De Sica δε θα μπορέσουμε να την ξεχάσουμε ποτέ. Υπάρχουν, έστω κι ανάμεσα σε κλέφτες ποδηλάτων, άνθρωποι με τη σφραγίδα του Χριστού στο πρόσωπο και την καρδιά, που θέλουν τη δικαιοσύνη πάνω στη Γη και τη βία κατά των εμπόρων του ναού· που ζουν μιαν αντίφαση και την επιλύουν οι ίδιοι σε μια περιοχή όπου δε φτάνουν οι φιλόσοφοι· που πράγματι περισώζουν το σήμερα μέσα στο αύριο (έστω, αυτό που μπορεί να περισωθεί). Είναι οι Νώε της καταβαραθρωμένης Ευρώπης: μορφές ενός λαού πεισματικά χριστιανικού, που η βλακεία των ποιμένων τον οδήγησε στα δάκρυα, την ντροπή και τη λερωμένη συνείδηση· που συνεχίζει να τιμά τον οίκτο, ακόμα και εν μέσω των δακρύων και της αδικίας που υπέστη. Αυτός είναι ο βρόχος που στραγγαλίζει την Ιταλία. Εμείς δεν θα τον δούμε να λύνεται. Όμως το πρόσωπο του άνεργου Ρίτσι μέσα στ' αναφιλητά, το χλομό του πρόσωπο που έχει σκληρύνει, μας εγγυάται ότι ο δεσμός αυτός, κάποτε, θα λυθεί.

«L' Avanti!», 15 Μαρτίου 1949
Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος

Η πιο ανθρώπινη

του Gabriel Garcia Márquez

Η ταινία του Vittorio De Sica μάς κάνει ν' αναλογιστούμε τις προόδους και τις δυνατότητες της κινηματογραφικής τέχνης. Οι Ιταλοί γυρίζουν ταινίες στο δρόμο, χωρίς μελετημένες πόζες, χωρίς σκηνικά κόλπα· ταινίες όπως η ίδια η ζωή. Και ακριβώς όπως η ίδια η ζωή εξελίσσεται και η δράση στον *Κλέφτη των ποδηλάτων*, που μπορεί να θεωρηθεί, χωρίς κανέναν κίνδυνο υπερβολής, η πιο ανθρώπινη ταινία που γυρίστηκε ποτέ.

Στη ρημαγμένη μεταπολεμική Ιταλία, ένα ποδήλατο είναι το μόνο μέσον με το οποίο ένας άντρας, η γυναίκα του και ο εννιάχρονος γιος τους μπορούν να επιβιώσουν μες στις δύσκολες καταστάσεις που καλούνται ν' αντιμετωπίσουν. Στην ταινία, το ποδήλατο μεταμορφώνεται σε μύθο, σε μια θεότητα με ρόδες και πετάλια, χάρη στην οποία και μόνον ο άνθρωπος αυτός μπορεί νικήσει την πείνα του. Από την απλότητα του τίτλου ώς την τρομαχτική απλότητα του φινάλε, το έργο του De Sica δεν είναι άλλο από μια κοπιαστική αναζήτηση ενός κλεμμένου ποδηλάτου στους δρόμους της Ρώμης, εκεί όπου υπάρχει μια χαώδης, αβυσσαλέα αγορά ποδηλάτων, την πιο μακριά και ανελέητη Κυριακή που μπορεί να ζήσει ένας άνθρωπος. Κάποιος γνωστός μου, που δεν του άρεσε η ταινία, μου είπε: «Είναι μια σαχλαμάρα. Ένας τύπος ψάχνει ένα ποδήλατο σ' ολόκληρη την ταινία, και στο τέλος δεν το βρίσκει».

Πιστεύω ότι αυτή είναι η πιο ακριβής περίληψη του *Κλέφτη των ποδηλάτων* – και μάλιστα, τόσο ακριβής, όσο λανθασμένος και παράλογος είναι ο ισχυρισμός ότι πρόκειται για σαχλαμάρα. Θα ήθελα, αυτός που εξέφρασε μια τέτοια γνώμη, να βρεθεί στη θέση του κεντρικού ήρωα. Ασφαλώς, χωρίς να είναι ηθοποιός και χωρίς να διατείνεται ότι είναι, θα έπαιζε το ρόλο με την ίδια επάρκεια, με την ίδια εναγώνια φυσικότητα αυτού του ανθρώπου για τον οποίο η ζωή δεν είναι πια παρά ένα ποδήλατο, πράγμα που μπορεί να φαίνεται ασήμαντο σε κάποιον ο οποίος, μπουχτισμένος από κάθε είδους διασκεδάσεις, καταφεύγει στον κινηματογράφο για μια καθαρά αστική ψυχαγωγία.

Ο κλέφτης των ποδηλάτων –και ο αριθμός αυτών που διαφωνούν με τούτη τη γνώμη, είναι τόσο μεγάλος, ώστε να μην μπορεί να προσδιοριστεί– είναι μια ταινία άτρωτη, ανάμεσα στις ελάχιστες που δεν επιδέχονται αντιρρήσεις από καμία απολύτως άποψη. Οι άνθρωποι που συμμετείχαν, δεν είναι επαγγελματίες ηθοποιοί. Είναι άνθρωποι διαλεγμένοι από τους δρόμους της Ρώμης, κοινοί περαστικοί που πιθανότατα πηγαίνουν σπάνια στον κινηματογράφο, που αγνοούν τα μυστικά της σκηνικής

παρουσίασης, αλλά που είναι τόσο στενά συνδεδεμένοι με το δράμα της μεταπολεμικής ζωής, ώστε να μη συναντούν καμία απολύτως δυσκολία μπροστά στην κινηματογραφική κάμερα. Αν κάποιος απ' αυτούς που παίζουν στον *Κλέφτη των ποδηλάτων*, αναλάμβανε να παίξει ένα ρόλο σ' ένα ουέστερν ή σ' ένα έργο του Shaw, σίγουρα το αποτέλεσμα θα ήταν αποτυχημένο. Εδώ, όμως, τους πήραν μέσα απ' τη ζωή για μια στιγμή και τους ξαναέβαλαν μέσα σε μια ίδια κατάσταση, όπου το μόνο ξένο στοιχείο ήταν η κινηματογραφική μηχανή και τα άλλα τεχνικά εξαρτήματα.

Η ερμηνεία του παιδιού δεν μπορεί παρά να χαρακτηριστεί ιδιοφυής. Και συνδυάζοντάς την με τις υπόλοιπες αναμνήσεις μας, αναρωτιόμαστε αν όλ' αυτά που είδαμε να συμβαίνουν στον *Κλέφτη των ποδηλάτων*, ανήκουν μόνο στην περιορισμένη πραγματικότητα της οθόνης. Δε θα τελειώναμε ποτέ αν αρχίζαμε ν' αναλύουμε τις αναρίθμητες, αφάνταστα δραματικές σκηνές, που αρκούν και μόνες τους να καταστήσουν αυτή την ταινία, που προκάλεσε τόσο πολλές αντιδράσεις και τόσο λίγες εκδηλώσεις ενθουσιασμού, μοναδική κι αξέχαστη.

από το λεύκωμα για τον Κλέφτη των ποδηλάτων,
που εκδόθηκε από την Associazione Amici di Vittorio De Sica,
Editoriale Pantheon, Ρώμη, Νοέμβριος 1997.
Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη

MIRACOLO A MILANO

UN FILM DI VITTORIO DE SICA

DA UN SOGGETTO DI CESARE ZAVATTINI

TRATTO DAL ROMANZO "TOTÒ IL BUONO" EDITO DA BOMPIANI

"PRODUZIONI DE SICA" IN ASSOCIAZIONE CON L'ENIC

DISTRIBUZIONE ENIC

Θαύμα στο Μιλάνο

Miracolo a Milano

1951

Η γριά Λολότα μεγαλώνει ένα παιδί που το 'χε βρει νεογέννητο κάτω από ένα λάχανο. Μετά το θάνατό της, ο Τοτό οδηγείται σ' ένα ορφανοτροφείο, απ' όπου βγαίνει μετά από πολλά χρόνια, για να καταλήξει φιλοξενούμενος ενός περιπλανώμενου άστεγου σε μια παραγκούπολη, στην περιφέρεια του Μιλάνου. Με τη μεγάλη του καλοσύνη και αθωότητα ο Τοτό κερδίζει τη συμπάθεια των φτωχών και τους πείθει να προσπαθήσουν να βελτιώσουν την κατάστασή τους. Η δραστηριότητα των αθλίων, που αρχίζουν να αντιλαμβάνονται την ανθρώπινη αξιοπρέπεια, μετατρέπει τη μίζερη παραγκούπολη σε αξιοπρεπή κοινότητα. Μια μέρα, ενώ σκάβουν, πετάγεται απ' τη γη ένας πίδακας πετρελαίου. Ο πλούτος και η ευμάρεια που θα μπορούσαν να προκύψουν για όλους, απειλούνται από τον πλούσιο Μόμπι, που έχει ειδοποιηθεί από τον κακό Ράπι και προσπαθεί με κάθε τρόπο να τους διώξει από τη γη τους. Για να βοηθήσει τον Τοτό και τους φίλους του, η Λολότα χαρίζει στον νεαρό ένα θαυματουργό περιστέρι που έκλεψε από τους αγγέλους. Η αστυνομία του Μόμπι κατατροπώνεται, και ο Τοτό μπορεί πια να πραγματώσει τις επιθυμίες των φίλων του...

Σενάριο: Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, με τη συνεργασία των Suso Cecchi d'Amico, Mario Chiari, Adolfo Franci, βασ. στο μυθ. *Totó il buono* του Cesare Zavattini
Φωτογραφία: G.R. Aldo
Σκηνικά: Guido Fiorini
Κοστούμια: Mario Chiari
Ειδικά εφέ: Ned Mann
Μοντάζ: Eraldo Da Roma
Μουσική: Alessandro Cicognini
Ηθοποιοί: Emma Grammatica (η γρια Λολότα), Francesco Golisano (Τοτό), Brunella Bovo (Εντβίζ), Paolo Stoppa (Ράπι, ο κακός), Guglielmo Barnabo (Μόμπι, ο πλούσιος), Anna Carena (Μάρτα), Alba Arnova (το ζωντανό άγαλμα), Arturo Bragaglia (Αλφρέντο), Flora Cambi, Virgilio Riento, Erminio Spalla, Riccardo Bertazzolo
Παραγωγή: Società Produzioni De Sica με τη συνεργασία της ENIC
Προέλευση: Ιταλία
Διάρκεια: 100΄. Ασπρόμαυρη

Βραβεία: Χρυσός Φοίνικας στο Φεστιβάλ Καννών 1951, Βραβείο της Fipresci στο Φεστιβάλ Καννών, Βραβείο καλύτερης ξένης ταινίας των κριτικών της Νέας Υόρκης

Η Isa Miranda, ο Vittorio De Sica, ο Léonide Moguy, ο Jules Dassin και η Maria Mercader στην προβολή της ταινίας *Θαύμα στο Μιλάνο* (1951) στο Φεστιβάλ των Καννών

"Το *Θαύμα στο Μιλάνο* είναι η πιο συζητημένη μου ταινία: δεν άρεσε σε αγαπημένους μου φίλους, αλλά άρεσε σε συναδέλφους που εκτιμώ βαθύτατα, όπως ο Jean Renoir. Είναι μια ταινία που δημιούργησε κάθε λογής αντιδράσεις· ο καθένας την είδε και την ένιωσε με τον τρόπο του. Από τη δική μου πλευρά, θα ήθελα απλώς να πω ότι μ' αυτή την ταινία με συνδέει ένας βαθύτατος συναισθηματικός δεσμός· όχι γιατί μου κόστισε περισσότερους κόπους, περισσότερους μπελάδες και περισσότερα χρήματα από τις άλλες (ήρθαν ειδικοί από την Αμερική για να κάνουν τα ειδικά εφέ, και δεν έλεγαν να τελειώσουν, και μου κόστισαν πολύ περισσότερο απ' όσο όλη η υπόλοιπη ταινία), αλλά επειδή τη σκέφτηκα και την πραγματοποίησα σαν φόρο τιμής στον Cesare Zavattini. Από πολύ καιρό, από τις πρώτες κιόλας συναντήσεις μας, ήξερα πόσο αγαπούσε ένα όμορφο βιβλιαράκι του που το είχε αφιερώσει στα παιδιά: *Ο καλός Τοτό*· και, πάνω απ' όλα, ήξερα την κρυφή επιθυμία του να το δει να γίνεται ταινία.
Θεωρώ το *Θαύμα στο Μιλάνο* μια ταινία απόλυτα δική του."

Vittorio De Sica

από το λεύκωμα για το Θαύμα στο Μιλάνο,
που εκδόθηκε από την Associazione Amici di Vittorio De Sica,
Editoriale Pantheon, Ρώμη, 1999.
Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη

Ήμουν ακόμα παιδί

του Dario Fo

Γνώρισα τον Vittorio De Sica όταν ήμουν ακόμα παιδί κι είχα μόλις τελειώσει την Ακαδημία της Μπρέρα.

Αυτοί που με παρέσυραν στη δουλειά η οποία μου έδωσε την ευκαιρία να τον συναντήσω, ήταν ο Alik Cavaliere και ο Bobo Piccoli. Έπρεπε να φτιάξουμε κούκλες από ένα γομμώδες υλικό –κάτι σαν λάστιχο –πάνω σε καλούπια των προσώπων των ηθοποιών. Έπρεπε να είναι κανονικά αντίγραφα των πρωταγωνιστών, γιατί θα χρησιμοποιούνταν στην τελική σκηνή της πτήσης, εκείνης της σουρεαλιστικής ανάληψης των «χωριάταρων» στα σύννεφα πάνω από το Ντουόμο, στο περίφημο *Θαύμα στο Μιλάνο*.

Ναι· πράγματι είχα τη μοναδική και αξέχαστη ευκαιρία να συμμετάσχω, έστω και σαν κούκλα, στην πραγματοποίηση αυτού του αριστουργήματος του κινηματογράφου μας. Μου έτυχε ακόμα να παραβρεθώ στις προετοιμασίες των σκηνικών και στα γυρίσματα κάποιων αλησμόνητων σκηνών, όπως αυτής με τους φτωχούς που απολαμβάνουν, σαν να βρίσκονται στο σινεμά, το θέαμα του ηλιοβασιλέματος.

Ήταν η πρώτη φορά που ο Alik, ο Bobo κι εγώ καταπιανόμαστε μ' ένα τέτοιο εγχείρημα. Ήμαστε άπειροι και, μολονότι μπορούσαμε να στηριχτούμε στη βοήθεια ενός αμερικανού ειδικού στα εφέ, το αρχικό αποτέλεσμα ήταν πολύ πενιχρό. Ωστόσο, ο De Sica δεν έγινε πυρ και μανία, όπως αργότερα έχω δει να γίνονται άλλοι σκηνοθέτες, πολύ λιγότερο προικισμένοι. Παρατήρησε τις κούκλες και τις έβαλε να πάρουν ανθρώπινες στάσεις. Έπειτα, έβαλε τα γέλια: «Πρέπει να ομολογήσω ότι για πρώτη απόπειρα» είπε, «είναι σκέτη αηδία. Αλλά μην αποθαρρύνεστε. Ξαναδοκιμάστε».

Πράγματι, η δεύτερη απόπειρα πήγε καλύτερα. Εγώ ασχολούμουν με τη βαφή ή, μάλλον, με το μπογιάτισμά τους. Είχα κάνει ξέχωρα κανονικά πορτρέτα του κάθε πρωταγωνιστή με τέμπερες. Ο De Sica μού έκανε πολύ κολακευτικά σχόλια. Η ταινία αυτή ήταν εντελώς στους αντίποδες των ταινιών που είχε γυρίσει ώς τότε (βρισκόμαστε στην ένδοξη εποχή του νεορεαλιστικού κινηματογράφου). Τις στιγμές που όλα του πήγαιναν ανάποδα, ξεσπούσε ειρωνικά: «Μα τι στο καλό μ' έπιασε και θέλησα να κάνω αυτό το μουρλοπαραμύθι! Φτάνει! Μόλις τον βρω αυτόν τον Zavattini, θα τον απολύσω!» Ποτέ δεν άκουσα τον De Sica να υψώνει τη φωνή για να προσβάλει τους ηθοποιούς ή τους τεχνικούς, ποτέ δεν είχε υστερικά ξεσπάσματα τρελού μαέστρου. Τον άκουσα μερικές φορές να υψώνει τη φωνή, όταν όλα πήγαιναν κατά διαόλου, αλλά αμέσως σταματούσε και άλλαζε τόνο, το 'ριχνε στο γκροτέσκο. Συχνά κατέληγε να ρίχνει το φταίξιμο στον εαυτό του.

Τον ξανασυνάντησα και τον γνώρισα καλύτερα μετά από χρόνια. Δούλευα στη Ρώμη, σκηνογράφος μαζί με τον Pinelli, τον Age και τον Scarpelli, υπό τις οδηγίες του σκηνοθέτη Antonio Pietrangeli. Σ' εκείνη την ταινία, ο De Sica συμμετείχε ως ηθοποιός, κι έτσι μου δόθηκε η ευκαιρία να του μιλώ πιο εύκολα. Διηγούνταν εκπληκτικά ανέκδοτα. Ανακάλυψα έτσι έναν εξαιρετικό άνθρωπο, εύθυμο, ευαίσθητο και με σεβασμό απέναντι σε όλους. Πολύ συχνά μάς μιλούσε για νέα σχέδια, για τις καινούργιες ιστορίες που είχαμε στο νου μας. Εκείνος μιλούσε με μεγάλη ευγλωττία και αυτοσχεδίαζε σαν βέρος Ναπολιτάνος. Αυτό που μ' εντυπωσίασε πάνω απ' όλα στον Vittorio De Sica και δεν έπαψε ποτέ να με συγκινεί, είναι το πώς ήξερε ν' ακούει και τις ιστορίες των άλλων, ιδίως αυτές που του πρότεινα. Ήταν ένα μάθημα μεγαλόψυχης κι ευγενικής συμπεριφοράς, που εκδηλωνόταν με την προσοχή. Έτσι έμαθα ότι ένας άνθρωπος δεν αξίζει μόνο γι' αυτό που λέει ή αφηγείται, αλλά κυρίως για το πόσο ξέρει ν' ακούει τις ιδέες των άλλων, για τον ανθρώπινο σεβασμό που δείχνει.

από το λεύκωμα για το Θαύμα στο Μιλάνο,
που εκδόθηκε από την Associazione Amici di Vittorio De Sica,
Editoriale Pantheon, Ρώμη, 1999.
Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη

Ο Bruegel και ο De Sica

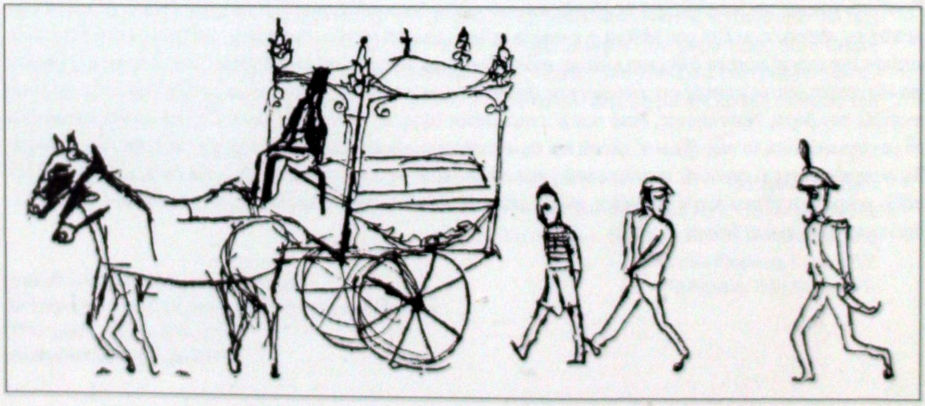
του Corrado Maltese

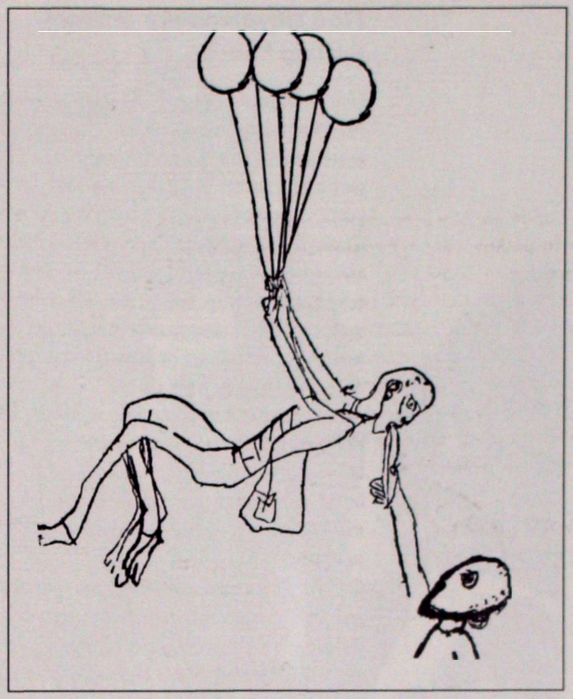
Το 1559, η Φλάνδρα βρισκόταν σε αναβρασμό. Είχε ξεσπάσει διαμάχη ανάμεσα στις δύο μεγάλες δυνάμεις εκείνης της εποχής: από τη μια μεριά, η Αυτοκρατορία, σύμβολο του παλιού φεουδαρχικού και θεοκρατικού κόσμου, κι από την άλλη, οι απόλυτες μοναρχίες και τα μεταρρυθμιστικά κινήματα, σύμβολα των σύγχρονων νεογέννητων εθνικών ενοτήτων με εμπορικό και καπιταλιστικό χαρακτήρα. Στις Κάτω Χώρες, και κατά συνέπεια στη Φλάνδρα, οι απόηχοι της Μεταρρύθμισης έφταναν μέσω του καλβινισμού, αλλά έσμιγαν με τα κινήματα για την εθνική ανεξαρτησία, τα οποία είχαν βρει ιδιαίτερα γόνιμο έδαφος στην εμπορική αστική τάξη που αναπτύχθηκε με τη ναυτιλία και δεν είχε καμία διάθεση να ανεχτεί την κυριαρχία των «Αυτοκρατορικών»· δηλαδή, των ισπανών κυβερνητών. Επρόκειτο για μια νέα τάξη, στενά συνδεδεμένη με το λαό, η οποία γνώριζε σε βάθος τη ζωή του και τον συναναστρεφόταν ευχαρίστως, σε σημείο ώστε οι εκπρόσωποί της να χαρακτηριστούν με το προσβλητικό επίθετο «κουρελήδες» (gueux) από τους ισπανούς συμβούλους, όταν τους επισκέφθηκαν για να διαμαρτυρηθούν· εκείνοι, όμως, υιοθέτησαν το επίθετο ως τιμητικό τίτλο και το έκαναν σύμβολο της εξέγερσης (1566). Αυτή η νέα κοινωνική τάξη είχε τον δικό της μεγάλο ζωγράφο, που σήμερα είναι γνωστός σ' ολόκληρο τον κόσμο ως ένας από τους σημαντικότερους ζωγράφους όλων των εποχών: τον Pieter Bruegel τον Πρεσβύτερο.

Το 1559, ο Pieter Bruegel ζωγράφισε έναν πίνακα διαστάσεων 1,17x1,63 m, που έχει τίτλο «Φλαμανδικές παροιμίες» και βρίσκεται στο Μουσείο του Βερολίνου. Αυτός ακριβώς ο πίνακας είναι το φόντο των πρώτων τίτλων του *Θαύματος στο Μιλάνο*.

Είναι τυχαίο; Νομίζω πως όχι. Προφανώς οι δημιουργοί της ταινίας θέλησαν ν' αναφερθούν σε μια συγκεκριμένη παράδοση της ρεαλιστικής τέχνης, σύμφωνα με την οποία μπορεί να συνυπάρξει η πιο αυστηρή προσήλωση στην πραγματικότητα με μια ζωηρή φανταστική παραμόρφωση, χάρη στην οποία, αν θέλουμε, λόγου χάρη, ν' αναπαραστήσουμε τη διαμάχη ανάμεσα σε δύο κοινωνικές τάξεις, δεν καταφεύγουμε στην κυριολεκτική εικόνα αυτής της μάχης, αλλά στη μεταφορική εικόνα της· δηλαδή, στην παραβολή, στο μύθο.

Ο Bruegel έκανε σχέδια και μελέτες για μια «μάχη» ανάμεσα στους χοντρούς και στους αδύνατους· ο De Sica και ο Zavattini επινόησαν μια μάχη ανάμεσα στον πλούσιο Μόμπι και στους «χωριάτες» του Μιλάνου. Αν τα λάβουμε υπ' όψη μας όλ' αυτά, η ταινία του De Sica και του Zavattini μού φαίνεται ότι φωτίζεται ως προς πολλά σημεία της, αλλά κυρίως ως προς το σύνολό της.





Οι «Φλαμανδικές παροιμίες» είναι ένας επιβλητικός πίνακας γεμάτος μορφές κάθε μεγέθους, όπου ο ζωγράφος έχει εντάξει 92 θέματα. Ο πίνακας στο σύνολό του συμβολίζει το παράλογο του κόσμου και το συνοψίζει με την εικόνα μιας αντεστραμμένης υδρογείου, έμβλημα του σπιτιού στ' αριστερά. Εκ πρώτης όψεως, νομίζει κανείς ότι βλέπει ένα πολυάνθρωπο χωριό, γεμάτο ζωή και φυσική αταξία: ωστόσο, αν παρατηρήσουμε καλύτερα, αρχίζουμε να βλέπουμε παράλογα πράγματα: εδώ ένα αρνί με τα πόδια δεμένα ανά δύο, εκεί έναν ανθρωπάκο που χτυπιέται σ' έναν καθρέφτη από νερό, πιο κει έναν χωρικό που ρίχνει λουλούδια στα γουρούνια, εκεί έναν καλόγερο που κρεμάει μια ψεύτικη άσπρη γενειάδα στον Κύριο Ημών, παραπέρα έναν ανάπηρο που χώνεται πίσω από μια διάφανη σφαίρα (που αντιπροσωπεύει τον κόσμο), εκεί μια αλεπού κι ένα λελέκι μπροστά σ' ένα στρωμένο τραπέζι, εκεί ένα ανθρωπάκι που αφήνει ένα ράσο πάνω σ' ένα φράχτη και, τέλος, στη στέγη του σπιτιού, διάφορα πιάτα γεμάτα φαγητό. Το καθένα απ' αυτά τα θέματα είναι ένα αίνιγμα. Ωστόσο, το καθένα κρύβει ένα «ηθικό δίδαγμα», κρύβει μια παροιμιώδη ή ειρωνική φράση που χρησιμεύει σαν μάθημα ζωής και για να καταφέρεις να ξεμπλέκεις από τα προβλήματα τις καθημερινής ζωής. Μερικά παραδείγματα: όποιος είναι βολικός σαν αρνί, καταλήγει δεμένος χειροπόδαρα· όποιος πάει κόντρα στο ρεύμα, πρέπει να κοπιάσει πολύ· ματαιοπονείς αν ρίχνεις ρόδα στα γουρούνια· όποιος μάθει να κουτσαίνει (να είναι πονηρός), θα πάει στην άκρη του κόσμου· τα ψωμιά φυτρώνουν στις στέγες, αλλ' όλ' αυτά συμβαίνουν μόνο σ' έναν αντεστραμμένο κόσμο, στη Γη της Επαγγελίας, κ.λπ.

Δε βρίσκετε ότι το *Θαύμα στο Μιλάνο* μοιάζει λιγάκι μ' ένα μεγάλο χωριό του Bruegel, γεμάτο από άτακτους παραλογισμούς, ο καθένας όμως από τους οποίους έχει ένα σαφές νόημα και, επομένως, είναι παραλογισμός μόνο κατ' επίφαση;

Να οι πετρελαιοπηγές, η νέα Γη της Επαγγελίας, από τις οποίες μόνον ο καπιταλιστής Μόμπι αντλεί όφελος. Να ο Ράπι, ο απεργοσπάστης, ο λιποτάκτης, ο εγωιστής, που θα μάθει στην κακία, αλλά θα τιμωρηθεί με την απομόνωση και την καταφρόνια. Να ο Τζουζέπε, «λίρα εκατό», ο μάντης που καταφέρνει να πουλάει πλάνες σε όποιον δεν έχει χρήματα ν' αγοράσει κάτι χειροπιαστό. Να κι ο Τοτό (και κατά βάθος και οι «χωριάτες» του) που, επειδή είναι πολύ πράος και βολικός, κινδυνεύει να καταλήξει δεμένος χειροπόδαρα μες στα καρότσια του Μόμπι, που θυμίζουν πάρα πολύ τις νεκρόκασες του Bruegel, στο «Θρίαμβο του Θανάτου», που βρίσκεται στο Μουσείο Πράδο.

Θα μπορούσα ακόμα ν' αναφερθώ και σε κάποιες λεπτομερειακές ομοιότητες με τον Bruegel: λόγου χάρη, ο οικισμός των φτωχών την αυγή, προτού παρέμβει ο Τοτό και τους οργανώσει (μ' εκείνες τις παράγκες και το βαρέλι, όπου χώνεται ο Ράπι για να προφυλαχτεί απ' τον άνεμο), θυμίζουν τις αναρίθμητες σκηνές του Bruegel όπου οι άνθρωποι απεικονίζονται σαν ζώα που σέρνονται στη γη. Η ουσιαστική όμως αναλογία ανάμεσα στην τέχνη του Bruegel και σ' αυτή την ταινία του De Sica, πέρα από την επιμέρους ομοιότητα των δύο ιστορικών καταστάσεων, πιστεύω ότι απορρέει από μια πραγματική αισθητική αξιολόγηση, με την οποία δεν κρίνω σκόπιμο ν' ασχοληθώ εδώ, αλλά θα πρέπει κατ' ουσίαν να αναζητηθεί σε ένα στοιχείο: ότι η ζωή των πιο ταπεινών ανθρώπων (οι έρωτες, οι τσακωμοί, η γνήσια απλότητα, οι φιλοδοξίες, τα όνειρα, οι διασκεδάσεις κ.λπ.) μελετάται και αφομοιώνεται με μεγάλο ρεαλισμό σε όλα της τα στοιχεία, τόσο τα καλά, όσο και τα κακά, και εκτίθεται κατά τέτοιο τρόπο ώστε να προσφέρει διδαχές σε όλους, να προσφέρει ωφέλιμες ιδέες, κατά τον ίδιο τρόπο όπως και ο Bruegel.

από το λεύκωμα για το Θαύμα στο Μιλάνο,
που εκδόθηκε από την Associazione Amici di Vittorio De Sica,
Editoriale Pantheon, Ρώμη, 1999.
Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη
(Σχέδια του Franco Gentilini)

Πού πηγαίνουν οι φτωχοί;

του Luigi Malerba

Πού πηγαίνουν οι φτωχοί που πετούν καβάλα σε σκούπες στον ουρανό της λομβαρδικής πρωτεύουσας στην τελευταία σκηνή του *Θαύματος στο Μιλάνο*; Μετά απ' όλ' αυτά τα χρόνια (η ταινία είναι του 1951), με λυπεί το γεγονός ότι τότε δεν έκανα ποτέ αυτή την ερώτηση στον Cesare Zavattini ή στον Vittorio De Sica. Με τον Zavattini είχαμε μεγάλη οικειότητα, εξαιτίας τόσο της κοινής καταγωγής μας από την Εμίλια, όσο και επαγγελματικών αφορμών (είχαμε συνεργαστεί στο σενάριο της ταινίας *Το παλτό* του Lattuada και σε μερικές ακόμα ταινίες και προσχέδια σεναρίων), αλλά με τον De Sica επικοινωνούσα σχεδόν αποκλειστικά μέσα από τις ταινίες του. Του είχα σφίξει τρεις-τέσσερις φορές το χέρι, και είχαμε ανταλλάξει πότε πότε μερικές τυπικές κουβέντες, αλλ' ασφαλώς δε θα τολμούσα ποτέ να του θέσω μια ερώτηση τόσο λεπτή και άσκοπη, σαν αυτή με την οποία ξεκίνησα το κείμενό μου.

Ο De Sica, σε μια συνέντευξή του σ' ένα περιοδικό λίγο πριν από την κυκλοφορία της ταινίας, χαρακτήρισε το *Θαύμα στο Μιλάνο* σαν «ένα μήνυμα καλοσύνης και αγάπης σ' έναν κόσμο που, δυστυχώς, θέλει με κάθε τίμημα να εξαλείψει την καλοσύνη και την αγάπη». Ποιος θα αρνιόταν να προσυπογράψει ένα τέτοιο μήνυμα; Αλλ' αν η καλοσύνη και η αγάπη μάς μεταφέρουν στον ουρανό πάνω σε σκούπες, εμείς θα θέλαμε να μάθουμε ποιος θα είναι ο τελικός προορισμός όπου μας οδηγούν αυτά τα ευγενικά συναισθήματα. Ο Παράδεισος; Χμμμ... Για τον Zavattini, σίγουρα δεν ήταν άγνωστες αυτές οι φυγές προς τα δυσθεώρητα ύψη του ουρανού, μα όποιος τον ήξερε, θα είχε παρατηρήσει οπωσδήποτε τις πολύ χειροπιαστές και γήινες καθημερινές ενασχολήσεις του, οι οποίες πράγματι επιβεβαιώθηκαν αργότερα σ' ένα βιβλιαράκι με ποιήματα σε διάλεκτο, που είχε τον τίτλο *Non libro*. Ας δούμε, όμως, πώς τελειώνει το βιβλιαράκι του Zavattini *Ο καλός Τοτό*: «Έπειτα έστριψε τη σκούπα προς το Βορρά και σε λίγο χάθηκε στον ορίζοντα... πηγαίνοντας προς ένα βασίλειο όπου όταν λες "καλημέρα" το εννοείς». Γιατί, όμως, προς το Βορρά;

Όποιος εκείνα τα χρόνια κατευθυνόταν προς το Βορρά κατέληγε κατευθείαν στην ΕΣΣΔ. Παρότι έτρεφε ζωηρή συμπάθεια για την Αριστερά, δεν μπορώ να φανταστώ ότι ο Zavattini ήθελε να ταυτίσει την ΕΣΣΔ με οποιονδήποτε Παράδεισο, όπου το καλημέρα θα σήμαινε πράγματι καλή μέρα. Στην ταινία, τα σημεία του ορίζοντα δεν αναφέρονται, και δεν έχω στα χέρια μου το πλήρες σενάριο του *Θαύματος στο Μιλάνο* για να το εξακριβώσω· ωστόσο, αυτός ο «Βορράς» του μυθιστορήματος παραμένει ένα μεγάλο ερωτηματικό. Και έπειτα, γιατί ένα «βασίλειο» και όχι μια «δημοκρατία»; Το βασίλειο λέγεται μεταφορικά, εννοείται, αλλά ο Zavattini δε θα μπορούσε πιο άνετα να γράψει «μια χώρα»; Προφανώς βρισκόμαστε στο βασίλειο ή στη δημοκρατία της λογοτεχνικής ασάφειας, στην οποία ο Zavattini ήταν μαέστρος.

Η πτήση των φτωχών, που απελευθερώνονται από το φορτηγό, είναι προφανώς μεταφορά της ελευθερίας, αλλά μας έρχεται εντελώς αυθόρμητα να ρωτήσουμε πού κατευθύνονται οι σκούπες τους και πού θα προσγειωθούν για να βρουν τον τόπο όπου η πολύτιμη μεταφορά θα γίνει πραγματικότητα; Εγώ θα απέκλεια τη χριστιανοδημοκρατική Ιταλία, που στη δεκαετία του '50 καταπιεζόταν βαρύτατα από τη λογοκρισία. Το ήξεραν πολύ καλά ο De Sica και ο Zavattini, και η κινηματογραφική κατάσταση έμελλε να επιδεινωθεί, όταν ανέλαβε το Υπουργείο Θεαμάτων ο Andreotti. Ακόμα κι εγώ ο ίδιος πήρα μια πικρή γεύση από τα μέτρα, όταν απαγορεύτηκε διά ροπάλου το σενάριο της *Ιστορίας της φάλαγγας της ντροπής*, το οποίο δούλευα. Εκείνα τα χρόνια, κυκλοφορούσαν στη Ρώμη δυο ρουφιάνοι που, βδομάδα τη βδομάδα, συνέτασσαν για λογαριασμό του Andreotti μια μαύρη λίστα· και φαίνεται ότι η μεγαλύτερη ενοχή μου ήταν το γεγονός πως ήμουν φίλος του Zavattini. Δεν τολμούσαν να χτυπήσουν κατευθείαν τον Zavattini, αλλά προσπαθούσαν να δημιουργήσουν κενό ολόγυρά του.

Σύμφωνοι: η ερώτηση που έθεσα, εκτός από κατόπιν εορτής, είναι και ρητορική, κι αν πράγματι ήθελα να δεσμευτώ με μια απάντηση, θα έλεγα ότι οι φτωχοί του De Sica και του Zavattini πετούν ακόμα με τις σκούπες τους στον ουρανό της ουτοπίας, αναζητώντας τη χώρα όπου το *καλημέρα* σημαίνει πραγματικά *καλημέρα*.

από το λεύκωμα για το Θαύμα στο Μιλάνο, *που εκδόθηκε από την Associazione Amici di Vittorio De Sica, Editoriale Pantheon, Ρώμη, 1999.*
Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη

Η διαλεκτική των θαυμάτων

του Eduardo Bruno

[...] Με την ταινία αυτή, ο De Sica έφτασε στο μέγιστο δυνατόν της καταγγελίας και της αποφασιστικότητας, αλλά δεν μπορούμε να πούμε κι ότι εξάντλησε και την πρόθεσή του, γιατί δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι, για να φτάσει σ' αυτό το αποτέλεσμα, χρησιμοποίησε ένα παραμύθι. Θαύματα, μαγείες, απεσταλμένοι από το υπερπέραν, είναι στοιχεία απαραίτητα, σήμερα όπως και χθες, στο δεξιοτέχνη που θέλει να εκφραστεί με συγκεκριμένο τρόπο. Κι όπως χθες ο Zavattini ανέτρεξε στο παραμύθι του καλού Τοτό

για να πει ορισμένα πράγματα, έτσι σήμερα ο De Sica είναι αναγκασμένος να προστρέξει σε σύμβολα και να προχωρήσει στην επίλυση του προβλήματος. Πράγματι, βλέποντας την ταινία συνολικά, ξεκινάει από την περιγραφή του σύγχρονου Μιλάνου –της πλουσιότερης ιταλικής πόλης– με τους πολυάριθμους «αλήτες», κι αφού περιγράψει με ακρίβεια τους χαρακτήρες των πλουσίων και τις βίαιες και αυταρχικές μεθόδους τους, περνάει στον ακριβή προσδιορισμό του αγώνα. Οι «αλήτες», ένας σωρός άκληροι, απαξιωμένοι, αναγκασμένοι να ζουν χωρίς πια να προβληματίζονται και χωρίς να διαθέτουν αποτελεσματική κοινωνική οργάνωση για να υπερασπιστούν τα δικαιώματά τους, όταν δέχονται την επίθεση του πλούσιου που χρησιμοποιεί όλα τα μέσα, αμύνονται και δίνουν μάχη. Όμως, η υπεράσπιση των δικαιωμάτων ενάντια στις κοινωνικές αυθαιρεσίες δεν είναι δυνατόν να γίνει μόνο με την αντίσταση του υποπρολεταριάτου. Για να επιβιώσει κανείς, δε μένει παρά να δημιουργήσει αλλού «ένα βασίλειο όπου, όταν λες "καλημέρα", το εννοείς».

Η κατάληξη της ταινίας δεν είναι, λοιπόν, η διαφυγή, η επιθυμία να προσπεράσουμε στα γρήγορα ένα πρόβλημα· είναι η ρεαλιστική αναγνώριση των όρων μιας κατάστασης που μόνο με συνειδητή και οργανωμένη δράση μπορεί ν' αλλάξει. Περιγραφή, καταγγελία και, εν τέλει, αποσαφήνιση όχι μόνο ενός πραγματικού γεγονότος (της φτώχειας), αλλά και, πάνω απ' όλα, ενός τρόπου δράσης: της βίας των πλουσίων και της άμυνας των φτωχών. Ας ξεκαθαρίσουμε αμέσως ότι ο De Sica δεν είναι μαρξιστής και, συνεπώς, δεν θέτει το πρόβλημα με συνέπεια ως προς τη μαρξιστική μεθοδολογία: οι ήρωές του θα έλκονται πάντα από τις λιγότερο οργανωμένες τάξεις, και ποτέ από τους αυθεντικούς προλετάριους. Ωστόσο, ακόμα και εντός των ορίων μιας εξαιρετικά έντιμης αστικής νοοτροπίας, ο De Sica μπορεί να κοιτάξει τα πράγματα με ακρίβεια και ρεαλισμό. Γι' αυτό από την ταινία του μπορεί να εξαχθεί ένα δίδαγμα: η αποτυχία όχι της ατομικής, αλλά της συλλογικής ανοργάνωτης εμπειρίας.

Το πρόβλημα, λοιπόν, μας φαίνεται ότι προσεγγίζεται με σαφήνεια. Μέσα σ' αυτά τα όρια ο De Sica κινεί όλο το ποιητικό και ανθρώπινο υλικό του με τρόπο σύνθετο και λεπτομερειακό. Κάθε άτομο που ουσιαστικά περιγράφεται μέσα απ' τις χειρονομίες του, είναι τόσο μελετημένο, τόσο ακριβές, που μπορεί να γίνει αναγωγή του ακόμα και σε συλλογικό επίπεδο. Ο «αλήτης» Αλφρέντο είναι ένας από τους πολλούς φτωχοδιάβολους που υπάρχουν σ' όλο τον κόσμο, χωρίς υπέρμετρες επιθυμίες και ιδεώδη. Ο Ράπι, ο κακός φτωχός, ο προδότης που άλλαξε στρατόπεδο, περιγράφεται στην εντέλεια – μέχρι και την παραμικρή χειρονομία και το ντύσιμο. Είναι ο άνθρωπος με το πουλόβερ και το καπέλο, που προδίδει τους συντρόφους του για μια γούνα. Και στο πρόσωπο του πλούσιου Μόμπι περιγράφονται

τα ελαττώματα, οι υποκριτικές συντεχνιακές (ή σοσιαλδημοκρατικές;) κολακείες της σημερινής κυρίαρχης τάξης, οι βιαιότητες και οι διαστροφές της.

Το ξύπνημα σ' εκείνο το χωράφι κοντά στο σιδηρόδρομο (ακούγεται ο αργόσυρτος, μισοκοιμισμένος θόρυβος του τρένου), η έξοδος των φτωχών από τα πρόχειρα καταφύγια, απ' τα βαρέλια που χρησιμεύουν για σπίτια, ο κρύος άνεμος του χειμώνα, το τρέξιμο προς τον ήλιο ο οποίος πασχίζει να διαπεράσει την ομίχλη που τυλίγει καθετί, είναι σελίδες ενός ποιήματος που γεννιέται από την αλήθεια, από το στοχασμό και, πάνω από όλα, από τη γνώση της πραγματικότητας: οι συγκεντρωμένοι κοντά στο σιδηρόδρομο, που απομακρύνονται απ' το χώρο τους, διωγμένοι από τα καπνογόνα της αστυνομίας, παρά τα οδοφράγματα που έστησαν· το γεμάτο φρεσκάδα και συγκίνηση σιωπηλό φιλί του Τοτό, ο οποίος, παρ' όλο ότι μπορεί να έχει τα πάντα από το περιστέρι του, προτιμάει να μείνει μαζί με τους φίλους του που για μια στιγμή λιποψυχούν· το εντυπωσιακό αίσθημα αλληλεγγύης που τον κάνει να θέσει τα πάντα στην υπηρεσία των συντρόφων, θυσιάζοντας για χάρη τους κάθε ατομική επιθυμία, είναι στοιχεία που δείχνουν μια εκφραστική ω-

ριμότητα σε αφηγηματικό και ηθικό επίπεδο.

Το είπαμε ήδη: ο De Sica χρησιμοποίησε σύμβολα, κοινόχρηστο υλικό· δηλαδή, παραμύθια. Όμως το καθετί –περιβάλλον, ανθρώπινες καταστάσεις, συγκρούσεις– είναι ουσιαστικά ρεαλιστικό. Πρόκειται, επομένως, για ένα παραμύθι που ενσωματώνεται όμορφα στην πραγματικότητα μιας κατάστασης της οποίας ο De Sica δείχνει και καταγγέλλει τις ασυνέπειες και τις μιζέριες, και για την οποία η μόνη λύση που διαφαίνεται, είναι η άμυνα και η οργάνωση. Όποιος πίστεψε ότι βρήκε το νόημα στις πρώτες νότες του τραγουδιού των αλητών («Μας φτάνει μια παράγκα για ζήση και καλοπέραση»), δεν έχει καταλάβει το νόημα της ταινίας. Οπωσδήποτε δεν είναι αυτό το ηθικό δίδαγμα· ενδεχομένως αυτή να είναι η ηθική των «αλητών», φτωχών ανθρώπων χωρίς φιλοδοξίες και χωρίς ξεκάθαρες προθέσεις, τμήματος αυτής της συλλογικής μάζας που πρέπει να αμυνθεί και να οργανωθεί. Αποδίδοντας σ' ένα υποπρολεταριάτο ταξική συνείδηση, θα 'ταν σαν να παραμορφώναμε πραγματικά την ίδια την έννοια της πραγματικότητας για μια ρηχή, ουτοπική ιδέα· σαν να παραμορφώναμε ορισμένες καταστάσεις που, αντιθέτως, τίθενται σαν αδιαμφισβήτητα δεδομένα. [...]

Ο De Sica και ο Zavattini μελέτησαν τα πάντα και μας εξέπληξαν με τους ημιτελείς, αλλά γεμάτους ζωντάνια, διαλόγους. Είναι ένας τρόπος να μιλάς με μεταφορές, με υπονοούμενα, με νύξεις. Πρόκειται για λόγια που πολύ συχνά κάποιος αναμασά μέσα του, που τα ξανασκέφτεται και τα ψιθυρίζει. Πρόκειται για επαναλήψεις που όχι μόνο δεν κουράζουν, αλλά και δημιουργούν έναν τρόπο δράσης και έκφρασης χαρακτηριστικά λαϊκό και με στιλ. Κι είναι πολύ σημαντικό αυτό, αν σκεφτούμε ότι, ακόμα και στις καλύτερες ρεαλιστικές ταινίες, συχνά οι διάλογοι είτε είναι απλοϊκοί, είτε εξαιρετικά εκλεπτυσμένοι για να είναι λαϊκοί, συνθετικοί.

Το *Θαύμα στο Μιλάνο* προκάλεσε πάρα πολλές πολεμικές και συζητήσεις που συχνά υπαγορεύτηκαν από κακή πίστη, κι έδωσε την ευκαιρία να διατυπωθούν ερμηνείες διαφόρων ειδών. Ακόμα κι αυτό, όμως, είναι σημάδι τής ζωντάνιας που σημαίνει διάλογο, που σημαίνει ότι η ταινία αξίζει πολύ περισσότερο στο επίπεδο του περιεχομένου· δηλαδή, της ουσίας...

«Filmcritica» II, 3 Φεβρουαρίου 1951
Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος

Ο εξανθρωπισμός της φαντασίας
του Gabriel García Márquez

Το *Θαύμα στο Μιλάνο* ανησύχησε εξίσου δυο διαφορετικούς τύπους θεατών: αυτούς που θαυμάζουν τον *Κλέφτη των ποδηλάτων*, το *Γερμανία, έτος μηδέν* και εν γένει τις μεταπολεμικές ιταλικές παραγωγές, και εκείνους που θαυμάζουν τον *Κλέφτη της Βαγδάτης*, τον *Αόρατο άνθρωπο* και τα κινούμενα σχέδια του Walt Disney. Οι πρώτοι φάνηκαν ν' απορούν γιατί οι πρωτοπόροι του κινηματογραφικού ρεαλισμού θέλησαν να βάλουν τους φτωχούς των συνοικιών να πετούν πάνω σε σκουπόξυλα, αντί να τους δείξουν να πεθαίνουν από πείνα, όπως θα ήταν φυσικό. Οι δεύτεροι δεν μπορούν να καταλάβουν ή να δεχτούν ότι ένας μύθος μπορεί να τοποθετηθεί σε μια παραγκούπολη και οι ανατολίτες πρίγκιπες ν' αντικατασταθούν από ένα τσούρμο κουρελήδες.

Ο καλός Τοτό, το μυθιστόρημα απ' το οποίο προέρχεται το *Θαύμα στο Μιλάνο*, είναι τοποθετημένο σε μια φανταστική πόλη, όπου η φαντασία του συγγραφέα έχαιρε πάσης ελευθερίας· μια εξωπραγματική πόλη που λεγόταν Μπάμπα.

Ο Cesare Zavattini, ο συγγραφέας του μυθιστορήματος, και ο Vittorio De Sica, διασκευάζοντάς το για τον κινηματογράφο, προτίμησαν να τοποθετήσουν τη δράση σε μια πραγματική πόλη, το Μιλάνο, όπου οι φτωχοί είναι πάμπτωχοι, και οι πλούσιοι, αμύθητα πλούσιοι. Έτσι, είναι πιο δύσκολο να εντοπιστεί η συνθήκη με το κοινό, μιας και σκοπός είναι να εξανθρωπιστεί η φαντασία, να περάσει ο μύθος μέσα από το φίλτρο ενός ωμού ιταλικού ρεαλισμού, χωρίς ο πρώτος να χάσει τη γοητεία του και χωρίς ο δεύτερος να χάσει τη μεγάλη ανθρώπινη ζεστασιά του. Στον *Κλέφτη των ποδηλάτων* υπάρχει ένα φανταστικό επεισόδιο, αντίστοιχο με τις σκούπες στο *Θαύμα στο Μιλάνο*: εκείνο της μάντισσας που πάει να βρει ο Ρίτσι για να μάθει πού κατέληξε το ποδήλατό του, η απάντηση της οποίας («Θα το βρεις σήμερα ή δε θα το βρεις ποτέ») επαληθεύεται επακριβώς στην ταινία. Ωστόσο, το φανταστικό επεισόδιο σμίγει τόσο σοφά με

τα στοιχεία της πραγματικότητας, ώστε το υπερφυσικό περιεχόμενό του περνάει απαρατήρητο.

Η ιστορία του *Θαύματος στο Μιλάνο* είναι ένας πραγματικός μύθος, που τοποθετείται ωστόσο σ' ένα ασυνήθιστο περιβάλλον, αναμιγνύοντας το πραγματικό και το φανταστικό, σε σημείο ώστε συχνά να μην καταλαβαίνεις πού τελειώνει το ένα και πού αρχίζει το άλλο. Λόγου χάρη, η ανακάλυψη ενός κοιτάσματος πετρελαίου είναι ένας γεγονός εντελώς φυσικό. Όμως, όταν το πηγάδι βγάζει φωτιστικό πετρέλαιο, καθαρή βενζίνη, η ανακάλυψη γίνεται εντελώς φανταστική, το ίδιο όπως και το επόμενο επεισόδιο, όπου αρκεί να χώσεις το δάχτυλό σου στο χώμα για να ξεπηδήσει πετρέλαιο. Ένα ακόμα παράδειγμα: η σκηνή με τους φτωχούς που χαίρονται τις ακτίνες του ήλιου, θεωρήθηκε φανταστική στιγμή, αν και είναι όσο τίποτα πραγματική. Κι όσο για τον ξεδοντιάρη γέρο που ξεκοκαλίζει ένα κοτόπουλο, θα πρέπει να παραδεχτούμε ότι, τελικά, δεν καταλαβαίνουμε αν είναι ο πιο πραγματικός ή ο πιο φανταστικός απ' όλους. Το ίδιο ισχύει και για την κηδεία της γριάς Λολότα, που από αισθητική άποψη είναι πράγματι ιδιοφυής.

Κοιτάζοντάς την χωρίς ανόητες προκαταλήψεις, η ιστορία έχει μια πανέμορφη απλότητα: ένας ορφανός που είναι το σύμβολο της ανθρώπινης καλοσύνης, φτιάχνει, οργανώνει και κατευθύνει μια ομάδα κουρελήδων σε μια μιλανέζικη παραγκούπολη. Κάποια στιγμή, ενώ σκάβουν, βρίσκουν πετρέλαιο και, ως λογική συνέπεια, αποκαλύπτεται ότι η παραγκούπολη έχει ένα αφεντικό. Ο πλούσιος ιδιοκτήτης, απόλυτος άρχοντας της πόλης, προσπαθεί να διώξει από τη γη του τους φτωχούς και, μπροστά στην αντίστασή τους, καλεί την αστυνομία. Οι φτωχοί κοντεύουν να λυγίσουν, όταν το πνεύμα της Λολότα, της γριάς που ανάθρεψε τον Τοτό, του δίνει ένα περιστέρι που πραγματοποιεί κάθε επιθυμία, όσο φανταστική κι αν είναι. Από κείνη τη στιγμή και πέρα, ο Τοτό αρχίζει να μοιράζει θαύματα, με την απλοχεριά που θα περίμενε κανείς από το πιο καλόκαρδο και πιο ανόητο παιδί του κόσμου.

Μήπως δεν είναι μια παλιά ιστορία σε καινούργια συσκευασία με στοιχεία φθοράς; Τι διαφορά υπάρχει ανάμεσα στο περιστέρι του Τοτό και το λυχνάρι του Αλαντίν; Τι διαφορά υπάρχει ανάμεσα στο πνεύμα της γριάς Λολότα και τον πατέρα του πρίγκιπα Άμλετ, και ανάμεσα στις φασματικές εμφανίσεις τους; Τι διαφορά υπάρχει ανάμεσα στις πετρελαιοπηγές και στα χρυσά αβγά της κότας του παραμυθιού; Από πότε είναι καινούργιο φαινόμενο να πετούν οι σκούπες; Και από πότε είναι πρωτότυπο τα αγάλματα ν' αποκτούν ζωή και οι πλούσιοι να καταφεύγουν στην αστυνομία για να διώξουν τους φτωχούς από τη γη τους;

Το πρωτότυπο στοιχείο στο *Θαύμα στο Μιλάνο* δεν είναι η ίδια η ιστορία, που είναι φτιαγμένη από θραύσματα φανταστικής λογοτεχνίας, όπως είδαμε. Το πρωτότυπο είναι ο τρόπος με τον οποίο την αφηγείται ο Vittorio De Sica και ερμηνεύεται από τον Francesco Golisano, ένα άσχημο και άχαρο παιδί, όπως ακριβώς έπρεπε να είναι ο Τοτό που μεταφέρει στην οθόνη· είναι η ανθρώπινη δύναμη που καταφέρνουν να μεταδώσουν οι δημιουργοί του *Θαύματος στο Μιλάνο* σε μια ομάδα ζητιάνων, το φορτίο της αλήθειας που υπάρχει σε κάθε κατάσταση, όσο παράλογη κι αν είναι, κι εκείνο το περιβάλλον τής σκληρής φτώχειας και του απίστευτου ονείρου, εκείνη η ζωή που σφύζει και αγγίζει ακόμα και τ' αγάλματα. Όλ' αυτά είναι που κάνουν το *Θαύμα στο Μιλάνο* μια εξαιρετική, πειστική, ανθρώπινη ταινία, που διαπνέεται συνεχώς από την πνοή της ιδιοφυΐας.

Από τεχνική άποψη, το *Θαύμα στο Μιλάνο* είναι άψογο. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι είναι στην ουσία μια βουβή ταινία, στην οποία έγινε η πλήρης εκμετάλλευση όλων των εκφραστικών δυνατοτήτων της εικόνας, με τον τρόπο των μεγάλων δασκάλων των ηρωικών εποχών του κινηματογράφου, προτού η ανακάλυψη του ήχου στερήσει την καθαρή φαντασία από την αυστηρή αφηγηματική λειτουργία της. Επιστρέφοντας σ' εκείνη την εποχή που οι ειδικοί θεωρούν χρυσή εποχή του κινηματογράφου, ο Vittorio De Sica έφτιαξε ένα αριστούργημα, ένα έργο τέχνης προορισμένο να διαρκέσει στο χρόνο.

από το λεύκωμα για το Θαύμα στο Μιλάνο,
που εκδόθηκε από την Associazione Amici di Vittorio De Sica,
Editoriale Pantheon, Ρώμη, 1999.
Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη

UMBERTO D.

Ουμπέρτο Ντ.
Umberto D.

1952

Ο Ουμπέρτο Ντομένικο Φεράρι είναι ένας εβδομηντάχρονος συνταξιούχος δημόσιος υπάλληλος που ζει από μια μικρή σύνταξη, σ' ένα ενοικιαζόμενο δωμάτιο, μαζί με το σκυλάκι του, τον Φλικ. Μισεί την Αντόνια, τη σπιτονοικοκυρά του, μια χυδαία και κακιά γυναίκα που έχει μανία με το τραγούδι και απειλεί να τον πετάξει έξω κάθε φορά που αργεί να της πληρώσει το νοίκι. Μόνη παρηγοριά τού Ουμπέρτο Ντ. στις ατέλειωτες, θλιβερές, μοναχικές του μέρες είναι η Μαρία, η υπηρέτρια της πανσιόν, μια αφελής και άμυαλη κοπέλα που δίνεται σ' όποιον φαντάρο τής κλείσει το μάτι. Όταν κάποτε ο Ουμπέρτο νοσηλεύεται στο νοσοκομείο εξαιτίας μιας αμυγδαλίτιδας, η Αντόνια του παίρνει το δωμάτιο. Όταν ψάχνει και δεν βρίσκει χρήματα για να πληρώσει το νοίκι και να ξαναπάρει πίσω το δωμάτιό του, αποφασίζει ν' αυτοκτονήσει, αλλά το σκυλάκι του θα τον κάνει ν' αλλάξει την απόφασή του...

Σενάριο: Cesare Zavattini
Φωτογραφία: G.R. Aldo
Σκηνικά: Virgilio Marchi
Μοντάζ: Eraldo Da Roma
Μουσική: Alessandro Cicognini
Ηθοποιοί: Carlo Battisti (Ουμπέρτο Ντ./Ντομένικο Φεράρι), Maria Pia Casilio (Μαρία, η υπηρέτρια), Lina Gennari (Αντόνια, η ιδιοκτήτρια της πανσιόν), Alberto Albani Barbieri (Πάολο, ο «αρραβωνιαστικός» της Αντόνια), Ileana Simova (η κυρία στους κήπους), Elena Rea (η νοσοκόμα στο νοσοκομείο), Memmo Carotenuto (ο άρρωστος στο νοσοκομείο)
Παραγωγή: Giuseppe Amato για τους Rizzoli-De Sica-Amato
Διάρκεια: 91΄. Ασπρόμαυρη

Βραβεία: Βραβείο καλύτερης ταινίας στο Φεστιβάλ της Punta del Este, Βραβείο καλύτερης ξένης ταινίας των κριτικών της Νέας Υόρκης.

(Παίχτηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *Ό,τι μου αρνήθηκαν οι άνθρωποι*)

"[...] Ένα από τα πρώτα βράδια στο Χόλιγουντ, με κάλεσε στο σπίτι της η Merle Oberon. Γνωριζόμαστε από παλιά, κι είναι μια γυναίκα καλλιεργημένη και εξαιρετικά ευγενική. Είχε οργανώσει ένα δείπνο προς τιμή μου, καλώντας την αριστοκρατία του κινηματογράφου: από τον Sam Goldwyn μέχρι τον Chaplin. Και καθώς γνώριζε ότι είχα φέρει μαζί μου μια κόπια του *Ουμπέρτο Nτ.*, κατάφερε να με πείσει να προβληθεί η ταινία, εκεί στο σπίτι της, για τους καλεσμένους της. Η προβολή έγινε κανονικά μέσα σε απόλυτη σιωπή. Πίσω μου καθόταν ο Chaplin. Κάποιες φορές δεν μπόρεσα να αντισταθώ στον πειρασμό και, στρίβοντας ελαφρά, τον κοίταξα, στα κρυφά. Ήταν ακίνητος, κρατώντας το πηγούνι του. Η προβολή τελείωσε και μέσα στην αίθουσα απλώθηκε ένας συγκεχυμένος θόρυβος. Κοίταξα τον Chaplin· όλοι έχουν σηκωθεί, μιλούν, χειρονομούν, ενώ αυτός έχει μείνει στη θέση του, ακίνητος, με τα μάτια κλειστά. Πέρασαν έτσι δύο ολόκληρα λεπτά. Ξαφνικά, μου ήρθε μια έντονη αδιαθεσία, ένα είδος πανικού. Τότε ο Chaplin τεντώνει τα χέρια του, ανοίγει τα μάτια του, και αντιλαμβάνομαι ότι κλαίει σαν μικρό παιδί. Λέει: «De Sica, είναι μια μεγάλη ταινία». Μετά, αφού μένει για λίγο σιωπηλός, προσθέτει: «Όμως δε θ' αρέσει στους Αμερικανούς... Θ' αρέσει μονάχα σε πολύ λίγους...» [...]**"**

Vittorio De Sica
«Tempo», 23 Δεκεμβρίου 1954

"Αν ήθελα να διηγηθώ τη γένεση της ιστορίας του *Ουμπέρτο Nτ.*, θα 'πρεπε ν' ανατρέξω στο 1948. Η αρχική ιδέα ήταν ότι ο γέρος πράγματι είχε ένα σκύλο, αλλά και μια κόρη, για χάρη της οποίας σκεφτόταν να φτάσει ακόμα και στο έγκλημα. Στη συνέχεια η κόρη έφυγε, κι έμειναν μονάχα ο γέρος και ο σκύλος, ενώ ήρθε στο φως η ιδιοκτήτρια της πανσιόν. Αν δεν με απατά η μνήμη μου, η φιγούρα της ιδιοκτήτριας προήλθε από ένα πραγματικό γεγονός που συγκίνησε όλη την Ιταλία: επρόκειτο για μια γυναίκα τόσο άκαρδη, που οδήγησε τον ενοικιαστή της στην αυτοκτονία. Απ' τη ζωή επίσης πήρα και τη νεαρή υπηρέτρια. Όταν, το 1940, μετακόμισα από το Μιλάνο στη Ρώμη, έμεινα σ' ένα ενοικιαζόμενο δωμάτιο και γνώρισα μια κοπέλα που τηλεφωνούσε, ακόμα και τη νύχτα, στους στρατώνες της Ρώμης, κλείνοντας ραντεβού με καραμπινιέρους, στρατιώτες κι εγώ δεν ξέρω με ποιον άλλο. Ήταν αγαθή, καλή ψυχή, άδολη και ελαφρόμυαλη.
Όσον αφορά στον τίτλο της ταινίας, γεννήθηκε έτσι, στην τύχη, χωρίς κάποιον ιδιαίτερο λόγο. Ήταν απλώς ένας τίτλος που μου άρεσε πολύ· μετά μονάχα προσπάθησα να τον αιτιολογήσω: ο ήρωάς μου ονομαζόταν Ουμπέρτο Ντομένικο Φεράρι, αλλά από μετριοφροσύνη υπέγραφε Ουμπέρτο Nτ.
Τώρα που γνωρίζετε τα μυστικά, θα δείτε πώς η τέχνη του Vittorio De Sica, που σ' αυτή την περίπτωση αποδεικνύει τις βαθιές ανθρώπινες ρίζες της, έβαλε σ' αυτούς τους χαρακτήρες τη σφραγίδα μιας τέτοιας αλήθειας, η οποία ξεπερνά κατά πολύ τα πραγματικά γεγονότα.**"**

Cesare Zavattini
«Cinemundus», 15 Δεκεμβρίου 1951

"[...] Το *Ουμπέρτο Nτ.* θα είναι η ιστορία ενός ηλικιωμένου: μια ιστορία απλή, για μια κατηγορία ανθρώπων που όλοι τους ξεχνούν εύκολα και γρήγορα, αλλά υπήρξαν κάποτε πρωταγωνιστές της ζωής· μια ιστορία ανθρώπων που κάποια στιγμή στάθηκαν μπροστά στα φώτα της σκηνής, και τώρα, αποδιωγμένοι και αγνοημένοι, είναι σαν να μην υπήρξαν ποτέ. Διαβάζοντας το σενάριο του Zavattini, ξανασκέφτηκα την τραγωδία αυτών των ανθρώπων οι οποίοι αισθάνονται σαν ξένοι μπροστά σ' έναν κόσμο που βοήθησαν κι αυτοί να χτιστεί· μια τραγωδία που, τις περισσότερες φορές, σβήνει μέσα στην παραίτηση και τη σιωπή, αλλά κάποτε ξεσπά σε εντυπωσιακά επεισόδια, γεμάτα απελπισία, σε ωμές, προμελετημένες αυτοκτονίες που σε αγγίζουν μ' έναν τρόπο εντελώς ιδιαίτερο. Είναι αυτοί οι νεκροί, αυτές οι τραγωδίες για τις οποίες διαβάζουμε κάθε μέρα, που μοιάζουν να ξεκόβονται από τους τίτλους των εφημερίδων και να γίνονται πραγματικά γεγονότα που μιλούν: συμπτώματα μιας γενικότερης τραγωδίας κάποιων ανθρώπων που βρίσκονται στο περιθώριο της ζωής και που εμείς, οι άλλοι, δεν τους βοηθήσαμε, δεν ασχοληθήκαμε μαζί τους [...]**"**

Vittorio De Sica
«L' Unità», 10 Μαΐου 1951
Μετάφραση σχολίων: Θωμάς Λιναράς

Εξαφανίζοντας την κάμερα

του Martin Scorsese

Το *Ουμπέρτο Ντ.* είναι, κατά μία έννοια, μια νεορεαλιστική ταινία, αλλά και κάτι διαφορετικό· έχει μια κομψότητα, μια ομορφιά στην κατασκευή και στον τρόπο παρουσίασής του. Αλλά και πάλι μαγεύει το θεατή με τον ίδιο τρόπο που το κάνουν και ο *Κλέφτης των ποδηλάτων* και το *Sciuscià*. Εκείνη την εποχή, οι φίλοι μου κι εγώ δε συνειδητοποιούσαμε το ρυθμό και το σχεδιασμό του. Ήταν μια απλή και ξεκάθαρη ιστορία, κι είχαμε ταυτιστεί ολότελα με τον γέρο.

Υπάρχει κάτι σαν καταδίκη που αιωρείται πάνω από τον Ουμπέρτο Ντ. και το κορίτσι, αλλά τίποτα δεν εκβιάζεται· τα πάντα βρίσκονται εκεί, στην τρομερή πραγματικότητα της μεταπολεμικής Ιταλίας. Ο De Sica και ο Zavattini σχεδιάζουν και γυρίζουν όχι ακριβώς σκηνές, αλλά πράξεις, στιγμές. Σε τραβούν γλυκά μες στο ρυθμό της ζωής αυτού του ανθρώπου, των συνηθειών του, των τελετουργιών του· όταν τελειώνει η ταινία, έχεις την αίσθηση ότι έχεις ζήσει σ' εκείνο το δωμάτιο, ότι ξέρεις απέξω κάθε χιλιοστό του διαδρόμου, λες και βλέπεις τα πράγματα με τα δικά του μάτια, τη ζωή με τον τρόπο που ο ίδιος τη ζει.

Το *Ουμπέρτο Ντ.* είναι μια πολύ συγκινητική ταινία, αλλά δε θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε «δακρύβρεχτη». Ο Orson Welles κάποτε είπε ότι θαύμαζε τον De Sica επειδή μπορούσε να κάνει κάτι που ο ίδιος δε θα το διανοούνταν καν: να «εξαφανίζει» την κινηματογραφική κάμερα.

από το λεύκωμα για τον Ουμπέρτο Ντ.,
που εκδόθηκε από την Associazione Amici di Vittorio De Sica,
Editoriale Pantheon, Ρώμη, Σεπτέμβριος 1995.
Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη

Ένα «καταραμένο» αριστούργημα

του Callisto Cosulich

Ήμαστε λίγοι, εκείνον το Γενάρη του '52, αυτοί που υποστηρίξαμε το *Ουμπέρτο Ντ.* Κι αυτοί οι λίγοι εξέφραζαν διακριτικά το θαυμασμό τους· γιατί έμοιαζε «πολιτικά εσφαλμένο» να ευνοήσεις μια αξιολογική κρίση έναντι όλων των άλλων πιθανών κρίσεων που άθελά της η ταινία σε προκαλούσε να εκφέρεις. Η αμφισημία, η μεγάλη αμφισημία, δημιουργούνταν από την έντονη τότε απαίτηση να ερμηνευτεί με βάση το ρεαλισμό. Το *Ουμπέρτο Ντ.* έπρεπε, εξαιτίας μιας ιστορικής επιταγής, να αντικατοπτρίζει την κατάσταση των γέρων της χώρας μας, όπως ακριβώς το *Sciuscià* αντικατόπτριζε την κατάσταση των εγκαταλελειμμένων παιδιών, και *Ο κλέφτης των ποδηλάτων*, την κατάσταση των ανέργων ή, αν θέλετε, των εργατών, που στερούνται το εργαλείο της δουλειάς τους. Ένα «θεώρημα», εντέλει, όπως θα μπορούσε να οριστεί, μιας και δεν στηριζόταν σε αδιάψευστες αποδείξεις. Αλλά όπως συχνά συμβαίνει και με τα δικαστικά «θεωρήματα», ήταν μια άποψη που δε στηριζόταν στις αποδείξεις των εικόνων: εικόνες μιας φασματικής Ρώμης, λεπτομερής περιγραφή των κινήσεων, των μικροπραγμάτων, χωρίς να υπάρχει τόση ενασχόληση με τη λογική της αφήγησης ή τόσος σεβασμός απέναντι στις νόρμες του αληθοφανούς. Η έξωση στην Ιταλία της δεκαετίας του '50 δεν ήταν η σημερινή τραγωδία· η βοήθεια προς τους γέρους ήταν ίσως καλύτερη, και ούτω καθεξής. Αντίθετα, το θαυμαστό σε πολλές σεκάνς του *Ουμπέρτο Ντ.* είναι ότι κάνει τον πραγματικό χρόνο αιώνιο, ότι εκφράζει μια αγωνία πολύ πιο βαθιά απ' αυτήν που υπαγορεύουν τα καθημερινά προβλήματα: την αμετάκλητη μοναξιά· την αδιαφορία του πλησίον που συγγενεύει με τη διάχυτη εχθρότητα. Ο André Bazin, ένας άνθρωπος που αγάπησε ανεπιφύλακτα το *Ουμπέρτο Ντ.*, αναφέρθηκε εν προκειμένω στον Marcel Proust (στον «χαμένο χρόνο που αναζητά» ο Proust, αντιστοιχεί κατά κάποιον τρόπο ο «χρόνος που ανακαλύπτει» ο Zavattini… είναι, κατά κάποιο τρόπο, ένας Proust στην οριστική ενεστώτα). Αλλά η «σκηνοθεσία» που έκανε ο De Sica στο σενάριο του Zavattini, θύμιζε μάλλον Kafka. Και στον Kafka της *Δίκης*, κανείς δεν αναρωτιέται πού βρέθηκε στην Πράγα ένα δικαστήριο σαν αυτό που περιγράφει.

Το *Ουμπέρτο Ντ.* έχει παραμείνει ένα κλασικό «καταραμένο αριστούργημα», ακόμα και μετά την (εν μέρει) αναγνώριση των προτερημάτων του. Στην καλύτερη περίπτωση, έχει παραμείνει στη μνήμη σαν μια στιγμή μετάβασης προς ανώτερες μορφές κινηματογράφου. Και πράγματι, δεν το βλέπουμε ποτέ μέσα στο top ten των κατά καιρούς δημοψηφισμάτων που θέλουν να αναδείξουν τις ταινίες που προτιμούμε. Αντίθετα, το *Ουμπέρτο Ντ.* είναι μόνο του μια ανώτερη μορφή κινηματογράφου: ένα σημείο άφιξης και όχι μια μετάβαση.

από το λεύκωμα για τον Ουμπέρτο Ντ.,
που εκδόθηκε από την Associazione Amici di Vittorio De Sica,
Editoriale Pantheon, Ρώμη, Σεπτέμβριος 1995.
Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη

Ένα μεγάλο έργο
του André Bazin

Το *Θαύμα στο Μιλάνο* δεν προκάλεσε παρά διχόνοια: η πρωτοτυπία του σεναρίου, η ανάμιξη του φανταστικού με το καθημερινό, η πολιτική κρυπτογραφία στην οποία αρεσκόμαστε σήμερα, εν αντιθέσει προς τον γενικό ενθουσιασμό που είχε ξεσηκώσει *Ο κλέφτης των ποδηλάτων*, προκάλεσαν γύρω απ' αυτή την ασυνήθιστη ταινία ένα είδος σκανδάλου (το μηχανισμό του οποίου αποκάλυψε μ' εξοντωτικό χιούμορ η Micheline Vian σ' ένα θαυμάσιο άρθρο στο περιοδικό «Les Temps Modernes»). Γύρω απ' τον *Ουμπέρτο Nτ.* οργανώνεται μια συνωμοσία σιωπής, μια εκθρική και επίμονη σιγή που ακόμα κι ό,τι έχει γραφεί υπέρ αυτής της ταινίας, μοιάζει να το καταδικάζει σε μια εκτίμηση χωρίς αντίκτυπο, ενώ, παράλληλα, κάτι σαν υπόκωφη μεμψιμοιρία, σαν περιφρόνηση («υπόκωφη», ακριβώς λόγω του ένδοξου παρελθόντος των δημιουργών του), χαρακτηρίζει την –αρνητική– στάση περισσότερων του ενός κριτικών. Δε θα υπάρξει καν μάχη για τον *Ουμπέρτο Nτ.*...

Ενώ, λοιπόν, πρόκειται για μια ταινία από τις πιο επαναστατικές και τις πιο θαρραλέες όχι μόνο του ιταλικού, μα και του ευρωπαϊκού κινηματογράφου των δύο τελευταίων ετών, ένα καθαρό αριστούργημα που η ιστορία του κινηματογράφου σίγουρα θα καταξιώσει, εξακολουθεί να μου είναι ακατανόητη αυτή η πνευματική δυσκαμψία, αυτή η τύφλωση εκείνων που, ενώ έχουν αφιερωθεί στη διακονία του κινηματογράφου, αφήνουν προσώρας τον *Ουμπέρτο Nτ.* να βουλιάζει στη μετριότητα μιας διστακτικής και αδόκιμης κρίσης. Το γεγονός ότι το κοινό σχηματίζει ουρές μπροστά στις αίθουσες που προβάλλουν τις *Αξιολάτρευτες γυναίκες* ή τον *Απαγορευμένο καρπό*," εξηγείται εν μέρει από το ότι έκλεισαν οι ευαγείς οίκοι, αν και στο Παρίσι δεν μπορεί παρά να υπάρχουν κάποιες δεκάδες χιλιάδες θεατές που απ' τον κινηματογράφο προσδοκούν κάποιες άλλες απολαύσεις. Θα πρέπει, λοιπόν, προς όνειδος του παρισινού κοινού, το *Ουμπέρτο Nτ.* να κατέβει πρόωρα;

Κύρια αιτία παρεξήγησης περί το *Ουμπέρτο Nτ.* υπήρξε η σύγκριση με τον *Κλέφτη των ποδηλάτων*. Μπορεί να πει κανείς (και να μην έχει πολύ άδικο) ότι, μετά την ποιητικο-ρεαλιστική παρένθεση του *Θαύματος στο Μιλάνο*, ο De Sica «επιστρέφει στο νεορεαλισμό». Ναι, αλλά θα πρέπει να προσθέσουμε πως η τελειότητα του *Κλέφτη των ποδηλάτων* δεν αποτελεί τέρμα, αλλά αφετηρία. Χρειάστηκε το *Ουμπέρτο Nτ.* για να κατανοήσουμε αυτό που, στο ρεαλισμό του *Κλέφτη των ποδηλάτων*, συνιστούσε άλλη μια παραχώρηση στην κλασική δραματουργία. Έτσι, αυτό που αποπροσανατόλιζει στο *Ουμπέρτο Nτ.*, δεν είναι άλλο από τη ρήξη οποιασδήποτε σχέσης με το παραδοσιακό κινηματογραφικό θέαμα.

Βέβαια, αν μείνεις μόνο στην πλοκή της ταινίας, μπορείς κάλλιστα να την υποβιβάσεις στο επίπεδο ενός λαϊκίστικου μελό με νύξεις κοινωνικής καταγγελίας, ενός «κατηγορώ» για τη μοίρα των μικροαστικών στρωμάτων: επειδή δεν έχει πού να εμπιστευτεί το σκύλο του, αλλά ούτε και το θάρρος να τον σκοτώσει, ένας φτωχός συνταξιούχος παραιτείται απ' την ιδέα της αυτοκτονίας. Όμως, αυτό το φινάλε δε συνιστά την παθητική κατάληξη μιας δραματουργικής αλληλουχίας γεγονότων. Αν η κλασική έννοια της «δομής» εξακολουθεί να έχει κάποια σημασία, τότε θα πρέπει να τονιστεί ότι αυτή η οργανωμένη από τον De Sica διαδοχή των γεγονότων προκύπτει από μια αναγκαιότητα που, ωστόσο, δεν έχει τίποτα το δραματουργικό. Ποια αιτιώδης σχέση μπορεί

να υπάρχει ανάμεσα στο απλό κρυολόγημα για το οποίο ο Ουμπέρτο Ντ. πάει στο νοσοκομείο, στην έξωσή του και στην απόφασή του ν' αυτοκτονήσει;

Με ή χωρίς κρυολόγημα, η έξωση του κοινοποιείται. Ένας «δραματουργός» θα μετέτρεπε αυτό το κρυολόγημα σε κάποιο βαρύ νόσημα, προκειμένου να θεμελιώσει ανάμεσα σ' αυτά τα γεγονότα μια λογική και παθητική σχέση. Εδώ, αντιθέτως, η παραμονή στο νοσοκομείο όχι μόνο δε δικαιολογείται από ιατρική άποψη, αλλά και, αντί να επιδιώξει να συμπονέσουμε τον ήρωα, το επεισόδιο είναι μάλλον ευτράπελο. Άλλωστε, δεν πρόκειται περί αυτού: δεν είναι η υλική πενία που ευθύνεται για την απόγνωση του Ουμπέρτο Ντ.· ασφαλώς συμβάλλει –και δη αποφασιστικά–, αλλά μόνο στο βαθμό που του αποκαλύπτει τη μοναξιά του. Οι ελάχιστες φροντίδες που χρειάζεται ο συνταξιούχος, αρκούν για να τον απομονώσουν κι απ' αυτούς τους λίγους συγγενείς του· εφόσον δε έχουμε εδώ να κάνουμε με μικροαστούς, η ταινία αποτελεί και μαρτυρία ως προς το ανομολόγητο των άθλιων συνθηκών ζωής τους, τον εγωισμό τους, αλλά και την έλλειψη αλληλεγγύης που τους διακρίνει. Ο ήρωας του De Sica βαδίζει βήμα προς βήμα προς την απόλυτη μοναξιά: το μόνο πλάσμα που του απομένει, το μόνο που αισθάνεται γι' αυτόν μια ευεργετική τρυφερότητα, είναι η υπηρετριούλα της σπιτονοικοκυράς, αν και η καλοσύνη της και οι αγαθές της προθέσεις δεν είναι τίποτα μπροστά στις δικές της έγνοιες, αφού πρόκειται σε λίγο να γίνει ανύπαντρη μητέρα. Μ' άλλα λόγια, ακόμα και στην πλευρά αυτής της εξαιρετικής φιλίας, δεν υπάρχει παρά μια αιτία απόγνωσης.

Να, όμως, που κι εγώ ξανάπεσα στα γνωστά σχήματα της παραδοσιακής κριτικής – και μάλιστα, για μια ταινία που επιθυμώ ν' αποδείξω την πρωτοτυπία της. Και όση απόσταση κι αν πάρει κανείς από την ιστορία, μόνο εκ των υστέρων μπορεί να διακρίνει κάποια δραματουργική γεωγραφία, κάποια γενική εξέλιξη των χαρακτήρων, κάποια σύγκλιση των γεγονότων. Όμως, την ενότητα αυτής της ταινίας δεν τη δημιουργεί το επεισόδιο, το γεγονός, το εύρημα, ο χαρακτήρας των κεντρικών ηρώων, αλλά η διαδοχή συγκεκριμένων στιγμών ζωής, καμιά από τις οποίες δεν μπορεί να θεωρηθεί σημαντικότερη από τις άλλες: η οντολογική τους ισότητα ακυρώνει εξ υπαρχής οποιαδήποτε προσπάθεια δραματουργικής κατάταξης. Αυτήν ακριβώς την αφηγηματική (άρα και σκηνοθετική) σύλληψη καταδεικνύει τέλεια η υπέροχη σεκάνς που θα μείνει ως μια απ' τις κορυφαίες στην ιστορία του κινηματογράφου: το πρωινό ξύπνημα της υπηρετριούλας, όπου η κάμερα περιορίζεται στο να την παρακολουθεί καθώς εκτελεί τα ασήμαντα πρωινά της καθήκοντα: να στριφογυρίζει ακόμα νυσταγμένη στην κουζίνα, να πνίγει τα μυρμήγκια που έχουν κατακλύσει το νεροχύτη, ν' αλέθει καφέ… Εδώ, ο κινηματογράφος επιτελεί το εντελώς αντίθετο εκείνου για το οποίο βαυκαλιζόταν να θεωρεί ότι ήταν προορισμένος: την τέχνη της «έλλειψης».

Η έλλειψη είναι μια λογική και, άρα, αφαιρετική διαδικασία της αφήγησης, που προϋποθέτει ανάλυση και επιλογή, κι όπου τα γεγονότα οργανώνονται σύμφωνα προς τη δραματουργία, στην οποία οφείλουν να υποτάσσονται. Αντίθετα, αυτό που επιδιώκουν οι De Sica και Zavattini, είναι η συνεχής υποδιαίρεση του γεγονότος σε μικρότερα, ώς το όριο της αντοχής μας ως προς τη διάρκεια. Έτσι, η μονάδα-γεγονός σε μια κλασική ταινία θα ήταν το «ξύπνημα της υπηρέτριας», και θα έφταναν, για να την αποδώσουν, δυο-τρία σύντομα πλάνα. Αυτήν ακριβώς τη μονάδα αφήγησης ο De Sica την υποκαθιστά με μια σειρά μικρά γεγονότα: η υπηρέτρια ξυπνάει, διασχίζει το διάδρομο, γεμίζει το νεροχύτη για να πνιγούν τα μυρμήγκια, κ.λπ. Αν δούμε λίγο πιο προσεκτικά ένα απ' αυτά (π.χ. το άλεσμα του καφέ), θα παρατηρήσουμε πως κι αυτό με τη σειρά του υποδιαιρείται σε μια σειρά αυτόνομες στιγμές, όπως, π.χ., το τέντωμα του ποδιού της κοπέλας για να κλείσει την πόρτα: καθώς η κάμερα πλησιάζει για να παρακολουθήσει από κοντά την κίνηση της γάμπας, αντικείμενο της εικόνας γίνονται, τελικά, τα δάχτυλα του γυμνού ποδιού, τη στιγμή που εφάπτονται στο ξύλο της πόρτας.

Είναι γνωστό το «όνειρο του Zavattini»: μια αδιάκοπη ταινία ενενήντα λεπτών απ' τη ζωή ενός ανθρώπου, όπου δεν συμβαίνει απολύτως τίποτα. Για εκείνον, αυτό ακριβώς είναι «νεορεαλισμός». Το τι θα μπορούσε να 'ναι μια τέτοια ταινία, μας το δείχνουν καλύτερα απ' οτιδήποτε άλλο δυο-τρεις σεκάνς του *Ουμπέρτο Ντ.*: θαρρείς κι είναι ήδη γυρισμένα αποσπάσματα αυτής της αδιάλειπτης ταινίας. Όμως, ας μη γελιόμαστε άλλο ως προς το πνεύμα, τα όρια και τη σημασία του ρεαλισμού. Οι De Sica και Zavattini, έτσι κι αλλιώς, τείνουν να καταστήσουν τον κινηματογράφο το ασύμπτωτο της πραγματικότητας, αλλά προκειμένου να είναι η ίδια η ζωή που μεταλλάσσεται σε θέαμα, να είναι η ίδια η ζωή που, εν τέλει, μέσα σ' αυτόν τον καθαρό καθρέφτη, να μας προσφέρεται σαν ποίηση· σ' αυτήν ακριβώς την ποίηση που, εν τέλει, τη μετατρέπει ο κινηματογράφος.

** Πρόκειται για δύο γαλλικές ταινίες του 1952, σκηνοθετημένες, αντίστοιχα, από τον Christian-Jaque και τον Henri Verneuil. (Σ.τ.Μ.)*

«France-Observateur», Φεβρουάριος 1952.
περιλήφθηκε και στο Qu'est-ce que le cinéma?,
Editions du Cerf, Παρίσι, 1962.
(ελ.τ.: Τι είναι ο κινηματογράφος, *εκδόσεις Αιγόκερως, 1988)*
Μετάφραση: Κώστας Σφήκος

Οι δύο ψυχές του *Ουμπέρτο Ντ.*

του Umberto Eco

Το γεγονός ότι ονομάζομαι Ουμπέρτο Ε. μ' έκανε να πάω να δω, αμέσως μόλις προβλήθηκε, το *Ουμπέρτο Ντ.* Μέχρι πριν από λίγες μέρες που το ξαναείδα, είχα μια πολύ συγκεχυμένη ανάμνησή του· όχι γιατί δεν θυμόμουν την ιστορία, το πρόσωπο του πρωταγωνιστή, την ατμόσφαιρα, αλλά επειδή μου είχε μείνει στο νου ο απόηχος άλλων αντιδράσεων, σαν να 'θελε να συγκαλύψει την ανάμνηση των δικών μου αντιδράσεων. Θυμόμουν ότι ήταν μια ταινία που είχε προκαλέσει πολλές συζητήσεις· αρκετές, μάλιστα, αποδοκιμαστικές.

Αποφάσισα να διαβάσω (ή να ξαναδιαβάσω) αποσπάσματα κριτικών εκείνης της εποχής στο *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti* (επιμ. Franca Faldini και Goffredo Fofi, Feltrinelli, 1979) και ξαναβρήκα τους απόηχους εκείνης της πολεμικής.

Ο Andreotti, που θεωρούσε αυτό το είδος κινηματογράφου ελάχιστα εποικοδομητικό για τη διεθνή εικόνα τής Ιταλίας, οι αντιδράσεις των άλλων, μια υπόγεια λογοκρισία που δημιούργησε αμέσως δυσκολίες στην ταινία, αν όχι σε θέματα κριτικής, τουλάχιστον σε θέματα εισπράξεων, ο Angelo Rizzoli που το κατέτασσε ανάμεσα στις επτά πιο γνωστές ταινίες, που τον έκαναν να χάσει χρήματα, και ο ίδιος ο De Sica που (στο «Tempo illustrato» της 16ης Δεκεμβρίου 1954) θα ομολογήσει: «Δυστυχώς, η αποτυχία του στην Ιταλία αντανακλάστηκε και στο εξωτερικό: στη Γαλλία παρουσιάστηκε άσχημα, και στην Αγγλία, ο Korda το πήρε χωρίς να δώσει την ελάχιστη εγγύηση, και το κράτησε επί δύο χρόνια στην αποθήκη. Παρ' όλ' αυτά, όμως, πιστεύω ότι είναι καλή ταινία, και όχι απλώς ιδιαίτερα σημαντική στη ζωή μου ως καλλιτέχνη και ανθρώπου. Αν έπρεπε να το ξανακάνω, θα το έκανα όπως ακριβώς είναι, ίδιο κι απαράλλαχτο. Όπως και τον *Κλέφτη των ποδηλάτων*. Από το *Ουμπέρτο Ντ.* θα έκοβα μόνο μία σκηνή: τη σκηνή των παιδιών που παίζουν, στο τέλος».

Στην «Unità» της 27ης Φεβρουαρίου 1956, ο De Sica, μετά από την επιτυχία της ταινίας στην Αμερική, επιμένει: «Δεν πιστεύω ότι η πρόσφατη αμερικανική επιτυχία τής πιο αγαπημένης μου δημιουργίας, του *Ουμπέρτο Ντ.*, μπορεί ν' αναπληρώσει την αδιαφορία –σχεδόν την εχθρότητα– με την οποία το υποδέχτηκε ένα μέρος των κριτικών και, επομένως, και του κοινού στην εποχή του».

Γιατί λοιπόν το *Ουμπέρτο Ντ.* υπήρξε μια ταινία άτυχη, ενώ σήμερα μας φαίνεται υποδειγματικό, ξεκάθαρο, συγκινητικό; Θα έλεγα ότι, κατ' αρχάς, ο De Sica είχε βάλει ένα πολύ δύσκολο στοίχημα: να καταφέρει να καθηλώσει το κοινό μπροστά στην οθόνη, εξιστορώντας μόνο την ιστορία ενός γέρου και ενός σκύλου, χωρίς ερωτικές ιστορίες (η Casilio είναι ένα αντίβαρο, αλλά η τρυφερή ζωικότητα της ηρωίδας δεν βρίσκεται σε πολύ υψηλότερη θέση απ' αυτήν του σκύλου), χωρίς σκηνικές εκπλήξεις (πέρα από κείνη του φινάλε, με τη διακριτική αντικλίμακά της), χωρίς καν να εμφανίζεται ομαδικά η ιταλική κοινωνία, όπως στο *Sciuscià* ή στον *Κλέφτη των ποδηλάτων*, αλλά ξεμυτίζει, θα λέγαμε, με εκπροσώπους, μέσα από φιγούρες που θα μπορούσαμε τσιγκούνικα να τις αποκαλέσουμε «σκίτσα». Αν το *Ουμπέρτο Ντ.* ήταν μια ταινία καταγγελίας, αυτή η ταινία ψιθυρίστηκε χαμηλόφωνα. Σήμερα, αυτό μας φαίνεται προτέρημα, αλλ' ίσως τότε να μην άρεσε η έλλειψη «επικότητας».

Ο άλλος λόγος ήταν ότι η ιταλική κοινωνία είχε δεχτεί πως ο νεορεαλισμός αφηγούνταν τις ατυχίες και τις ντροπές της, διότι ζούσε ακόμα με το σοκ αυτών των τραγωδιών και έβρισκε εκεί τον εαυτό της. Το *Ουμπέρτο Ντ.* εμφανίζεται καθυστερημένα, η κοινωνία προχωρεί αργά προς το οικονομικό θαύμα και δε θέλει να βλέπει τις δυστυχίες της. Κουρελιασμένοι όπως ήμαστε μετά τον πόλεμο, μπορούσαμε ακόμα και να περηφανευόμαστε ότι πουλάμε την εικόνα των κουρελήδων, αλλά τώρα έπρεπε να εμφανιζόμαστε ως καθωσπρέπει κράτος, και (δείτε την αντίδραση του Andreotti) ενοχλούσε η υπενθύμιση ότι υπήρχαν ακόμα θύλακοι φτώχειας και απόγνωσης.

Αλλά νομίζω ότι υπήρχε κι ένας τρίτος λόγος: η ταινία ανακινούσε θέματα και ιδανικά του μεταπολεμικού νεορεαλισμού (του οποίου παραμένουν ίχνη ακόμα και στην επιλογή του μη επαγγελματία πρωταγωνιστή), αλλά ξέφευγε από τους στιλιστικούς κανόνες του είδους, και έκανε απόπειρα για ένα διαφορετικό είδος ρεαλισμού (πιο επεξεργασμένο, λιγότερο άμεσο) και προείκαζε (έστω,

χωρίς να προκαλεί το γέλιο, ούτε καν το χαμόγελο) αυτό που αργότερα θα ήταν η καλύτερη «κωμωδία αλά ιταλικά». Απ' αυτή την κωμωδία ηθών ανθίζουν όλα τα στοιχεία, ο απατεώνας Carotenuto στο νοσοκομείο, η καλόγρια, η σπιτονοικοκυρά, ακόμα και μερικοί διάλογοι του γέρου συνταξιούχου με τους φίλους και τους γνωστούς· εγωιστές και απόντες από ανάγκη, αν όχι (ακόμα) από κυνισμό.

Το *Ουμπέρτο Ντ.* μού φαίνεται ταινία που ζει ισορροπώντας ανάμεσα σε δύο κόσμους, ανάμεσα σε δύο εποχές του κινηματογράφου μας. Αλλ' αυτό το συνειδητοποίησα πριν από μέρες, όταν εκείνες που την εποχή της εμφάνισής του έμοιαζαν (και γίνονταν αισθητές σαν) ανεπίλυτες ασάφειες, μου φαίνονταν σαν γόνιμα προμηνύματα. Σήμερα, οι δύο ψυχές του *Ουμπέρτο Ντ.* φαίνονται να σμίγουν και να εναρμονίζονται, αλλά εκείνη την εποχή θα πρέπει να προκάλεσαν μια αίσθηση ξενισμού.

Τι να πω; Παρακολούθησα την ταινία, συμμετέχοντας σε μεγάλο βαθμό, σίγουρα πολύ περισσότερο απ' ό,τι την πρώτη φορά, και το ερμήνευσα κιόλας με βάση τη σημερινή πραγματικότητα, σήμερα που οι εφημερίδες έχουν πρωτοσέλιδα για το άλυτο πρόβλημα των συντάξεων. Ήμουν επί μιάμιση ώρα παρέα μ' έναν μοναχικό άντρα και το σκύλο του, και δεν ένιωσα καθόλου μόνος.

από το λεύκωμα για τον Ουμπέρτο Ντ.,
που εκδόθηκε από την Associazione Amici di Vittorio De Sica,
Editoriale Pantheon, Ρώμη, Σεπτέμβριος 1995.
Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη

Η στρατηγική ράβδος του De Sica
του Alberto Moravia

Οι ηλικιωμένοι ήρωες είναι πολύ σπάνιοι στο θέατρο, στο μυθιστόρημα και στον κινηματογράφο. Από τον Πηλείδη Αχιλλέα ώς τους ήρωες του Stendhal, οι πρωταγωνιστές είναι όλοι νέοι, και είναι ευνόητο το γιατί: τα νιάτα είναι από μόνα τους ποιητικά και, επιπλέον, σημαίνουν δράση, αγώνα, τάση για πλάνες και ούτω καθεξής. Οι ελάχιστες εξαιρέσεις, ο Δον Κιχώτης, ο Βασιλιάς Ληρ, κατά βάθος επιβεβαιώνουν τον κανόνα: πρόκειται για ήρωες γέρους μόνο στην εμφάνιση, αλλά με καρδιές τρελές και πλανημένες σαν των παιδιών. Η ιδιαιτερότητα του *Ουμπέρτο Ντ.* βρίσκεται αντίθετα στο ότι ο De Sica αντιμετώπισε το δυσάρεστο θέμα του γέρου όχι μόνο στα χρόνια, αλλά και στην ψυχή. Πρόκειται για έναν συνταξιούχο δημόσιο υπάλληλο, τον Ουμπέρτο Ντ., που δεν τα βγάζει πέρα με τις δεκαοκτώ χιλιάδες της σύνταξής του. Ο γέρος ζει στην πανσιόν μιας ώριμης και φωνακλούς νοικοκυράς, ενός

κλασικού τύπου γυναίκας, στη Ρώμη τουλάχιστον: σπίτι λουλουδιασμένο, πάθος για το μπελκάντο, σκληρή καρδιά, χυδαία, αδιάντροπη και ναζιάρα, άπληστη και πλεονέχτρα. Η νοικοκυρά προσπαθεί να διώξει τον συνταξιούχο από το δωμάτιό του, όπου δεν διστάζει, όταν εκείνος λείπει, να φιλοξενεί ερωτευμένα ζευγαράκια. Ο γέρος δεν έχει κανέναν στον κόσμο να τον νοιάζεται και να τον αγαπάει· κανέναν, εκτός από το σκύλο και την υπηρέτρια της πανσιόν, ακόμα πιο έρημη κι απ' αυτόν, αν είναι ποτέ δυνατόν. Εύθικτος, δηκτικός, αξιοπρεπής, ο γέρος υπεραμύνεται των θέσεών του όσο του είναι δυνατόν, αλλά, μην μπορώντας να πληρώσει το νοίκι, προσπαθεί να βρει με διάφορους τρόπους τα χρήματα: πουλώντας ρούχα και προσωπικά αντικείμενα, δοκιμάζοντας να νοσηλευτεί στο νοσοκομείο για να βάλει στην άκρη τα λεφτά του φαγητού, ζητώντας δανεικά από θλιβερούς γνωστούς και συναδέλφους από την εποχή που δούλευε ακόμα, και, τέλος, προσπαθώντας, χωρίς να τα καταφέρει, να ζητήσει ελεημοσύνη. Τελικά, η σπιτονοικοκυρά, ένα ωραίο πρωί, του φέρνει εργάτες στο δωμάτιο, και ο γέρος αναγκάζεται να ξεσπιτωθεί. Σκέφτεται ν' αυτοκτονήσει, και προσπαθεί ανεπιτυχώς να ξεφορτωθεί τον αγαπημένο του σκύλο· έπειτα, με το ρεαλισμό που χαρακτηρίζει τους αυτόχειρες, αποφασίζει να πέσει στις γραμμές του τρένου, μαζί με το ζώο του. Ο σκύλος, όμως, προαισθανόμενος ενστικτωδώς το κακό τέλος που του ετοιμάζει ο αφέντης του, ξεγλιστράει και του το σκάει. Η αυτοκτονία αποτυγχάνει, ο γέρος κυνηγάει το σκύλο, ο οποίος, δύσπιστος και τρομαγμένος στην αρχή, σιγά σιγά ηρεμεί και ξαναρχίζει να παίζει. Ακολουθώντας το σκύλο και παίζοντας μαζί του, ο γέρος χάνεται μες στη χρυσαφένια ανοιξιάτικη ατμόσφαιρα του πάρκου.

Η ιστορία είναι γραμμική όσο και μια νουβέλα του Τσέχοφ ή του Maupassant, και πράγματι ταλαντεύεται ανάμεσα σ' ένα κλίμα λυκόφωτος κι έναν σοβαρό και ενημερωμένο ρεαλισμό. Η περίφημη καλοσύνη του De Sica αποκαλύπτεται σ' αυτή την όμορφη ταινία όπως πραγματικά είναι: μια εμπειρία όχι πικρή, αλλά μάλλον σκληρή και ειρωνική, απόλυτα ώριμη, γεμάτη μικρές ταπεινώσεις, μικρές τραγωδίες, βρομερές μικροπρέπειες και ανευλαβείς ανησυχίες της καθημερινής ζωής. Με την άρνησή του να πάρει οποιαδήποτε ιδεολογική θέση, ο De Sica θα μπορούσε πολύ εύκολα να υποκύψει στο συναισθηματισμό, αλλά διασώζεται απ' αυτό το ολισθηρό ατόπημα στο οποίο θα υποπέσουν πολλοί από τους μιμητές του, με μια σπάνια αίσθηση του μέτρου και μια ακόμα πιο σπάνια επίγνωση των ανθρώπινων και καλλιτεχνικών του ορίων. Η τέχνη του, χάρη σ' αυτά τα φρένα που εκφράζονται με μια συνεχώς παρούσα και εξίσου υπόγεια ειρωνεία, αποφεύγει τον De Amicis και αγγίζει άλλα, πολύ πιο υψηλά πρότυπα του βερισμού και του εσωτερισμού. Χωρίς αμφιβολία, ο De Sica έφτασε σ' αυτά τ' αποτελέσματα μετά από μια κάθαρση που διήρκεσε πολλά χρόνια επαγγελματικής ενασχόλησης. Ο De Sica κατέκτησε τη στρατηγική του ράβδο με κόπο, ξεκινώντας από απλός πεζικάριος.

Σε σχέση με τον *Κλέφτη των ποδηλάτων*, αφήνοντας την παρένθεση του *Θαύματος στο Μιλάνο*, το *Ουμπέρτο Nτ.* μοιάζει ίσως, εκ πρώτης όψεως, να είναι λιγότερο εμπνευσμένο: αλλ' αν το κοιτάξουμε προσεχτικά, είναι πιο στέρεο και πολύ πιο εύλογο. Ήδη το θέμα, το δράμα του μικροαστού συνταξιούχου, μοιάζει να είναι πιο οικείο στον De Sica: επιπλέον, μιας και πρόκειται για μια τέχνη, της οποίας ο απώτατος στόχος είναι μια εσωτερική αφήγηση χωρίς πλοκή, το *Ουμπέρτο Nτ.* πλεονεκτεί έναντι του *Κλέφτη των ποδηλάτων*, επειδή διαθέτει μεγαλύτερη απλότητα. Η φιγούρα του συνταξιούχου μπορεί να συνενώσει πάνω της όλους τους εριστικούς και κακότροπους γέρους, και όλους τους ευαίσθητους για τη συμπόνια που αξίζει στα βάσανά του. Όμως, ο De Sica έχει μεταφέρει αυτή τη συμπόνια στο χαρακτήρα της υπηρετριούλας, ενός από τα πιο ποιητικά πλάσματα, μέχρι στιγμής, στον ιταλικό κινηματογράφο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο συνταξιούχος ολοκληρώνεται μέσα από τις σχέσεις του με την κοπέλα· ο ένας συμπληρώνει τον άλλον. Έτσι, τόσο ο Ουμπέρτο Nτ. όσο και η υπηρέτρια, είναι αυτοσχέδιοι ηθοποιοί· δηλαδή, αποκλειστικά δημιουργήματα του De Sica: κατ' αυτήν την έννοια, δεν διακρίνονται από τις άλλες εικόνες της ταινίας, παρεκτός για τη μεγαλύτερη σπουδαιότητά τους, και θεμελιώνονται σε μία και μοναδική γλώσσα, χωρίς κατάλοιπα αυτόνομων ερμηνειών. Μιλήσαμε ήδη για την αίσθηση μέτρου του De Sica: όλες οι λεπτομέρειες βρίσκονται στην πιο κατάλληλη θέση, όλα λέγονται με ακρίβεια, σαφήνεια και σοβαρότητα. Έτσι, λοιπόν, όπως σε κάθε πετυχημένη τέχνη, δεν μπορούμε να μιλάμε για ελαττώματα, αλλά για όρια, τα οποία είναι τα όρια του θέματος και μιας θεώρησης της ζωής που υπόκειται στην οικονομική και κοινωνική πραγματικότητα.

Η ταινία, κάτω από μια φαινομενική αδιαφορία, διαθέτει μεγάλες εντάσεις και χαλαρώσεις: η ένταση επιβραδύνεται σε ορισμένες στιγμές μεγαλύτερης ευτυχίας, όπως σ' εκείνη την τόσο όμορφη στιγμή του πρωινού ξυπνήματος, με την υπηρετριούλα που αλέθει καφέ, ολομόναχη στη θλιβερή κουζίνα. Η αφήγηση εξελίσσεται στην πόλη της Ρώμης, την πρωτεύουσα των υπαλλήλων, στην οποία ο De Sica δίνει έναν βασικό ρόλο, βουβό κι όμως ομιλούντα, επιλέγοντας χώρους συνηθισμένους, που όμως εμφανίζονται πάντα με μια σπάνια καταλληλότητα. Το σενάριο του Zavattini είναι μια από τις πιο προσεγμένες και επιγραμματικές δουλειές αυτού του συγγραφέα του κινηματογράφου. Ο Carlo Battisti και η Maria Pia Casilio στους δυο βασικούς ρόλους είναι οι ηθοποιοί ή, μάλλον, τα νέα πρόσωπα αυτής της ταινίας.

«L' Europeo», 22 Μαρτίου 1952
Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη

Έρωτας της πραγματικότητας
του Karel Reisz

Το *Ουμπέρτο Ντ.* δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι αντιπροσωπεύει εκείνη την απόλυτη αυστηρότητα που απαιτούσε ο Zavattini από μια νεορεαλιστική ταινία. Η πλοκή του παρουσιάζει μια χαλαρή δραματοποίηση και η διαδοχή των γεγονότων καταλήγει όχι σε μια πρακτική, αλλά σε μια εσωτερική κλιμάκωση. Κι όμως, με τη συνεχή της έμφαση στις δραματουργικά ασήμαντες λεπτομέρειες, η ταινία προσεγγίζει τα ιδανικά του Zavattini. Μια κοπέλα σηκώνεται από το κρεβάτι της, τεντώνεται, χασμουριέται, κοιτάζει από το παράθυρο και βλέπει τις γάτες να γυρίζουν μετά απ' τα νυχτοπερπατήματά τους, πηγαίνει στην κουζίνα, πίνει μια γουλιά νερό απ' τη βρύση... και ούτω καθεξής. Αυτή είναι μια σεκάνς της ταινίας και περιγράφεται καταλεπτώς: τα πάντα καταγράφονται στον πραγματικό τους χρόνο. Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι η προσέγγιση είναι η αντίθετη απ' αυτήν που συνηθίζεται στο ντοκιμαντέρ: η πραγματικότητα δεν εξετάζεται για ν' αποκαλύψει κάποια κοινωνικά γεγονότα, αλλά για χάρη της ίδιας της πραγματικότητας – σύμφωνα με την έκφραση του Zavattini, για «τον έρωτα της πραγματικότητας», τη χαρά και τον πόνο τού να παρατηρείς τ' ανθρώπινα πλάσματα όπως ακριβώς είναι.

Η νεορεαλιστική τεχνική του Zavattini επιβάλλει στο σκηνοθέτη μια αυστηρή πειθαρχία, κυρίως δε στην απαίτηση να χρησιμοποιηθούν μη επαγγελματίες ηθοποιοί. Οι ηθοποιοί πρέπει να «είναι» και όχι να «παίζουν»: ο ηθοποιός πρέπει να είναι αναπόσπαστος από το ρόλο. Το γεγονός αυτό εξουδετερώνει τα συνηθισμένα βασικά κριτήρια για την ηθοποιία και μας δυσκολεύει να μιλήσουμε με βεβαιότητα για την απόδοση των ηθοποιών. Ωστόσο, ακόμα και μετά απ' αυτή την παραδοχή, παραμένει το γεγονός ότι κάποιοι μη επαγγελματίες «συμπεριφέρονται» μπροστά στην κάμερα καλύτερα από άλλους. Το αγόρι στον *Κλέφτη των ποδηλάτων* κερδίζει αμέσως τη συμπάθεια και το ενδιαφέρον μας – υποπτευόμαστε ότι το ίδιο θα συνέβαινε κι αν το συναντούσαμε στο δρόμο. Κανείς από τους πρωταγωνιστές του *Ουμπέρτο Ντ.* δεν έχει αυτό το φυσικό προτέρημα, και είναι μεγάλη τιμή στις ικανότητες του De Sica το γεγονός ότι οι ερμηνείες τους δεν φαίνονται διόλου τεχνητές. Το εξαιρετικό τακτ του De Sica απέναντι στους ανθρώπους τον βοηθά να αποσπά ερμηνείες που είναι πάντα πραγματικές και αξιοπρεπείς. Αν είναι και κάτι παραπάνω, αυτό εξαρτάται από την επιλογή των ηθοποιών, και στο *Ουμπέρτο Ντ.* μερικές φορές υπολείπονται. Στις σκηνές που απαιτούν έντονες συναισθηματικές αντιδράσεις, η λιτή μέθοδος παρατήρησης του De Sica αφήνει μερικές φορές τους ηθοποιούς να δρουν μόνοι τους στο κέντρο της οθόνης.

Οι καλύτερες σκηνές στο *Ουμπέρτο Ντ.* –η υπηρέτρια που σηκώνεται το πρωί, οι σεκάνς στο συσσίτιο και στο νοσοκομείο, ολόκληρη η τελευταία πράξη– έχουν μια καθαρότητα μορφής που τους χαρίζει, από άποψη περιεχομένου, μια ποιητική ένταση. Παρότι τα επεισόδια κορυφώνονται αργά από δραματική άποψη, υπάρχει από πίσω τους μια παθιασμένη ταύτιση με την ανθρώπινη συνθήκη των χαρακτήρων, που δημιουργεί μια εξαιρετική πυκνότητα. Ο De Sica φέρνει το θέμα στην οθόνη με μια αμεσότητα που πηγάζει από μια εσωτερική πεποίθηση και πίστη στους χαρακτήρες του. Παρά τα σφάλματα στην εκτέλεσή του, δίνει στην ταινία την αλάθητη αξία και πληρότητα ενός αριστουργήματος.

Πέρα από τα αξιοσημείωτα ανθρώπινα προτερήματά του, το *Ουμπέρτο Ντ.* είναι μια πολύ σημαντική πειραματική ταινία, που αναπτύσσει μια σχετικά νέα προσέγγιση της κινηματογραφίας στα επικίνδυνα όριά της. Αρκετές πρόσφατες ταινίες γνωστών σκηνοθετών –το *Η γη τρέμει* του Visconti, *Το ποτάμι* του Renoir, *Η ταχυδρομική άμαξα* του Ford– χρησιμοποιούν, με διαφορετικούς τρόπους και για διαφορετικούς σκοπούς, μια πλάγια προσέγγιση στο χαρακτήρα, χωρίς να βασίζονται κυρίως στη δραματική αφήγηση: δείχνουν την άποψή τους μέσα από έμμεσες σειρές πράξεων και όχι μέσα από ένα οργανωμένο δραματουργικό σχέδιο. Το *Ουμπέρτο Ντ.* μεταφέρει αυτή τη διαδικασία ένα βήμα πιο πέρα: εξελίσσεται με μια μακρά αλληλουχία πλαγίων παρατηρήσεων, που η καθεμιά τους χρησιμοποιείται για το δικό της εγγενές ενδιαφέρον. Στα χέρια του De Sica, η μέθοδος μεταφέρει την πιο άμεση αντίδραση του κινηματογράφου στην ανθρώπινη συμπεριφορά.

«Sight and Sound», Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1953
Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη

1953

Ο τελευταίος σταθμός
Stazione Termini

Η Μαίρη Φορμπς, μια νεαρή Αμερικανίδα, αφήνει στη Φιλαδέλφεια σύζυγο και κόρη, κι έρχεται στη Ρώμη για να περάσει λίγο χρόνο με την αδελφή της. Στη Ρώμη, όμως, γνωρίζεται και ερωτεύεται τον νεαρό καθηγητή Τζιοβάνι Ντόρια. Η σχέση τους διαρκεί ήδη ένα μήνα όταν η Μαίρη, δεχόμενη ένα τηλεφώνημα απ' τις ΗΠΑ, αποφασίζει να επιστρέψει αμέσως. Ο Τζιοβάνι την προλαβαίνει στο σταθμό και απαιτεί εξηγήσεις. Συζητούν επί μακρόν, και η Μαίρη, ενώ είχε αποφασίσει να ανταποκριθεί στο μακρινό κάλεσμα των αγαπημένων προσώπων, είναι έτοιμη να ενδώσει, όταν η συνάντηση με τον ανεψιό της, Πολ, της δίνει την ευκαιρία να απαγκιστρωθεί από την επιμονή τού Τζιοβάνι. Ο τελευταίος αισθάνεται προσβεβλημένος και τη χαστουκίζει. Χωρίζουν, αλλά, όταν αργότερα ξανασυναντιούνται, καταφεύγουν σ' ένα εγκαταλειμμένο βαγόνι όπου τους βρίσκει ένας υπάλληλος των σιδηροδρόμων και τους οδηγεί στο αστυνομικό τμήμα του σταθμού. Όταν η Μαίρη δηλώνει ότι θα ταξιδέψει, η αστυνομία τούς αφήνει ελεύθερους. Ο Τζιοβάνι μένει με την πίκρα, ενώ η Μαίρη, που ο φόβος του σκανδάλου την ωθεί στην απόφαση να φύγει οριστικά, του ορκίζεται πως θα τον αγαπά αιώνια.

Σενάριο: Cesare Zavattini, Giorgio Prosperi
Αγγλικοί διάλογοι: Truman Capote
Φωτογραφία: G.R. Aldo
Σκηνικά: Virgilio Marchi
Κοστούμια: Alessandro Antonelli
Μοντάζ: Eraldo Da Roma
Μουσική: Alessandro Cicognini
Ηθοποιοί: Jennifer Jones (Μαίρη Φορμπς), Montgomery Clift (Τζιοβάνι Ντόρια), Dick Beymer (Πολ), Gino Cervi (ο επιθεωρητής), Paolo Stoppa, Nando Bruno, Oscar Blando, Enrico Glori, Clelia Matania, Memmo Carotenuto
Παραγωγή: De Sica, Girosi-David O´Selznick
Διάρκεια: 93΄. Ασπρόμαυρη.

Ένας ποιητής συναισθημάτων

του Attilio Bertolucci

Το αρχικό σενάριο του *Τελευταίου σταθμού*, που έγραψε ο Zavattini πριν από μερικά χρόνια, μιλούσε για μια νεαρή κυρία από τη βόρεια Ιταλία, ίσως από την Τεργέστη, η οποία, ύστερα από μια σύντομη, αλλά έντονη, ερωτική σχέση μ' έναν νεαρό που γνώρισε τυχαία σ' ένα ταξίδι της στην πρωτεύουσα, αποφασίζει ξαφνικά να επιστρέψει στο σύζυγο και στο παιδί της. Η ταινία θα επικεντρωνόταν στη βασανιστική και ταυτόχρονα γλυκιά τελευταία μιάμιση ώρα που θα περνούσε το ζευγάρι στον σιδηροδρομικό σταθμό μιας μεγάλης πόλης –καθαρτήριο, κόλαση και παράδεισος– απ' τον οποίο όλο και κάποια μέρα θα περάσουμε όλοι μας.

Αυτό είν' όλο. Ο Zavattini πιστεύει στην πραγματικότητα, πιστεύει ότι κάθε στιγμή που περνάει, αξίζει να την αφηγηθείς, ακόμα κι αν πρόκειται για την πραγματικότητα του πιο κοινού θνητού, που δεν έχει κάνει τίποτα σημαντικό· πόσο μάλλον όταν πρόκειται για έναν άντρα και μια γυναίκα που αγαπήθηκαν, που ζουν αμετάκλητα τη στιγμή του αποχωρισμού και δεν πρόκειται να ξαναϊδωθούν. Και θα 'ναι σα να 'χουν κι οι δυο πεθάνει, γι' αυτό και το βλέμμα, το άγγιγμα των χεριών, τα πικρά φιλιά και οι αγκαλιές μέσα σ' ένα άδειο βαγόνι πριν απ' το χωρισμό, πριν απ' αυτόν το θάνατο, αντανακλούν την αιώνια αξία του δράματος.

[...] Επειδή ο Selznick, ως αμερικανός παραγωγός, επέβαλε τις επιλογές του, η ταινία του De Sica δεν ήταν δυνατόν να μείνει πιστή στο σενάριο του Zavattini. Η σημαντικότερη αλλαγή που ήταν τόσο δραστική ώστε ν' αλλάξει η ουσία της υπόθεσης, αφορά στις σχέσεις των δύο ηρώων πριν από το τελευταίο αντίο στο σταθμό. Όχι πως στον κινηματογράφο δεν χωρούν συναισθηματισμοί ανάμεσα σε δύο ερωτευμένους που βρίσκονται στα πρόθυρα του παντοτινού χωρισμού (βλ. και τη *Σύντομη συνάντηση* του David Lean), αλλά η μιάμιση ώρα πραγματικού χρόνου της ταινίας είναι ανεπαρκής, ενώ ήταν ιδεώδης για να εξωθήσει τον πόθο και την ανάμνηση στα όρια της απελπισίας μέσα στον αεικίνητο, άγνωστο μικρόκοσμο που πηγαινοέρχεται πάνω στη Γη.

Κι ίσως ο De Sica, που με τρόπο υπέροχο μετουσίωσε σε ταινίες τα σενάρια του Zavattini, να μην ήταν ο κατάλληλος σκηνοθέτης για να κάνει ταινία αυτή την ιστορία που είναι επιφανειακά αισιόδοξη, αλλά κατά βάθος βίαιη, πυρετώδης, σε βαθμό που να προκαλεί ταχυκαρδία· γιατί μόνο αν ήταν βίαιη κ.λπ. θα μπορούσε να γεμίσει το χρόνο των θεατών. Ο De Sica δεν είναι ποιητής του πάθους, αλλά των συναισθημάτων.

Δεν είναι τυχαίο ότι είχε γίνει η σκέψη να γυρίσει την

ταινία ο Claude Autant-Lara, ο οποίος, με τα *Φλογισμένα νιάτα*, έδειξε πώς γίνεται, ακόμα και στον κινηματογράφο, ν' ανάψεις τη φωτιά των αισθήσεων και να την αφήσεις σιγά σιγά να σβήσει.

Ωστόσο, και παρά το γεγονός ότι, μετά από τόσες επεμβάσεις και συμβιβασμούς, *Ο τελευταίος σταθμός* δεν είναι του επιπέδου του *Sciuscià*, του *Κλέφτη των ποδηλάτων* ή του *Ουμπέρτο Ντ.*, προϊόντων της ευτυχέστερης περιόδου του κινηματογράφου μας, αξίζει να τον δούμε. [...]

Το χαστούκι, το αστυνομικό τμήμα και άλλα μικρότερης σημασίας επεισόδια μπορούν, άραγε, να γεμίσουν κάποιο κενό που, όπως είπαμε προηγουμένως, δημιουργεί η μείωση της έντασης στην ταινία; Δεν το νομίζουμε, γιατί οι στιγμές της πιο έντονης συναισθηματικής φόρτισης είναι εκείνες που οι δυο τους κοιτάζονται στα μάτια, μιλούν, κινούνται, αγκαλιάζονται σφιχτά. Λειτουργούν μάλλον θετικά η αρχιτεκτονική των κτιρίων που μοιάζουν αδυσώπητα με την προοπτική σε μεγάλο βάθος, ο σταθμός, τα μεγάφωνα, τα καρότσια, τα ακούραστα ρολόγια. Περισσεύουν, όμως, οι καραμπινιέροι και οι ξένοι παπάδες και οι προσκυνητές και οι πάσης φύσεως φορείς εξουσίας που εμφανίζονται σχεδόν αναίτια – κουρασμένοι απόηχοι μιας παλιάς, ευτυχούς επινόησης, γεμάτης φρεσκάδα. Μόνο υπ' αυτήν την έννοια μας αρέσει η σύντομη στάση και η άφωνη ομιλία με νεύματα των μαθητών της ιερατικής σχολής. [...]

Ο De Sica έδειξε για ακόμα μια φορά ότι διαθέτει ξεχωριστή ικανότητα, ευφυΐα και καλό γούστο. Οφείλουμε, όμως, να πούμε σ' αυτόν και στον Zavattini ότι θα μας ξαναδούν σε κάποιο άλλο επεισόδιο της αυθεντικής ανθρώπινης κωμωδιούλας που τόσο όμορφα άρχισαν πριν από μερικά χρόνια, μονάχα αν απομακρυνθούν από την υποδούλωση του εμπορευματισμού και του ιδεολογισμού.

«Giovedì», 9 Απριλίου 1953
Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος

1956

Η στέγη
Il tetto

Η Λουίζα, οικιακή βοηθός, και ο Νατάλε, οικοδόμος, είναι δύο νέοι ερωτευμένοι που παντρεύονται παρ' όλο ότι τα χαμηλά τους εισοδήματα δεν τους εξασφαλίζουν ένα σίγουρο μέλλον. Αρχικά θα μείνουν με τους γονείς, αφού η οικονομική τους κατάσταση δεν τους επιτρέπει να νοικιάσουν δικό τους σπίτι. Όμως η συμβίωση αποδεικνύεται κουραστική· πολλές φορές, ακόμα κι όταν φιλιούνται, οι νεόνυμφοι νιώθουν αμηχανία με τους περίεργους, πανταχού παρόντες συγγενείς. Έτσι, οι πρώτες αναπόφευκτες παρεξηγήσεις και οι καβγάδες απειλούν τον έρωτά τους. Ο Νατάλε, απελπισμένος, επιχειρεί να χτίσει ένα αυθαίρετο, αλλά η αστυνομία τον συλλαμβάνει και τον αναγκάζει να γκρεμίσει ό,τι έχτισε με κόπο. Εκείνος, όμως, δεν το βάζει κάτω και ξαναδοκιμάζει, με τη βοήθεια κάποιων φίλων, ελπίζοντας να ολοκληρώσει την κατασκευή του σπιτιού μέσα σε μια νύχτα. Τα ξημερώματα, όταν το σπίτι είναι σχεδόν τελειωμένο, καταφθάνουν και πάλι οι αστυνομικοί, αλλά τώρα κάνουν πως δεν βλέπουν ότι λείπει ακόμα ένα μέρος της στέγης. Έτσι, το σπίτι θεωρείται τελειωμένο και, άρα, δεν μπορεί να κατεδαφιστεί. Ο Νατάλε, όμως, πρέπει να πληρώσει ένα πρόστιμο. Κι όταν ο αστυνομικός τον ρωτάει πού μένει, εκείνος του δίνει το όνομα του δρόμου όπου έχτισε το σπίτι του...

Σενάριο: Cesare Zavattini
Φωτογραφία: Carlo Montuori
Σκηνικά: Gastone Medin
Κοστούμια: Fabrizio Carafa
Μοντάζ: Eraldo Da Roma
Μουσική: Alessandro Cicognini
Ηθοποιοί: Gabriella Pallotta (Λουίζα), Giorgio Listuzzi (Νατάλε Πιλόν), Gastone Renzelli (Τσέζαρε), Maria Di Fiori (Τζιοβάνα, η σύζυγος του Τσέζαρε), Maria Di Rollo (Τζίνα), Luciano Pigozzi, Aldo Boi, Angelo Bigioni, Luisa Alessandri, Ferdinando Guerra
Παραγωγή: De Sica, Girosi για την Vittorio De Sica Produzioni
Διάρκεια: 101΄. Ασπρόμαυρη

Βραβεία: Βραβείο της Καθολικής Εκκλησίας στο Φεστιβάλ Καννών

Η συνταγή του νεορεαλισμού

του Alberto Moravia

Απ' όλες τις ταινίες των De Sica και Zavattini, *Η στέγη* είναι αυτή με την πιο απλή και γραμμική ιστορία. [...]

Θα πρέπει ίσως να επαναλάβουμε αυτό που ειπώθηκε ήδη σχετικά με το νεορεαλισμό και για έναν ακόμα λόγο: επειδή σ' αυτή την ταινία είναι πιο εμφανή τα όρια της νεορεαλιστικής συνταγής. Μετά τον πόλεμο, ο νεορεαλισμός επιβλήθηκε ως το πιο ζωντανό ρεύμα του ιταλικού κινηματογράφου, κυρίως επειδή είχε τη μεγάλη ικανότητα να αναπαριστά ιδιαίτερες πλευρές μιας ζωντανής πραγματικότητας και προβληματικής. Ο νεορεαλισμός ήταν πάντα επίκαιρος· έβγαινες απ' τον κινηματογράφο και συναντούσες στο δρόμο πρόσωπα και καταστάσεις που μόλις πριν από λίγο είχαν παρουσιαστεί στην οθόνη. Παρά τον ντοκιμαντερίστικο χαρακτήρα και το λυρισμό του, τα περιθώρια του νεορεαλισμού ήταν εξ ορισμού στενά· αποφασισμένος να μην προβάλλει παρά μόνο στοιχειώδεις καταστάσεις ανάγκης όπως η πείνα, η ανεργία, η μιζέρια, η υλική αβεβαιότητα κ.λπ., απαρνήθηκε την ψυχολογία, τις ιδέες, τους χαρακτήρες, την πλοκή και, εν τέλει, την κουλτούρα. Άλλος περιορισμός του νεορεαλισμού ήταν η κλίση του προς το συναισθηματισμό και τις στιγμές αδυναμίας, στον ωχαδερφισμό. Ουσιαστικά, όλα αυτά ήταν χαρακτηριστικά μιας τέχνης περιφερειακής, με τη χρήση της διαλέκτου. Πράγματι, ο νεορεαλισμός αποτέλεσε την απαρχή της αναγέννησης των ιταλικών διαλέκτων σε μια στιγμή κατά την οποία, ύστερα από τις καταστροφές του πολέμου, ο κόσμος της εθνικής κουλτούρας είχε περιπέσει σε βαθιά κρίση. Ήταν η επιβεβαίωση της ενστικτώδους ζωντάνιας του ιταλικού λαού ή, μάλλον, η πιο πειστική καλλιτεχνική αναπαράσταση αυτής της ζωντάνιας.

Σήμερα, η κρίση της ιταλικής κουλτούρας δεν έχει ξεπεραστεί – κάθε άλλο. Φαίνεται, όμως, ότι κι ο νεορεαλισμός βρίσκεται σε κρίση· όχι ότι έχουν λυθεί τα προβλήματα της μεταπολεμικής εποχής, αλλά δεν είναι πια ούτε τα μοναδικά ούτε και τα πιο άμεσα. Άλλα προβλήματα πιέζουν – τέτοια, που ο νεορεαλισμός από τη φύση του ούτε να τ' αντιμετωπίσει μπορεί, ούτε να τ' αναπαραστήσει. Φυσικά, η συνταγή είναι ακόμα καλή, και το αποδεικνύουν ταινίες όπως *Η στέγη*. Όμως τα πράγματα σ' αυτόν τον κόσμο δε σταματούν ποτέ, κι αυτό ακριβώς είναι που έλειψε απ' το νεορεαλισμό: η εξέλιξη, αφού είτε επαναλαμβάνεται είτε (ακόμα χειρότερα) ξεπέφτει στο μανιερισμό των διαφόρων ταινιών που ακολούθησαν μετά το επιτυχημένο *Due soldi di speranza*.

Η στέγη, όπως το ξαναείπαμε, είναι μια ταινία γραμμική. Συνδέεται με τον *Κλέφτη των ποδηλάτων*, καθώς επαναλαμβάνει την απλούστατη δομή της. Στο είδος της, *Η στέγη* είναι μια ταινία επιτυχημένη· δηλαδή, χωρίς αβεβαιότητες ή παρεκβάσεις. Αντιθέτως, είναι από τις πιο ομοιογενείς και συνεπείς ταινίες των De Sica και Zavattini. Η κριτική που, ενδεχομένως, θα μπορούσε να της ασκηθεί, κυρίως αν τη συγκρίνουμε με τις προηγούμενες, έχει να κάνει με το ότι είναι υπερβολικά ομοιογενής και συνεπής· της λείπει, δηλαδή, εκείνος ο οίστρος, οι επινοήσεις, η δηκτικότητα – στοιχεία που, στις άλλες ταινίες, με την ποικιλία και την πλαστικότητά τους, αποκάλυπταν τη θεμελιώδη αδυναμία της νεορεαλιστικής συνταγής. Για παράδειγμα, στον *Κλέφτη των ποδηλάτων*, η γραμμή της διήγησης εμπλουτιζόταν και γινόταν συνεχώς πιο σύνθετη, με σαφώς καθορισμένα και προφανή επεισόδια: η αναζήτηση του ποδηλάτου κατέληγε να είναι μια πρόφαση, και η αναπαράσταση ενός ολόκληρου κόσμου περνούσε σε πρώτο πλάνο. Στη *Στέγη* συμβαίνει το αντίθετο: η αναζήτηση του σπιτιού διατηρείται πάντα σε πρώτο πλάνο, και ο κόσμος μέσα στον οποίο γίνεται αυτή η αναζήτηση, οι καταστάσεις, οι χαρακτήρες, οι τόποι, μόλις που περιγράφονται. Φυσική συνέπεια είναι η εντύπωση του εύθραυστου και του γκρίζου που στο τέλος μάς αφήνει απροσδιόριστα ανικανοποίητους, σαν να επρόκειτο για μια μάλλον σχηματική απόδειξη που ικανοποιεί μάλλον το μυαλό παρά τη φαντασία.

Πέρα απ' αυτές τις επιφυλάξεις, πρέπει να προσθέσω ότι ο De Sica έπλεξε την υπόθεση της ταινίας με μεγάλη επιδεξιότητα. Είναι αλήθεια ότι δε σκιαγράφησε παρά μονάχα τα δύο κεντρικά πρόσωπα, αλλά τα σχεδίασε με ε-

ξαιρετικά επιτυχή έμπνευση, δημιουργώντας πραγματικά ένα ζευγάρι με όλες τις αντιθέσεις και τις συγκλίσεις του, και όχι δυο ξεχωριστές και ανεξάρτητες μορφές. Από την άλλη, ο τελείως προσωπικός του τρόπος να βλέπει ορισμένες πλευρές της σύγχρονης Ρώμης των προλεταρίων, επιβεβαιώνεται στη *Στέγη* με φυσικότητα και λιτότητα που πολλοί προσπάθησαν να τις μιμηθούν, χωρίς επιτυχία. Μετά από ένα ξεκίνημα λίγο αργό και αποσπασματικό, στο οποίο όμως πρέπει να σημειώσουμε τις πολύ όμορφες σκηνές της αναχώρησης της νύφης απ' το χωριό, η ταινία, με την κατασκευή του αυθαιρέτου, παίρνει δραματική τροπή που θα τη διατηρήσει ώς το τέλος, *μέσα σ' έ*να κλίμα παθητικής αβεβαιότητας που οπωσδήποτε αιχμαλωτίζει και συγκινεί το θεατή...

«L'Espresso», 21 Οκτωβρίου 1956
Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος

Η αισθητική της κοινοτοπίας

του Henri Agel

[...] *Η στέγη* μαρτυρεί έναν διαφορετικό προσανατολισμό του κινηματογράφου, τον οποίο θα χαρακτήριζα «ανιδιοτελή» (σε αντιδιαστολή με τον «ιδιοτελή» προσανατολισμό του που βασίζεται στην επιθετική ρητορική του μοντάζ, όπως, π.χ., στον *Ατίθασο* του Benedek ή στο *Θωρηκτό Ποτέμκιν*). *Η στέγη*, για την αισθητική του Vittorio De Sica, είναι ό,τι και η *Βερενίκη* για την αισθητική του Ρακίνα. Στο πρώτο τεύχος του περιοδικού «La Parisienne», ο Lo Duca παρέθετε μια φράση του σκηνοθέτη σχετικά με τον *Κλέφτη των ποδηλάτων*· φράση, που αποδεικνύεται όλο και πιο αληθινή, όλο και πιο αποτελεσματική: «Ο ρόλος μου είναι να απογυμνώνω». Ίσως στον *Ουμπέρτο Ντ.* ο κινηματογραφιστής αυτός να συνειδητοποίησε ώς ένα βαθμό αυτή την απογύμνωση (αλλιώς θα έπρεπε να μεμφθούμε την εξαίσια αισθητική της κοινοτοπίας του Τσέχοφ, στον οποίο ο De Sica μοιάζει σε πολλά σημεία). Εν πάση περιπτώσει, *Η στέγη* αγγίζει ένα περίεργο όριο τελειότητας για την ανιδιοτέλειά της, αλλά δεν μπορεί να θεωρηθεί πρωτοποριακή.

Donner à voir: αυτός ο τίτλος του βιβλίου του Eluard, που παρατίθεται τόσο συχνά, ταιριάζει τόσο στη *Στέγη* όσο και στους πρωτοπόρους του βωβού. Δεν υπάρχει καν εδώ η άποψη του να ειπωθεί μια ιστορία όπου δε συμβαίνει τίποτα: συμβαίνουν κάποια γεγονότα *μέσα σ'* αυτή την αγωνιώδη προσπάθεια ενός ζευγαριού να προστατέψει την εστία του, αλλά τα όσα συμβαίνουν, είναι απογυμνωμένα από κάθε δευτερεύον ζήτημα. Η γραφή είναι απλή, σχεδόν γραμμική, και αρνείται να προκαλέσει οποιαδήποτε απήχηση: οι γραμμές αφηγούνται μια ιστορία όπου τίποτα δεν υπογραμμίζεται. Η τέχνη της συνοχής –που αντιστοιχεί αναμφίβολα στις πιο αυθεντικές δυνάμεις του κινηματογράφου– ασκείται εδώ με μια σιγουριά που, όμως, παραμένει σχεδόν ανεπαίσθητη. Η οδύσσεια του Νατάλε και της Λουίζας είναι πλημμυρισμένη από γελοιότητα, αλλά και από δεινολογία. Ξεδιπλώνεται σαν φύλλο, σαν ύφασμα, κι ανοίγει σαν καρπός.

Μήπως όλα αυτά σημαίνουν ότι ο De Sica απαρνείται την προσωπική μυθολογία του; Αντιθέτως, ξαναβρίσκουμε εδώ όλο τον κόσμο του, και τα μελωδικά θέματα του *Sciuscià*, του *Κλέφτη των ποδηλάτων*, του *Θαύματος στο Μιλάνο*, του *Ουμπέρτο Ντ.* και του *Χρυσαφιού της Νάπολης* σχηματίζουν ένα είδος αβρού και μεταξένιου ουράνιου τόξου που τα χρώματά του αναμιγνύονται με το εξαιρετικά καθάριο λευκό. Αυτά τα θέματα δεν αντικατοπτρίζουν μόνο την αγάπη του σκηνοθέτη για κάποιες «νεορεαλιστικές» απόψεις της πραγματικότητας· είναι μάλλον η έκφραση αγάπης απέναντι στα ανθρώπινα πλάσματα.

Ο André Bazin, αφού πρώτα έγραψε για την καρδιά του De Sica τα ωραιότερα λόγια που έχουν ποτέ γραφτεί για το δημιουργό της *Στέγης*, εξέφρασε έπειτα κάποια λύπη και μια πολύ σκληρή καχυποψία απέναντι στην ειλικρίνεια αυτού του σκηνοθέτη. Δε γνωρίζω ακόμα την άποψή του για τη *Στέγη*, αλλά η δική μου αίσθηση είναι ότι η τρυφερότητα που φωτίζει εκ των έσω κάποιες σκηνές, όπως εκείνη του νυχτερινού χτισίματος του σπιτιού, και περισσότερο κάποιες εικόνες (η Λουί-

Σκηνή από τα γυρίσματα της ταινίας

Από τα γυρίσματα της σκηνής του γάμου

ζα, εξουθενωμένη, αποκοιμιέται στο γιαπί, δίπλα σε μια λάμπα πετρελαίου), θυμίζουν τις εικόνες που θαυμάζουμε στον Griffith και στον Borzage. Είναι όμως αλήθεια ότι η τρυφερότητα και ο ελεγειακός τόνος δεν εκτιμώνται ιδιαίτερα απ' τους ειδικούς.

Ανάμεσα σ' ένα κοινό που κινδυνεύει να πλήξει, και σε κάποιους κριτικούς που θα μορφάσουν, *Η στέγη* ξεκινά τη σταδιοδρομία της με τις χειρότερες προοπτικές. Εμείς, οι λίγοι, που την τοποθετούμε ψηλά, το κάνουμε γιατί πρόκειται για μια ταινία που προκαλεί κάτι άλλο από το λυρικό παραλήρημα: την αγαπάμε απλά, όπως αγαπάμε το πρόσωπο ενός παιδιού ή ένα ηλιόλουστο πρωινό· όπως το νερό ή τον άνεμο· κι όπως καθετί εύθραυστο και απειλούμενο. Η αισθητική του Vittorio De Sica, από την εποχή της ταινίας *Τα παιδιά μάς βλέπουν*, ακόμα και στις καθαρά αφηγηματικές του ταινίες τού 1940 και τού 1942, όπως το *Ένας γαριβαλδίνος στο μοναστήρι*, είναι μια αισθητική της τρωτότητας. Οι νιόπαντροι της *Στέγης*, μόλις που έχουν ενηλικιωθεί: αυτά τα δυο φτωχά παιδιά που αγαπιούνται, εκφράζουν μια διαφορετική αλήθεια απ' τα παιδιά που αγαπιούνται στο ποίημα του Prévert. Όμως το τροπάριο ταινιών όπως *Οι πόρτες της νύχτας* έχουν κουράσει τόσο πολύ τ' αφτιά μας, ώστε πολύ δύσκολα να μπορούν πια να ξεχωρίσουν τον καθαρό ήχο που βγαίνει απ' τον αληθινό μουσικό.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 67, Ιανουάριος 1957
Μετάφραση: Χρήστος Κουτούλας

1960

Η ατιμασμένη
La Ciociara

Όταν αρχίζουν οι βομβαρδισμοί στη Ρώμη, η Τσεζίρα, μια νεαρή χήρα που έχει ένα μικρό μπακάλικο, αποφασίζει να γυρίσει στο χωριό της, έτσι ώστε η δεκατριάχρονη κορούλα της, η Ροζέτα, να μη γνωρίσει το άγχος, τις ταλαιπωρίες και τα βάσανα του πολέμου. Συγγενείς και φίλοι ανοίγουν την αγκαλιά τους στις δυο γυναίκες, και η ηρεμία που επικρατεί στο χωριό, μοιάζει ν' αφήνει απ' έξω την τραγικότητα των ημερών. Ωστόσο, το μέτωπο του πολέμου όλο και πλησιάζει. Μια ομάδα Γερμανοί, που προσπαθούν ν' αποφύγουν τους συμμάχους που προελαύνουν, αναγκάζουν τον Μικέλε, έναν νεαρό αγρότη που είναι κρυφά ερωτευμένος με την Τσεζίρα, να τους οδηγήσει απ' τα ορεινά περάσματα. Οι σύμμαχοι φτάνουν στο χωριό και, μέσα στη γενική ευφορία, η Τσεζίρα αποφασίζει να επιστρέψει στη Ρώμη μαζί με την κόρη της. Πιστεύει ότι ο πόλεμος έχει τελειώσει, ότι ο εφιάλτης έχει περάσει. Οι δυο γυναίκες ξεκινούν πεζή για τη Ρώμη, όταν όμως σταματούν σ' ένα παρεκκλήσι να ξεκουραστούν, τους επιτίθενται μαροκινοί στρατιώτες και τις βιάζουν. Ο πόνος και η απόγνωση της Τσεζίρα είναι μεγάλος· όχι τόσο για την ίδια όσο για τη Ροζέτα, που κλείνεται σε μια παγερή σιωπή, γεμάτη μνησικακία για τη μητέρα της, την οποία θεωρεί υπεύθυνη για ό,τι συνέβη. Όταν θα μάθουν ότι ο Μικέλε τουφεκίστηκε απ' τους Γερμανούς, ο πάγος ανάμεσά τους θα λιώσει, και θα ξεσπάσουν σ' ένα λυτρωτικό κλάμα.

Σενάριο: Cesare Zavattini, βασ. στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Alberto Moravia
Φωτογραφία: Gabor Pogany
Σκηνικά: Gastone Medin
Κοστούμια: Elio Costanzi
Μοντάζ: Adriana Novelli
Μουσική: Armando Trovajoli
Ηθοποιοί: Sophia Loren (Τσεζίρα), Eleonora Brown (Ροζέτα), Jean Paul Belmondo (Φλορίντο, ο φορτηγατζής), Carlo Ninchi (Φιλίπο, ο πατέρας του Μικέλε), Andrea Checchi (ο φασίστας), Emma Baron (Μαρία, η μητέρα του Μικέλε), Pupella Maggio (η αγρότισσα), Bruna Cealti, Vincenzo Musolino
Παραγωγή: Carlo Ponti για τις Compagnia Cinematografica Champion (Ρώμη)-Les Films Marceau-Cocinor, Societé Générale de Cinématographie (Παρίσι)
Διάρκεια: 110΄. Ασπρόμαυρη

Βραβεία: Όσκαρ Καλύτερης Γυναικείας Ερμηνείας για τη Sophia Loren

Αφηγηματική ωριμότητα

του Gian Luigi Rondi

Το ενδιαφέρον του μυθιστορήματος *La Ciociara* (η καταγόμενη από την Τσοτσαρία, στην ορεινή περιοχή Φόντι του Λατίου) του Moravia έγκειται κυρίως στην περιγραφή του πολέμου και των τρομακτικών καταστροφών που προκάλεσε – περιγραφή με σκληρό ρεαλισμό και σε πρώτο πρόσωπο, από μια πρώην χωριάτισσα που εγκατέλειψε τη Ρώμη για να πάει στο χωριό της και να περάσει με την κόρη της τους τελευταίους φοβερούς μήνες της ναζιστικής κατοχής στο Λάτιο, μέσα σε μια πέτρινη καλύβα, βασανισμένη από την πείνα, το φόβο των επιδρομών, τον εφιάλτη των βομβαρδισμών και, τέλος, τις βιαιότητες των μαροκινών στρατιωτών.

Η γυναίκα –άξεστη, αλλά καλοπροαίρετη και με το χάρισμα της άδολης γενναιοδωρίας (παρά την επίμονη προσκόλληση στο χρήμα, στα αγαθά και σε ό,τι είναι δυνατόν να συμβάλει στην προστασία της ίδιας και της κόρης της)– κατέληγε να γίνει κριτής πρωτόγονος, αλλά ειλικρινής, όχι μόνο των ανθρώπων, των πραγμάτων και των γεγονότων που την υπερέβαιναν, αλλά και του ίδιου του πολέμου που ξετυλιγόταν μπροστά στο φοβισμένο, αλλά προσεκτικό, βλέμμα της. Κι αυτή η κριτική (η οποία, στο τέλος, μέσα απ' τα ηθικά ερείπια που είχε δημιουργήσει ο πόλεμος στην ψυχή της και στην ψυχή της κόρης της, μεταμορφωνόταν σ' έναν ύμνο ευχαριστίας προς τον πόνο που κατέληγε στον εξαγνισμό και την απελευθέρωση) αποτελεί το ποιητικό μέτρο του μυθιστορήματος και την αυθεντικότερη δύναμή του.

Ποια μπορούσε να είναι η θέση ενός σεναριογράφου όπως ο Zavattini και ενός σκηνοθέτη όπως ο De Sica απέναντι σ' ένα τέτοιο μυθιστόρημα κατά τη μεταφορά του στην οθόνη; Αυτοί που συμμερίζονταν τη φιλοσοφία τού νεορεαλισμού, που όχι μόνο αναλώθηκαν στην παθιασμένη περιγραφή αυτής της ιδιαίτερης περιόδου της Ιστορίας μας, αλλά και, κυρίως, προσπάθησαν να διατυπώσουν μια κρίση ακριβή, πολεμική, γεμάτη ζωντάνια, θα μετέφεραν το κείμενο του Moravia στον κινηματογράφο διαφορετικά απ' ό,τι το 'χε συλλάβει ο συγγραφέας; «Και βέβαια όχι!» θα ήταν η απάντηση αυτών που τους γνωρίζουν. «Και όμως ναι!» είναι η απάντηση της ταινίας τους.

Πράγματι, *Η ατιμασμένη*, παρ' όλο που ακολουθεί σε γενικές γραμμές, κυρίως το πρώτο μέρος του μυθιστορήματος, δεν αναπαράγει καθόλου το κλίμα της έντονης καταγγελίας, ενώ, στις λίγες σκηνές που βιαστικά αναπαριστούν όλο το δεύτερο μέρος, δεν προσπαθεί ούτε καν να φτάσει σ' εκείνο το ηθικό δίδαγμα του εξαγνιστήριου πόνου στο οποίο κατέληγε με τόση θέρμη το μυθιστόρημα· προφανώς δε, δεν υπαινίσσεται τίποτα για την κεντρική ηρωίδα, η οποία, ύστερα από το βιασμό που υπέστη από τους μαροκινούς στρατιώτες, όντας σε αδιέξοδο και αντιμετωπίζοντας ανάγκες ολοένα πιο επιτακτικές, φτάνει μέχρι του σημείου να ληστέψει έναν νεκρό.

Απ' τη στιγμή που λείπει η μεταβολή των χαρακτήρων (ή, μάλλον, η διπλή μεταβολή, αφού μετά τη διαφθορά έρχεται, μέσα απ' τον πόνο, η μεταστροφή) κι αφού απουσιάζει η κριτική στάση της κεντρικής ηρωίδας που αξιολογούσε με τρόπο αυτοβιογραφικό τα γεγονότα, στην ταινία δε μένει παρά ο πόλεμος ή, μάλλον, η φυγή στα βουνά, η μετωπική αντιπαράθεση με τη μιζέρια, την πείνα, τον εχθρό, τους συμμάχους.

Πρόκειται για ένα δράμα που ο Zavattini ξανάγραψε με γραμμική απλότητα και που ο De Sica μετουσίωσε οπτικά με άψογο στιλ –λιτό, στεγνό, συμμαζεμένο και σχεδόν αυστηρό–, αλλά και για ένα δράμα που έχασε σε μεγάλο βαθμό το εφιαλτικό κλίμα του μυθιστορήματος και τις καταγγελίες του συγγραφέα του.

Όμως, έστω και μ' αυτά τα μειονεκτήματα, η ταινία είναι ενδιαφέρουσα: η γυναίκα, η τόσο συγκεκριμένη και ζωντανή στο επίκεντρο της δράσης, το πλαίσιο της απομόνωσης και της μιζέριας, με φόντο το φάντασμα του πολέμου, και, πάνω απ' όλα, η τρομαχτική σκηνή της επίθεσης των Μαροκινών, γυρίστηκαν από τον De Sica με σοφία· ίσως χωρίς πολύ πάθος, αλλά με διαύγεια, με ακρίβεια, με ζωντάνια. Ο De Sica ξαναγυρίζει στο ρεαλιστικό του στιλ και υπογραμμίζει προσεκτικά κάθε δραματική λεπτομέρεια, κάθε χαρακτήρα, κάθε στιγμή της δράσης, ακόμα και της πιο έντονης, με μια ισορροπία κι ένα μέτρο που σπανίζουν πια στον κινηματογράφο μας, μαρτυρώντας (ακόμα κι εκεί όπου μειώνεται η τραγική ένταση της υπόθεσης) ότι έχει πλέον κατακτήσει την ωριμότητα του αφηγητή…

«La Fiera Letteraria», 1 Ιανουαρίου 1961
Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος

1970

Ο κήπος των Φίντσι Κοντίνι

Il giardino dei Finzi Contini

Ιταλία, μεσοπόλεμος. Ο Τζόρτζιο και ο Τζανπάολο είναι φίλοι τού Αλμπέρτο και της Μικόλ Φίντσι-Κοντίνι, γόνων μιας αριστοκρατικής εβραϊκής οικογένειας που ζουν σε μια πολυτελή έπαυλη, στη μέση ενός τεράστιου πάρκου, στη Φεράρα. Ο Τζόρτζιο, που είναι ερωτευμένος με τη Μικόλ, αναστατώνεται όταν ανακαλύπτει ότι η αγαπημένη του είναι ένα πλάσμα επιπόλαιο, ανενδοίαστο και εγωκεντρικό, που δίνεται στον Τζανπάολο. Σύντομα, όμως, ο πόνος του θα σκεπαστεί από άλλα γεγονότα πολύ πιο βασανιστικά, από εσωτερικές αναταράξεις και πίκρες, κι από μια τραγωδία που δε θ' αφήσει κανέναν ανέγγιχτο: με μόνη εξαίρεση τον Αλμπέρτο, που θα πεθάνει από κάποια αρρώστια, όλα τα μέλη της οικογένειας Φίντσι-Κοντίνι θα διωχθούν από τους φασίστες και θα εκτοπιστούν στη Γερμανία, ενώ ο Τζανπάολο δε θα γυρίσει ποτέ από το ρωσικό μέτωπο, κι ο μοναδικός που σώζεται, είναι ο Τζόρτζιο.

Σενάριο: Ugo Pirro, Vittorio Bonicelli, βασ. στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Giorgio Bassani (συμμετείχε στο σενάριο, αλλά αργότερα διαφώνησε και απέσυρε την υπογραφή του)
Φωτογραφία: Ennio Guarnieri
Σκηνικά-Κοστούμια: Giancarlo Bartolini Salimbeni
Μοντάζ: Adriana Novelli
Μουσική: Manuel De Sica
Ηθοποιοί: Lino Capolicchio (Τζιόρτζιο), Dominique Sanda (Μικόλ), Helmut Berger (Αλμπέρτο), Fabio Testi (Τζιανπάολο Μαλνάτε), Romolo Valli (ο πατέρας του Τζιόρτζιο), Barbara Leonard Pilavin (η μητέρα του Τζιόρτζιο), Raffaele Curi (Ερνέστο), Marcella Gentile (Φάνι), Camillo Cesarei, Katina Marisani, Inna Alexeieff
Παραγωγή: Gianni Hecht Lucari και Arthur Cohn για τις Documento Film (Ρώμη)-C.C.C. FilmKunst (Βερολίνο)
Διάρκεια: 94΄. Έγχρωμη

Βραβεία: Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας 1971, Χρυσή Άρκτος στο Φεστιβάλ Βερολίνου 1971

Πιστές προδοσίες...

του Lino Micciché

Η αντιδικία Bassani-De Sica (που πήρε διαστάσεις με εξώδικα και δικαστικές παρεμβάσεις πριν από την προβολή της ταινίας *Ο κήπος των Φίντσι Κοντίνι*, την οποία ο De Sica εμπνεύστηκε από το ομότιτλο μυθιστόρημα του Bassani) οφείλεται σε μια παρεξήγηση. Πρόκειται για τη συνηθισμένη παρεξήγηση που αφορά στις σχέσεις λογοτεχνίας και κινηματογράφου, τις οποίες ορισμένοι (εν προκειμένω, ο Bassani) θα τις ήθελαν θεσμοθετημένες στα πρότυπα της σχέσης πρωτότυπου κειμένου (το βιβλίο) και μετάφρασης (η ταινία). Πρόκειται για τεράστιο λάθος, αφού κινηματογράφος και λογοτεχνία είναι δυο τρόποι καλλιτεχνικής έκφρασης με αβυσσαλέες διαφορές και, συνεπώς, κάθε απαίτηση για αμοιβαία πιστότητα είναι εκ προοιμίου, λογικά και πολιτισμικά, χωρίς νόημα. Μια ταινία που «βασίζεται» σ' ένα βιβλίο, είναι «ελεύθερα» εμπνευσμένη απ' αυτό, και τίποτα παραπάνω. Οι δε λεγόμενες «προδοσίες», αν έχουν κάποια σημασία, δεν είναι παρά η προσωπική σφραγίδα του σκηνοθέτη, αφού η ταινία είναι η «ελεύθερη απόδοση» του λογοτεχνικού κειμένου, ενώ κοινό σημείο τους είναι μόνον η πλοκή, ορισμένα ψυχολογικά χαρακτηριστικά κι ορισμένα συμβάντα που, όμως, διαφοροποιούνται εξαιτίας του γεγονότος ότι η αλλαγή της μορφής μεταβάλλει και την ουσία. Το λέμε αυτό για να επισημάνουμε ότι, παρ' όλο που δεν αγνοούμε τη σχέση της με το λογοτεχνικό έργο, η ταινία του De Sica κρίνεται αυτή καθαυτή και όχι στη βάση τής «πιστότητας» ή της «προδοσίας» της· και για να προσθέσουμε ότι οι καλύτερες ταινίες που βασίστηκαν σε λογοτεχνικά έργα, τα «πρόδωσαν».

Η ταινία, λοιπόν, *Ο κήπος των Φίντσι Κοντίνι* μάς απομακρύνει από τις θλιβερές εικόνες που είδαμε στις τελευταίες ταινίες του De Sica (από το *Γάμο αλά ιταλικά* μέχρι και *Το ηλιοτρόπιο*), και μας ξαναφέρνει κοντά στον μεγάλο De Sica των ταινιών *Τα παιδιά μάς βλέπουν*, *Scuscià*, *Ο κλέφτης των ποδηλάτων*, *Ουμπέρτο Ντ.* Χάρη και στο καλοστημένο σενάριο, η συγκίνηση δεν εκτονώνεται ποτέ σε κλάμα μετά δακρύων. Η έμπνευση κατακτά μια διάσταση καλαίσθητης οπτικής, χωρίς παρωχημένους συναισθηματισμούς. Από τη μια, ο βεντετισμός δίνει τη θέση του στην ορθή ερμηνεία, με εξαίρεση τις κουραστικά μονότονες γκριμάτσες του Lino Capolicchio· από την άλλη, η γοητεία και η εύπλαστη εκφραστικότητα της Dominique Sanda, ενώ δίνουν υπόσταση στο χαρακτήρα της Μικόλ, υπογραμμίζονται περισσότερο απ' όσο πρέπει.

Το βέβαιο είναι ότι η πρωτοτυπία και η γοητεία τού βιβλίου του Bassani δεν οφείλονται στην αφηγηματική του δύναμη, αλλά μάλλον στην ελεγειακή χάρη με την ο-

ποία ο συγγραφέας προσέγγισε «αυτό το λίγο που η καρδιά ήθελε να θυμάται» από τον κόσμο των νεανικών χρόνων· στο λυρικό μυστήριο που κατόρθωσε να δημιουργήσει ο συγγραφέας· στη χάρη με την οποία –όπως ο Stendhal– σκιαγράφησε το χαρακτήρα της Μικόλ. Το κλειδί όλων αυτών ήταν οι μικρές περίοδοι, ο στοχαστικός και ισορροπημένος ρυθμός, ο ρεμβασμός που οδηγεί στη συμμετοχή και, ταυτόχρονα, στην αποστασιοποίηση (στο μυθιστόρημα, ο αφηγητής παίζει το ρόλο του μεσολαβητή μεταξύ του αναγνώστη και της πλοκής) – στοιχεία, απ' τη διαλεκτική σχέση των οποίων το βιβλίο αντλούσε δύναμη και θεμελίωνε πάνω της τη δραματική του υπόσταση. Όλα αυτά τα «πρόδωσε» ο De Sica; Ας είναι ήσυχος ο Bassani, γιατί πολύ λίγο τον «πρόδωσε», αφού ουσιαστικά διατήρησε τον κορμό τής ιστορίας, χάνοντας κατά την «προσαρμογή» αυτό που δεν μπορούσε παρά να χάσει· δηλαδή, τη λάμψη τής μορφής που ήταν μέρος ενιαίο και αναπόσπαστο της ουσίας του έργου. Η ταινία διατηρεί μόνο ένα μέρος από την απόκρυφη γοητεία του βιβλίου, και μόνο εν μέρει αντανακλά τη συνθετότητά του, με τα διαφορετικά αφηγηματικά επίπεδα (π.χ., στα ετρουσκικά ερείπια της Αυρηλιανής Οδού εναλλάσσονται το παρόν, ο αφηγητής, ως κληρονόμος μιας επίπονης μνήμης, και το παρελθόν, ως το αντικείμενο αυτής της μνήμης). Γι' αυτό και το βιβλίο αποτελεί, ίσως, το τελευταίο σημαντικό συμβάν μιας ορισμένης αντίληψης για τη λογοτεχνία στη δεκαετία του '60.

Η ταινία, πάντως, παρ' όλο που διατηρεί ορισμένα χαρακτηριστικά του βιβλίου, μοιάζει σαν να δειλιάζει ή να καθηλώνεται, κι έτσι δεν κατορθώνει παρά οριακά να ξεπεράσει το στάδιο της αρχικής σύλληψης. Μένει, λοιπόν, κατά περίεργο τρόπο μετέωρη κι αναποφάσιστη ως προς το αν θα 'πρεπε να επικεντρωθεί στο εβραϊκό «ζήτημα» ή να 'ναι μια μάλλον άχρηστη άσκηση καλλιέργειας μιας μνήμης που αναπαριστά καλλιγραφικά σπαραχτικές στιγμές της Ιστορίας.

Νομιμοποιούμαστε, λοιπόν, να καταλήξουμε στην άποψη ότι, στο πλαίσιο του ιταλικού κινηματογράφου, αυτή η ταινία του De Sica αποτελεί σπάνιο υπόδειγμα «κιτς», με την έννοια ότι είναι ένα κομψοτέχνημα στην εμφάνιση, αλλά χωρίς ουσία...

«L'Avanti!», 23 Δεκεμβρίου 1970
Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος

Το λευκό και το πράσινο

του Henri Agel

[...]Ο φωτισμός και η μουσική, τα καθαρίσματα των εξωτερικών χώρων, ιδιαίτερα των γηπέδων του τένις, και η διεύθυνση των ηθοποιών, είναι τα στοιχεία εκείνα όπου συγκεντρώνονται όλες οι αρετές του κλασικισμού. Το λευκό είναι συγχρόνως το χρώμα της αγνότητας, της μηπραγματικότητας και του θανάτου. Όμως, ταυτόχρονα, παραμένει αδιαχώριστο από το πράσινο, το χρώμα τής ειρήνης, της ελπίδας και της ζωής. Έτσι ο κήπος επιφανειακά παρουσιάζεται ως «ο πράσινος παράδεισος του παιδικού έρωτα», ενώ στην ουσία δεν είναι παρά μια απατηλή Εδέμ με ψεύτικη ηρεμία κι ασφάλεια. Αναμφίβολα εκεί έγκειται η μυστηριώδης γοητεία αυτής της ταινίας: ακόμα και η γαλήνη που αποπνέει το σκηνικό, αποτελεί παγίδα, αφού τελικά θα διαπιστώσουμε πως αυτό το εύθυμο και λαμπερό καταφύγιο οδηγείται στην εγκατάλειψη και στον εκφυλισμό του. Τα τράβελινγκ και η μουσική συμβάλλουν στη δημιουργία ανάλογης ατμόσφαιρας. Η μουσική προϋπήρχε του γυρίσματος του *Κήπου των Φίντσι Κοντίνι*. Επιλέχθηκε από το σκηνοθέτη, γιατί, όπως λέει ο συνθέτης της ταινίας, και οι δυο τους βρήκαν σ' αυτήν «την έκφραση μιας συναισθηματικής και μελαγχολικής αλληλεγγύης». [...]

Anthologie du Cinéma, Vittorio De Sica
Fascicule 99, Tome X, Παρίσι 1978
Μετάφραση: Μυρτώ Ρηγοπούλου

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Κόκκινα τριαντάφυλλα
(Rose scarlatte, 1940)

Σενάριο: Aldo De Benedetti. **Φωτογραφία:** Tommaso Kemeneffy. **Σκηνικά:** Gastone Medin. **Μοντάζ:** Maria Rosada. **Μουσική:** Renzo Rossellini. **Ηθοποιοί:** Renee Saint-Cyr, Vittorio De Sica, Umberto Melnati, Luisella Beghi, Rubi Dalma. **Παραγωγή:** Amato-Era Film. **Διάρκεια:** 66΄. Ασπρόμαυρη.

Μια γυναίκα σχηματίζει λάθος αριθμό τηλεφώνου και παραγγέλνει δυο ντουζίνες κόκκινα τριαντάφυλλα σ' ένα μηχανολόγο. Εκείνος αγοράζει τα λουλούδια και ζητά από ένα φίλο του να του γράψει ένα ρομαντικό σημείωμα. Η σύζυγός του, που επιστρέφει ξαφνικά στο σπίτι, βρίσκει τα λουλούδια και το σημείωμα, και, πιστεύοντας ότι κάποιος τα 'στειλε σ' αυτήν, λέει στο σύζυγό της ότι τα αγόρασε. Ο μηχανολόγος συνεχίζει το αστείο, στέλνοντας κάθε μέρα στη σύζυγό του κόκκινα τριαντάφυλλα και σημειώματα. Η σύζυγος, παρακινημένη από την περιέργεια, απαντά στα σημειώματα, κι έτσι δημιουργείται μια παράνομη σχέση μεταξύ... συζύγων.

Μανταλένα... διαγωγή μηδέν
(Maddalena... zero in condotta, 1940)
(Παίχτηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *Διαγωγή μηδέν*)

Σενάριο: Ferruccio Biancini. **Φωτογραφία:** Mario Albertelli. **Σκηνικά:** Gastone Medin. **Μοντάζ:** Mario Bonotti. **Μουσική:** Nuccio Fiorda. **Ηθοποιοί:** Vera Bergman, Carla Del Poggio, Vittorio De Sica, Roberto Villa, Eva (Irasema) Dilian, Amelia Chellini. **Παραγωγή:** Artisti Associati. **Διάρκεια:** 80΄. Ασπρόμαυρη.

Η καθηγήτρια εμπορικής αλληλογραφίας σ' ένα σχολείο θηλέων συλλαμβάνει την παράξενη ιδέα να γράψει μια ερωτική επιστολή στον υποτιθέμενο παραλήπτη του υποδείγματος εμπορικής επιστολής που υπάρχει στο σχολικό βιβλίο. Η επιστολή πέφτει στα χέρια μιας μαθήτριας η οποία την ταχυδρομεί, και φτάνει στον παραλήπτη –διευθυντή μιας βιεννέζικης εταιρείας– που είναι πρόσωπο υπαρκτό. Ο νέος, γοητευμένος από το μυστήριο, καταφθάνει στη Ρώμη, αναζητώντας την αποστολέα. Η όλη υπόθεση κινδυνεύει να καταλήξει σε σκάνδαλο, όταν η μαθήτρια, μετανιωμένη και συγκινημένη, όχι μόνο ομολογεί την πράξη της, αλλά και φροντίζει να παντρέψει τον Βιεννέζο με τη δασκάλα της.

Τερέζα Βενερντί
(Teresa Venerdi, 1941)

Σενάριο: Gherardo Gherardi, Vittorio De Sica, Cesare Zavattini. **Φωτογραφία:** Vincenzo Seratrice. **Σκηνικά:** Ottavio Scotti. **Μοντάζ:** Mario Bonotti. **Μουσική:** Renzo Rossellini. **Ηθοποιοί:** Vittorio De Sica, Adriana Benetti, Eva (Irasema) Dilian, Anna Magnani, Clara Auteri Pepe, Nico Pepe. **Παραγωγή:** C.O. Barbieri για την A.C.I.-Europa Film. **Διάρκεια:** 92΄. Ασπρόμαυρη.

Ένας νεαρός γιατρός, επιθεωρητής υγιεινής σ' ένα ορφανοτροφείο θηλέων, προκαλεί την έντονη συμπάθεια της Τερέζας Βενερντί, μιας νεαρής τροφίμου με ανήσυχο πνεύμα και καλή καρδιά. Ο γιατρός είναι λίγο φυγόπονος, καταχρεωμένος, μπλεγμένος με μια τραγουδίστρια και αρραβωνιασμένος μ' ένα ανόητο και αλαζονικό κορίτσι. Όμως η έξυπνη Τερέζα κατορθώνει να πληρώσει κάποιο ποσό στους πιστωτές του, να διώξει την τραγουδίστρια, να διαλύσει τον αρραβώνα, να συνετίσει το γιατρό και, τελικά, να τον παντρευτεί.

Ένας γαριβαλδίνος στο μοναστήρι
(Un garibaldino al convento, 1942)

Σενάριο: Adolfo Franci, Margherita Maglione, Giuseppe Zucca, Vittorio De Sica. **Φωτογραφία:** Alberto Fusi. **Σκηνικά-Κοστούμια:** Veniero Colasanti. **Μοντάζ:** Mario Bonotti. **Μουσική:** Renzo Rossellini. **Ηθοποιοί:** Leonardo Cortese, Maria Mercader, Carla Del Poggio, Armando Migliari, Lamberto Picasso, Elvira Betrone. **Παραγωγή:** Mario Borghi για την Incine Cristallo. **Διάρκεια:** 85΄. Ασπρόμαυρη.

Σ' ένα κολέγιο θηλέων –στις αρχές του αγώνα για την ενοποίηση της Ιταλίας– η Μαριέλα και η Κατερινέτα, γόνος ευγενών η πρώτη και από πλούσια οικογένεια η δεύτερη, αντιπαθούν η μία την άλλη εξαιτίας της εχθρότητας που υπάρχει μεταξύ των οικογενειών τους. Μια μέρα, ένας τραυματισμένος γαριβαλδίνος καταφεύγει στον κήπο του κολεγίου για να ξεφύγει από τους διώκτες του. Επειδή το τραύμα του είναι σοβαρό, η Κατερινέτα, που τον ανακαλύπτει, ζητάει τη βοήθεια της Μαριέλας, που ξέρει πώς να το περιποιηθεί. Όταν οι χωροφύλακες εισβάλλουν στο κολέγιο, τα δυο κορίτσια και ο τραυματίας, κλεισμένα στο σπιτάκι του κηπουρού, ανθίστανται στην πολιορκία τους, μέχρι που η Κατερινέτα κατορθώνει να

ξεφύγει πάνω σ' ένα άλογο και να πάει να φέρει βοήθεια. Ο τραυματίας μεταφέρεται σε ασφαλές μέρος, και τα δυο κορίτσια θα γίνουν οι καλύτερες φίλες.

Τα παιδιά μάς βλέπουν
(I bambini ci guardano, 1943)

Βλέπε σελ. 45.

Η πύλη του ουρανού
(La porta del cielo, 1944)

Σενάριο: Cesare Zavattini, Diego Fabbri, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Carlo Musso. **Φωτογραφία:** Aldo Tonti. **Σκηνικά:** Enrico Ciampi. **Μοντάζ:** Mario Bonotti. **Μουσική:** Enzo Masetti. **Ηθοποιοί:** Marina Berti, Elettra Druscovich, Giuseppe Forcina, Massimo Girotti, Giovanni Grasso, Roldano Lupi. **Παραγωγή:** Orbis. **Διάρκεια:** 87΄. Ασπρόμαυρη.

Στη συγκινητική ατμόσφαιρα ενός τρένου προσκυνητών που κατευθύνεται στο Λορέτο, κάποιες «ειδικές» περιπτώσεις: μια γριά που θέλει να ζητήσει την ηρεμία για την οικογένεια στην οποία για χρόνια εργάζεται ως οικονόμος· μια κοπέλα, ολομόναχη στον κόσμο, μ' ένα παράλυτο μωρό (θα κερδίσει τη συμπάθεια ενός επίσης παράλυτου βιομηχάνου, που θα την πάρει υπό την προστασία του)· ένας νεαρός εργάτης που τυφλώθηκε ύστερα από ένα ατύχημα στο εργοστάσιο και συνοδεύεται απ' τον ίδιο τον απαρηγόρητο συνάδελφό του που προκάλεσε το ατύχημα· και, τέλος, ένας πολλά υποσχόμενος πιανίστας που είδε την καριέρα του να καταστρέφεται όταν παρέλυσε το χέρι του...

Sciuscià
(Ragazzi [Παιδιά], 1946)

Βλέπε σελ. 48.

Ο κλέφτης των ποδηλάτων
(Ladri di biciclette, 1948)

Βλέπε σελ. 51.

Θαύμα στο Μιλάνο
(Miracolo a Milano, 1951)

Βλέπε σελ. 61.

Ουμπέρτο Ντ.
(Umberto D., 1952)

Βλέπε σελ. 71.

Ο τελευταίος σταθμός
(Stazione Termini, 1953)

Βλέπε σελ. 80.

Το χρυσάφι της Νάπολης
(L'oro di Napoli, 1954)

Σπονδυλωτή ταινία έξι επεισοδίων
(Παίχτηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο
Ερωτική πολιορκία)

Σενάριο: Cesare Zavattini, Luigi Chiarini, Vittorio De Sica, Giuseppe Marotta, βασ. σε διηγήματα του τελευταίου. **Φωτογραφία:** Carlo Montuori. **Σκηνικά:** Gastone Medin. **Κοστούμια:** Pia Marchesi. **Μοντάζ:** Eraldo Da Roma. **Μουσική:** Alessandro Cicognini. **Ηθοποιοί ανά επεισόδιο: Το κάθαρμα:** Totò, Lianella Carell, Pasquale Cennamo, Agostino Salvietti· **Πίτσες με πίστωση:** Sophia Loren, Giacomo Furia, Alberto Francese, Paolo Stoppa· **Κηδεία μικρού παιδιού:** Teresa De Vita και μη επαγγελματίες ηθοποιοί· **Οι παίκτες:** Vittorio De Sica, Pierrino Bilancioni, Mario Passante· **Τερέζα:** Silvana Mangano, Erno Crisa, Ubaldo Maestri· **Ο καθηγητής:** Eduardo De Filippo, Tina Pica, Gianni Grosio. **Παραγωγή:** Ponti-De Laurentiis. **Διάρκεια:** 131΄. Ασπρόμαυρη.

Το κάθαρμα: Ο Σαβέριο είναι θύμα της θρασύτατης συμπεριφοράς ενός πρώην συμμαθητή του,

που εδώ και δέκα χρόνια έχει εγκατασταθεί στο σπίτι του και συμπεριφέρεται σαν αφεντικό. Όταν μαθαίνει ότι ο εισβολέας είναι βαριά άρρωστος και πρόκειται να πεθάνει, τον διώχνει από το σπίτι του. Η διάγνωση αποδεικνύεται εσφαλμένη. Όταν «το κάθαρμα» επιστρέψει με άγριες διαθέσεις, θα δει την οικογένεια ενωμένη, έτοιμη να τον αντιμετωπίσει, και φεύγει χωρίς να πραγματοποιήσει τις απειλές του.

Πίτσες με πίστωση: Ο ιδιοκτήτης μιας πιτσαρίας ανακαλύπτει ότι η σύζυγός του έχει χάσει ένα πολύτιμο δαχτυλίδι. Εκείνη του λέει ότι το έχασε ετοιμάζοντας τις πίτσες, ενώ, στην πραγματικότητα, το ξέχασε στο σπίτι του εραστή της. Τελικά, το δαχτυλίδι επιστρέφεται από τον εραστή, που λέει ότι το βρήκε μέσα σε μια πίτσα.

Κηδεία μικρού παιδιού: Στη διάρκεια της νεκρικής πομπής στην κηδεία ενός μικρού παιδιού, η μητέρα του προσπαθεί να οργανώσει το τελετουργικό τής κηδείας με τέτοιο τρόπο, ώστε να προσδώσει σ' αυτήν μια επισημότητα και να συνδυάσει την τραγικό-

τητα του θανάτου με τη ζωή που συνεχίζει να τραβά το δρόμο της.

Οι παίκτες: Ένας αριστοκράτης, μανιώδης χαρτοπαίκτης, αναγκάζει το γιο του θυρωρού να παίξει μαζί του, αλλά το παιδί κερδίζει όλες τις παρτίδες, κάνοντάς τον έξαλλο.

Τερέζα: Κάποιος, με την αδιαφορία του, προκαλεί την αυτοκτονία ενός κοριτσιού που ήταν ερωτευμένο μαζί του. Για να εξαγνιστεί, παντρεύεται μια πόρνη, την Τερέζα, και, την πρώτη νύχτα του γάμου, της αποκαλύπτει ότι θα τη θεωρεί σύζυγό του μόνο μπροστά στον κόσμο…

Ο καθηγητής: Ο Δον Ερσίλιο, «πωλητής σοφίας», μαθαίνει στους κατοίκους της γειτονιάς ένα κόλπο για ν' απαλλαγούν από έναν ενοχλητικό αριστοκράτη.

Η στέγη

(Il tetto, 1956)

Βλέπε σελ. 82.

Η ατιμασμένη

(La Ciociara, 1960)

Βλέπε σελ. 86.

Η ώρα της Κρίσεως

(Il giudizio universale, 1961)

(Παίχτηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *Η ώρα της μεγάλης κρίσεως*)

Σενάριο: Cesare Zavattini. **Φωτογραφία:** Gabor Pogany. **Σκηνικά:** Pasquale Romano. **Κοστούμια:** Elio Costanzi, Giulia Mafai. **Μοντάζ:** Adriana Novelli. **Μουσική:** Alessandro Cicognini. **Ηθοποιοί:** Vittorio Gassman, Renato Rascel, Fernandel, Alberto Sordi, Ernest Borgnine, Μελίνα Μερκούρη, Silvana Mangano, Jack Palance, Nino Manfredi, Vittorio De Sica, Akim Tamiroff, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia. **Παραγωγή:** Dino De Laurentiis Cinematografica (Ρώμη)-Standard Films (Παρίσι). **Διάρκεια:** 95΄. Ασπρόμαυρη και έγχρωμη.

Μια βαριά, μυστηριώδης φωνή αντηχεί ξαφνικά στον ουρανό της Νάπολης και ανακοινώνει ότι στις 6 το απόγευμα της ίδιας μέρας θα 'ρθει η ώρα της Κρίσεως. Είναι σαν να 'πεσε πέτρα σε μυρμηγκοφωλιά: κάποιος προσπαθεί να σωθεί ομολογώντας τα κρίματά του, άλλος προτίθεται να παραιτηθεί από τις απαιτήσεις του, ένας τρίτος είναι δύσπιστος, άλλος πάλι βρίσκει καταφύγιο στην πιο τρελή ανεμελιά. Μόλις όμως αρχίσει η μεγάλη δίκη, που όλοι μπορούν να την παρακολουθήσουν από την τηλεόραση, διακόπτεται απότομα, κι αρχίζει να πέφτει μια καταρρακτώδης βροχή. Όλοι φοβούνται πως πρόκειται για έναν νέο Κατακλυσμό που, κατά τρόπο δραστικό και τελειωτικό, θα επιβεβαιώσει την Κρίση. Ωστόσο, δεν είναι παρά μια σφοδρή καταιγίδα, κι όταν σταματήσει, ο καθένας ξαναγυρίζει στις παλιές του συνήθειες, ξεχνώντας τις υποσχέσεις και τους όρκους που είχε δώσει μόλις πριν από λίγες ώρες, υπό το κράτος του υπέρτατου τρόμου...

Βοκκάκιος '70

(Boccaccio '70, 1962)

επεισόδιο Η κλήρωση / La riffa

Σενάριο: Cesare Zavattini. **Φωτογραφία:** Otello Martelli. **Σκηνικά:** Elio Costanzi. **Μοντάζ:** Adriana Novelli. **Μουσική:** Armando Trovajoli. **Ηθοποιοί:** Sophia Loren, Luigi Giuliani, Alfio Vita, Tano Rustichelli, Antonio Mantovani. **Παραγωγή:** C. Ponti, A. Cervi για τις Concordia Compagnia Cinematografica, Cineriz (Ρώμη)-Francinex, Gray Films (Παρίσι). Έγχρωμη.

(Τα άλλα επεισόδια της σπονδυλωτής αυτής ταινίας είναι: *Renzo e Luciana* του Mario Monicelli, *Le tentazioni del dottor Antonio* του Federico Fellini και *Il lavoro του Luchino Visconti*)

Η Ζωή οργανώνει κάθε εβδομάδα μια ξεχωριστή «κλήρωση»: ο κερδισμένος θα 'χει δικαίωμα στη συντροφιά της. Νικητής αυτή τη φορά είναι ένας ιερωμένος, ο οποίος, όμως, θα πρέπει να παραχωρήσει τη θέση του σ' έναν νεαρό, με τον οποίο η Ζωή είναι ερωτευμένη.

Οι καταδικασμένοι της Αλτόνα

(I sequestrati di Altona, 1962)

Σενάριο: Abby Mann, Cesare Zavattini, βασ. στο ομότιλο θεατρικό έργο του Jean-Paul Sartre. **Φωτογραφία:** Roberto Gerardi. **Σκηνικά:** Ezio Frigerio. **Κοστούμια:** Pier Luigi Pizzi. **Μοντάζ:** Manuel Del Campo, Adriana Novelli. **Μουσική:** Nino Rota. **Ηθοποιοί:** Sophia Loren, Maximilian Schell, Fredric March, Robert Wagner, Françoise Prevost, Alfredo Franchi. **Παραγωγή:** Carlo Ponti για τις Titanus (Ρώμη)-Société Générale de Cinématographie (Παρίσι). **Διάρκεια:** 113΄. Ασπρόμαυρη.

Μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ο Φραντς Φον Γκέρλαχ, αξιωματικός της Βέρμαχτ,

κλείνεται από τον πατέρα και την αδελφή του στη σοφίτα της βίλας του πατέρα του, σ' ένα προάστιο του Αμβούργου, την Αλτόνα. Σκοπός του εγκλεισμού είναι ν' αποφύγει ο Φραντς τη σύλληψη και την ενδεχόμενη καταδίκη του για εγκλήματα πολέμου. Όταν, ύστερα από χρόνια απομόνωσης, ο Φραντς γνωρίζεται με τη Γοχάνα, μια ηθοποιό τού θεάτρου και σύζυγο του αδελφού του, μαθαίνει ότι η αδελφή του και ο πατέρας του του έλεγαν ψέματα ότι η Γερμανία ήταν ακόμα κατεστραμμένη και θαμμένη στα ερείπια. Έτσι, ένα βράδυ, ο Φραντς εγκαταλείπει την κρυψώνα του, και η αστυνομία τον βρίσκει να αλητεύει στους δρόμους της πόλης, και τον συλλαμβάνει. Η Γιοχάνα κατορθώνει να τον απελευθερώσει, αλλά τα εγκλήματα δεν μπορούν να μείνουν ατιμώρητα. Ο Φραντς θα πληρώσει με τη ζωή του, πέφτοντας μαζί με τον πατέρα του από τις σκαλωσιές των Ναυπηγείων Γκέρλαχ.

Το μπουμ

(Il boom, 1963)

Σενάριο: Cesare Zavattini. **Φωτογραφία:** Armando Nannuzzi. **Σκηνικά:** Ezio Frigerio. **Κοστούμια:** Lucilla Mussini. **Μοντάζ:** Adriana Novelli. **Μουσική:** Piero Piccioni. **Ηθοποιοί:** Alberto Sordi, Gianna Maria Canale, Ettore Geri, Elena Nicolai, Silvio Battistini, Mariolina Bovo, Antonio Mambretti. **Παραγωγή:** Dino De Laurentiis. **Διάρκεια:** 93΄. Ασπρόμαυρη.

Ο Τζιοβάνι είναι ένας εργολάβος που η βιτρίνα τής πολυτέλειας και του πλούτου κρύβει μια χρεοκοπημένη ζωή, η οποία επιδεινώνεται ολοένα και περισσότερο από τη φιλόδοξη και χωρίς αίσθηση της πραγματικότητας σύζυγό του. Ανίκανος να βρει μια λύση, κι αφού έχει απορρίψει την ιδέα της αυτοκτονίας που δεν έχει το θάρρος να πραγματοποιήσει, έρχεται σε επαφή με κάποιον μονόφθαλμο πλούσιο που ζητάει ν' αγοράσει ένα... μάτι, και συμφωνεί μαζί του μια αμοιβή με την οποία μπορεί να εξοφλήσει όλα του τα χρέη. Με την προκαταβολή στην τσέπη και γεμάτος ευφορία για την ευκαιρίας που του δίνεται για νέες μπίζνες, κάνει δώρα στη σύζυγό του και διοργανώνει μια μεγάλη γιορτή. Όταν όμως μπαίνει στην κλινική για την εγχείρηση, δεν κατορθώνει να τιθασσεύσει τον εκνευρισμό του, και, την ώρα που τον μεταφέρουν στο χειρουργείο, το σκάει. Αργότερα, θα πειστεί να ξαναγυρίσει από τη σύζυγο του ανθρώπου στον οποίο πούλησε το μάτι του.

Χθες, σήμερα, αύριο

(Ieri oggi domani, 1963)

Σπονδυλωτή ταινία τριών επεισοδίων
Φωτογραφία: Giuseppe Rotunno. **Σκηνικά:** Ezio Frigerio. **Κοστούμια:** Piero Tosi. **Μοντάζ:** Adriana Novelli. **Μουσική:** Armando Trovajoli. **Αντελίνα, Σενάριο:** Eduardo De Filippo, **Ηθοποιοί:** Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Aldo Giuffrè. **Άννα, Σενάριο:** Cesare Zavattini, βασ. σε διήγημα του Alberto Moravia, **Ηθοποιοί:** Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Armando Trovajoli. **Μάρα, Σενάριο:** Cesare Zavattini, **Ηθοποιοί:** Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Giovanni Ridolfi, Tina Pica. **Παραγωγή:** Carlo Ponti για τις Champion Compagnia Cinematografica (Ρώμη)-Les Films Concordia (Παρίσι). **Διάρκεια:** 119΄. Έγχρωμη. **Βραβεία:** Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας 1963.

Αντελίνα: Πουλάει τσιγάρα στη «μαύρη» και, για ν' αποφύγει τη φυλακή, μένει συνέχεια έγκυος, μέχρι που ένα απρόβλεπτο γεγονός διακόπτει τις συνεχόμενες εγκυμοσύνες. Η γενναιοδωρία του λαού της Νάπολης θα δώσει και πάλι τη λύση.

Άννα: Πλούσια κυρία απ' το Μιλάνο, που αρχίζει ένα ειδύλλιο μ' έναν φτωχό άνδρα για να ξεφύγει απ' τον ανούσιο κόσμο της. Δε θα χρειαστεί παρά ένα συνηθισμένο μικροατύχημα για να τον εγκαταλείψει και να ξαναγυρίσει στον κόσμο της.
Μάρα: Πόρνη που την ερωτεύεται ένας νεαρός σπουδαστής ιερατικής σχολής. Κι η ίδια νιώθει ερωτευμένη, αλλά, όταν αντιλαμβάνεται ότι ο νεαρός σκέφτεται να εγκαταλείψει τις σπουδές του για χάρη της, τον πείθει να επιστρέψει στη σχολή, ενώ εκείνη ξαναγυρίζει στη ζωή της και τους εφήμερους έρωτές της.

Γάμος αλά ιταλικά

(Matrimonio all'italiana, 1964)

Σενάριο: Eduardo De Filippo, Renato Castellani, Tonino Guerra, βασ. στο θεατρικό έργο *Φιλουμένα Μαρτουράνο* του Eduardo De Filippo. **Φωτογραφία:** Roberto Gerardi. **Σκηνικά:** Carlo Egidi. **Κοστούμια:** Piero Tosi, Vera Marzot. **Μοντάζ:** Adriana Novelli. **Μουσική:** Armando Trovajoli. **Ηθοποιοί:** Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Aldo Puglisi, Tecla Scarano, Marilù Tolo, Vito Morriconi. **Παραγωγή:** Carlo Ponti για τις Champion Compagnia Cinematografica (Ρώμη)-Les Films Concordia (Παρίσι). **Διάρκεια:** 104΄. Έγχρωμη. **Βραβεία:** Βραβείο γυναικείας ερμηνείας για τη Sophia Loren στο Φεστιβάλ Μόσχας.

Η Φιλουμένα Μαρτουράνο, για πολλά χρόνια ερωμένη-δούλα του Ντομένικο Σοριάνο, τον αναγκάζει να την παντρευτεί με το πρόσχημα ότι δήθεν είναι ετοιμοθάνατη. Όταν ο Ντομένικο ανακαλύπτει την απάτη, αποφασίζει να διαλύσει αυτόν το γάμο. Όμως η Φιλουμένα έχει κι άλλα όπλα: του αποκαλύπτει ότι έχει τρία παιδιά, ένα από τα οποία είναι δικό του. Ο Ντομένικο, στην αρχή φρίττει από την αποκάλυψη, αλλά, με τον καιρό, φλέγεται όλο και πιο πολύ από την περιέργεια να μάθει ποιο από τα τρία παιδιά είναι δικό του. Η Φιλουμένα, όμως, είναι αποφασισμένη να μην αποκαλύψει ποτέ το μυστικό. Έτσι, ο Ντομένικο, νικημένος απ' το έντεχνο παιχνίδι της γυναίκας, αλλά κι απ' το συναίσθημα, την ξαναπαντρεύεται –αυτή τη φορά κανονικά– και συνεχίζει να ζει μαζί της, αναγνωρίζοντας και τα τρία παιδιά.

Ένας καινούργιος κόσμος

(Un monde nouveau-
Un mondo nuovo, 1965)
(Παίχτηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο
Η ηδονή χωρίς πέπλο)

Σενάριο: Cesare Zavattini. **Φωτογραφία:** Jean Boffety. **Σκηνικά:** Max Douy. **Κοστούμια:** Tanine Autre. **Μοντάζ:** Paul Cayatte. **Μουσική:** Michel Colombier. **Ηθοποιοί:** Christine Delaroche, Nino Castelnuovo, Georges Wilson, Madeleine Robinson, Pierre Brasseur. **Παραγωγή:** Raymond Froment για τις Terra Film, Les Productions Artistes Associés (Παρίσι)-Sol Produzione, Compagnia Cinematografica Montoro (Ρώμη). **Διάρκεια:** 80΄. Ασπρόμαυρη.

Σ' ένα χορό του πανεπιστημίου γνωρίζονται η Άννα, μια νεαρή Γαλλίδα που ήρθε από την επαρχία να σπουδάσει στο Παρίσι, και ο Κάρλο, ένας εικοσιδυάχρονος φωτογράφος που ψάχνει ασυνήθιστα πρόσωπα. Μέσα στην ανέμελη ατμόσφαιρα του χορού, οι δυο νέοι ξεμοναχιάζονται και δίνονται ανεπιφύλακτα ο ένας στον άλλο. Την επόμενη φορά που θα συναντηθούν, η Άννα αποκαλύπτει στον Κάρλο ότι είναι έγκυος, αλλά ο Κάρλο δε θέλει το μωρό να γεννηθεί τώρα, σ' έναν εχθρικό κόσμο, και την παροτρύνει να κάνει έκτρωση. Όταν η Άννα ετοιμάζεται να κάνει την επέμβαση, νιώθει να ξυπνά μέσα της το μητρικό ένστικτο, συνειδητοποιεί τη θέση της κι αποφασίζει να μην προχωρήσει στην επέμβαση, με την ελπίδα ότι ο Κάρλο θα κατανοήσει τη στάση της.

Το κυνήγι της αλεπούς

(Caccia alle volpe, 1966)
(Παίχτηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο
Το ροζ λαγωνικό)

Σενάριο: Cesare Zavattini, Neil Simon, βασ. σ' ένα θεατρικό έργο του δεύτερου. **Φωτογραφία:** Leonida Barboni. **Σκηνικά:** Mario Garbuglia. **Κοστούμια:** Piero Tosi. **Μοντάζ:** Russel Lloyd, Adriana Novelli. **Μουσική:** Pierro Piccioni. **Ηθοποιοί:** Peter Sellers, Victor Mature, Britt Ekland, Paolo Stoppa, Akim Tamiroff, Maria Grazia Buccella, Tino Buazzelli, Lidia Brazzi. **Παραγωγή:** John Bryan για τις Compagnia Cinematografica Montoro (Ρώμη)-Nancy Enterprises Inc. (Λονδίνο). **Διάρκεια:** 100΄. Έγχρωμη.

Μια μεγάλη ποσότητα χρυσού έχει κλαπεί στο Κάιρο, και η Ιντερπόλ πιστεύει ότι θα τον ξαναβρεί αν εντοπίσει το μοναδικό άτομο που μπορεί να ενδιαφερθεί για την εισαγωγή των ράβδων χρυσού στην Ιταλία. Πρόκειται για τον Άλντο Βανούτσι, τον επονομαζόμενο «Αλεπού», ο οποίος, όντας στη φυλακή, παίρνει εντολή απ' τον εγκέφαλο της ληστείας να μεταφέρει το χρυσό. Όταν όμως ο Βανούτσι μαθαίνει ότι ή αδελφή του Τζίνα, με την οποία είναι πολύ δεμένος, διάγει βίον ανήθικον, δραπετεύει και φτάνει στη Ρώμη. Αλλά η Τζίνα συμμετέχει απλώς στο γύρισμα μιας ταινίας, και ο αδελφός της εκμεταλλεύεται την ευκαιρία για να οργανώσει τη μεταφορά του χρυσού στην Ιταλία. «Βουτάει» τον κινηματογραφικό εξοπλισμό, πηγαίνει στο Σεβάλιο, ένα ψαροχώρι, όπου εμφανίζεται ως σκηνοθέτης Φαμπρίτσι, και κατορθώνει να πείσει τον Τόνι Πάουελ, έναν μεσήλικα πρώην σταρ, να παίξει στην... ταινία του. Έχοντας εξασφαλίσει την υποστήριξη του ενωμοτάρχη, της μοναδικής δημόσιας Αρχής στο χωριό, αρχίζει την κινηματογράφηση μιας χαοτικής ταινίας που περιλαμβάνει και τη σκηνή της εκφόρτωσης του χρυσού του Καΐρου. Στο τέλος, όλοι θα βρεθούν στο δικαστήριο και η «Αλεπού» στη φυλακή, απ' όπου δε θ' αργήσει να ξαναδραπετεύσει.

Οι μάγισσες
(Le streghe, 1967)

επεισόδιο *Ένα βράδυ όπως τα άλλα/ Una sera come le altre*

Σενάριο: Cesare Zavattini. **Φωτογραφία:** Giuseppe Rottunno. **Σκηνικά:** Piero Poletto. **Κοστούμια:** Piero Tosi. **Μοντάζ:** Adriana Novelli. **Μουσική:** Piero Piccioni. **Ηθοποιοί:** Silvana Mangano, Clint Eastwood, Armando Bottin, Corinne Fontaine. **Παραγωγή:** Dino De Laurentiis Cinematografica (Ρώμη)-Les Productions Artistes Associés (Παρίσι). Έγχρωμη.

(Τα άλλα επεισόδια της σπονδυλωτής αυτής ταινίας είναι: *La strega bruciata viva* του Luchino Visconti, *Senso civico* του Mauro Bolognini, *La terra vista dalla luna* του Pier Paolo Pasolini και *La siciliana* του Franco Rossi)

Μια γυναίκα που δεν υποφέρει τη μονοτονία τής συζυγικής ζωής, με την οποία είναι πλήρως συμβιβασμένος ο σύζυγός της, αρέσκεται να ονειρεύεται ότι εκείνος είναι ακόμα ερωτευμένος μαζί της.

7 φορές γυναίκα
(Woman Times Seven, 1967)

Σπονδυλωτή ταινία επτά επεισοδίων

Σενάριο: Cesare Zavattini. **Φωτογραφία:** Christian Matras. **Σκηνικά:** Bernard Evein. **Κοστούμια:** Marcel Escoffier. **Μοντάζ:** Teddy Darvas, Victoria Spiri-Mercanton. **Μουσική:** Riz Ortolani. **Ηθοποιοί:** Shirley MacLaine και, ανά επεισόδιο: **Η νεκρική πομπή:** Peter Sellers· **Amateur night:** Rossano Brazzi· **Δύο εναντίον ενός:** Vittorio Gassman. **Η σούπερ Σιμόν:** Lex Barker, Elsa Martinelli· **Μια βραδιά στην Όπερα:** Patrick Wymarck, Adrienne Corri· **Οι αυτόχειρες:** Alan Arkin· **Χιόνι:** Michael Caine, Anita Ekberg, Philippe Noiret. **Παραγωγή:** Arthur Cohn για τις Embassy Pictures, 20th Century Fox, S.N. Films Cormoran. **Διάρκεια:** 100΄. Έγχρωμη.

Η Πολέτ, μια χήρα, δέχεται την πρόταση γάμου ενός πλούσιου οικογενειακού φίλου, την ώρα που συνοδεύει τη σορό του άντρα της στο νεκροταφείο.

Η Μαρία Τερέζα, μια τίμια σύζυγος, αποφασίζει να πληρώσει το σύζυγο με το ίδιο νόμισμα όταν ανακαλύπτει ότι την απατάει, και εκπορνεύεται η ίδια.

Η Λίντα, μια ψυχρή συνοδός σ' ένα συνέδριο, πέφτει απροσδόκητα θύμα αποπλάνησης από έναν Ιταλό κι έναν Σκοτσέζο.

Η Ίντιθ, σύζυγος ενός συγγραφέα λαϊκών μυθιστορημάτων, που ζηλεύει μια ηρωίδα-επινόημα του συζύγου της, κάνει ό,τι μπορεί για να της μοιάσει.

Η Εβ, σύζυγος ενός βιομηχάνου απ' το Παρίσι, προσπαθεί να αποτρέψει μια αντίζηλό της απ' το να φορέσει στην Όπερα ένα φόρεμα ίδιο με το δικό της.

Η Μαρί και ο αγαπημένος της θέλουν ν' αυτοκτονήσουν σ' ένα άθλιο ξενοδοχείο, αλλά, ώσπου ν' αποφασίσουν πώς, η δίψα για ζωή κερδίζει την επιθυμία του θανάτου.

Η Ζαν, μια νεαρή γυναίκα, νομίζει ότι την πολιορκεί ερωτικά ένας νεαρός, ο οποίος, όμως, στην πραγματικότητα, είναι ένας ντετέκτιβ που τον έχει βάλει ο σύζυγός της για να την παρακολουθεί.

Οι εραστές
(Amanti, 1968)

Σενάριο: Vittorio De Sica, Tonino Guerra, Cesare Zavattini. **Φωτογραφία:** Pasquale De Santis. **Σκηνικά:** Piero Poletto. **Κοστούμια:** Enrico Sabbatini. **Μοντάζ:** Adriana Novelli. **Μουσική:** Manuel De Sica. **Ηθοποιοί:** Faye Dunaway, Marcello Mastroianni, Caroline Mortimer, Karin Eugh, Enrico Simonetti.

Παραγωγή: Carlo Ponti και Arthur Cohn για τις Compagnia Cinematografica Champion (Ρώμη)-Les FIlms Concordia (Παρίσι). **Διάρκεια:** 86΄. Έγχρωμη.

Σ' ένα ταξίδι της στην Ιταλία, η Τζούλια, μια νεαρή διαζευγμένη Αμερικανίδα, γνωρίζει στο αεροδρόμιο τον Βαλέριο, έναν μηχανικό, τον ερωτεύεται και φεύγει μαζί του σ' ένα σαλέ, στα βουνά. Ο Βαλέριο απορεί για το γεγονός ότι η Τζούλια ζει μόνο το παρόν και δεν ενδιαφέρεται, ούτε κάνει σχέδια για το μέλλον, αλλά η απορία του λύνεται όταν μαθαίνει, από μια φίλη της, ότι η Τζούλια πάσχει από μιαν ανίατη ασθένεια. Όταν η Τζούλια ανακαλύπτει ότι ο Βαλέριο γνωρίζει το μυστικό της, αποκρούει τον οίκτο του και λογαριάζει ν' αυτοκτονήσει. Ο Βαλέριο, όμως, θα τη μεταπείσει, και η σχέση τους θα συνεχιστεί. Εξ άλλου, υπάρχει πάντα η ελπίδα, η ασθένειά της να μην είναι εντελώς ανίατη, όπως πιστεύει η Τζούλια...

Το ηλιοτρόπιο
(I girasoli, 1970)

Σενάριο: Cesare Zavattini, Tonino Guerra. **Φωτογραφία:** Giuseppe Rotunno. **Σκηνικά:** Piero Poletto. **Κοστούμια:** Enrico Sabbatini. **Μοντάζ:** Adriana Novelli. **Μουσική:** Henry Mancini. **Ηθοποιοί:** Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Ljudmila Savelyeva, Galina Andreeva, Anna Carena. **Παραγωγή:** Carlo Ponti και Arthur Cohn για τις Compagnia Cinematografica Champion (Ρώμη)-Les Films Concordia (Παρίσι), με τη συνεργασία της Mosfilm (Μόσχα). **Διάρκεια:** 104΄. Έγχρωμη.

Η Τζιοβάνα, μια νεαρή Ναπολιτάνα, παντρεύεται τον Αντόνιο, που είναι στρατιώτης, ελπίζοντας ότι, έτσι, ο αγαπημένος της θα γλιτώσει τη μετάθεση στο μέτωπο. Ο Αντόνιο γλιτώνει τη μετάθεση στην Αφρική, όχι όμως και στη Ρωσία, όπου και χάνονται τα ίχνη του. Η Τζιοβάνα δε θα παραιτηθεί και, μετά τον πόλεμο, όταν η πολιτική κατάσταση το επιτρέψει, θα πάει στη Ρωσία να τον αναζητήσει. Τον βρίσκει, αλλά ο Αντόνιο είναι τώρα παντρεμένος με το κορίτσι που τον είχε περιθάλψει όταν τραυματίστηκε σε μια μάχη κι έχασε τη μνήμη του. Η Τζιοβάνα, απελπισμένη, φεύγει, αποφασισμένη να τον ξεχάσει. Ο Αντόνιο, όμως, την ακολουθεί και προσπαθεί να την πείσει να ζήσουν μαζί. Εκείνη, παρ' όλο που τον αγαπά ακόμα, αρνείται και τον προτρέπει να μην εγκαταλείψει την οικογένειά του που ζει στη Ρωσία.

Ο κήπος των Φίντσι Κοντίνι
(Il giardino dei Finzi Contini, 1970)

Βλέπε σελ. 88.

Ζευγάρια
(Le coppie, 1970)
επεισόδιο *Το λιοντάρι/Il leone*
(Η ταινία παίχτηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *Σκάνδαλα παντρεμένων*)

Σενάριο: Ruggero Maccari, Rodolfo Sonego, Stefano Strucchi, βασ. σε μια ιδέα του Cesare Zavattini. **Φωτογραφία:** Ennio Guarnieri. **Σκηνικά-Κοστούμια:** Flavio Mogherini. **Μοντάζ:** Adriana Novelli. **Μουσική:** Manuel De Sica. **Ηθοποιοί:** Alberto Sordi, Monica Vitti. **Παραγωγή:** Gianni Hecht Lucari για την Documento Film. Έγχρωμη.
(Τα άλλα επεισόδια της σπονδυλωτής αυτής ταινίας είναι: *Il frigorifero* του Mario Monicelli και *La camera* του Alberto Sordi)

Ένα λιοντάρι, που το 'χει σκάσει από το τσίρκο, είναι ξαπλωμένο στην είσοδο ενός σπιτιού, μέσα στο οποίο ο Αντόνιο και η Τζούλια περνάνε άλλο ένα παράνομο ερωτικό ραντεβού. Μέσα στην πιεστική και δυσάρεστη κατάσταση (πρέπει να φύγουν, μα δεν μπορούν) καβγαδίζουν, αποκαλύπτοντας έτσι τον αληθινό τους εαυτό. Όταν το λιοντάρι απομακρυνθεί, θα επανέλθουν στην πρότερη, καθωσπρέπει, υποκριτική ζωή τους.

Θα το βγάλουμε Αντρέα
(Lo chiameremo Andrea, 1972)
(Παίχτηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *Μια τρελή οικογένεια*)

Σενάριο: Cesare Zavattini, Leo Benvenuti. **Φωτογραφία:** Ennio Guarnieri. **Σκηνικά-Κοστούμια:** Giancarlo Bartolini Salimbeni. **Μοντάζ:** Adriana Novelli. **Μουσική:** Manuel De Sica. **Ηθοποιοί:** Nino Manfredi, Mariangela Melato, Antonino Faa di Bruno, Violetta Chiarini, Gino Cerniglia, Isa Miranda. **Παραγωγή:** Marina Cicogna για τη Verona Produzione, με τη συνεργασία του Arthur Cohn. **Διάρκεια:** 74΄. Έγχρωμη.

Ο Πάολο και η Μαρία Αντονάτσι, δάσκαλοι κι οι δυο, αγαπιούνται, αλλά υποφέρουν, γιατί δεν μπορούν να κάνουν παιδί. Η γυναίκα επιμένει ότι το πρόβλημα είναι του άντρα της, αλλά η διάγνωση του ειδικού που εκείνος επισκέπτεται, είναι ότι πρόκειται για οργανική ατέλεια της γυναίκας, η οποία μπορεί να αναπληρωθεί με την άσκηση, τον καθαρό αέρα και την ηρεμία. Κι αφού το σπίτι τους, όπως και το σχολείο, είναι κοντά σε μια τσιμεντοβιομηχανία που ρυπαίνει την ατμόσφαιρα, ο Πάολο στήνει στην κρεβατοκάμαρα μια σκηνή με συσκευή οξυγόνου, και πρόθυμα ικανοποιεί τη σύζυγό του, η οποία νομίζει ότι ξέρει πότε είναι η κατάλληλη στιγμή για να μείνει έγκυος. Κάποτε, η Μαρία μένει έγκυος. «Θα το βγάλουμε Αντρέα» αναγγέλλει θριαμβευτικά ο Πάολο, κι αρχίζει να δέχεται με ικανοποίηση τα συγ-

χαρητήρια φίλων και συναδέλφων. Όταν η εγκυμοσύνη της Μαρίας αποδεικνύεται «φανταστική», εκείνη επισκέπτεται μια «μάγισσα» που της δίνει ένα αφροδισιακό και τη συμβουλεύει να το πιει και να κάνει έρωτα με τον Πάολο μια νύχτα με πανσέληνο. Το φίλτρο το πίνει κατά λάθος ένας συνάδελφος του Πάολο, ενώ η εγκυμοσύνη της Μαρίας φαίνεται ν' αργεί ακόμα.

Σύντομες διακοπές

(Una breve vacanza, 1973)

(Παίχτηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *Το ιντερμέτζο μιας παντρεμένης*)

Σενάριο: Cesare Zavattini. **Φωτογραφία:** Ennio Guarnieri. **Σκηνικά-Κοστούμια:** Luigi Scaccianoce. **Μοντάζ:** Franco Arcalli. **Μουσική:** Manuel De Sica. **Ηθοποιοί:** Florinda Bolkan, Renato Salvatori, Anna Carena, Daniel Quenaud, José Maria Prada, Teresa Gimpera, Hugo Blanco. **Παραγωγή:** Marina Cicogna για τις Verona Produzione (Ρώμη)-Azor Film (Μαδρίτη), με τη συνεργασία του Arthur Cohn. **Διάρκεια:** 102΄. Έγχρωμη.

Η Κλάρα Ματάρο από την Καλαβρία, παντρεμένη με τον συγχωριανό της, Φράνκο, και μητέρα τριών παιδιών, δουλεύει σε εργοστάσιο στην περιοχή του Μιλάνου, αναγκασμένη να συντηρεί με δυσκολία την πεθερά της, τον κουνιάδο της κι ολόκληρη την οικογένειά της, αφού ο Φράνκο είναι πρόσκαιρα ανήμπορος, ύστερα από ένα ατύχημα. Όταν η ήδη κακή υγεία της χειροτερεύει, η Κλάρα, παρακινημένη από τις συναδέλφους της, επισκέπτεται το γιατρό του ασφαλιστικού ταμείου, που τη στέλνει στο σανατόριο του Σόνταλο. Κι ενώ στη διάρκεια των σύντομων διακοπών ανακτά υγεία και δυνάμεις, η γνωριμία της με τον Λουίτζι, έναν ειδικευμένο νοσηλευτή, ξυπνά μέσα της τη θηλυκότητά της και την ωθεί σε μια αισθηματική περιπέτεια, ώσπου οι συγγενείς της την αναγκάζουν να διακόψει την αναρρωτική άδεια. Μέσα σε απέραντη θλίψη, η Κλάρα ταξιδεύει για το σπίτι της, όπου την περιμένουν η βαριά δουλειά κι η μοναξιά...

Το ταξίδι

(Il viaggio, 1974)

(Παίχτηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *Το τελευταίο ταξίδι*)

Σενάριο: Diego Fabbri, Massimo Franciosa, βασ. στην ομότιτλη νουβέλα του Luigi Pirandello. **Φωτογραφία:** Ennio Guarnieri. **Σκηνικά:** Luigi Scaccianoce. **Κοστούμια:** Marcel Escoffier. **Μοντάζ:** Franco Arcalli. **Μουσική:** Manuel De Sica. **Ηθοποιοί:** Sophia Loren, Richard Burton, Ian Bannen, Barbara Pilavin, Annabella Incontrera, Paolo Lena, Daniele Vargas, Renato Pinciroli. **Παραγωγή:** Carlo Ponti για τις Compagnia Cinematografica Champion (Ρώμη)-Capac (Παρίσι). Γαλλία. **Διάρκεια:** 105΄. Έγχρωμη. **Βραβεία:** Βραβείο γυναικείας ερμηνείας για τη Sophia Loren στο Φεστιβάλ του Σαν Σεμπαστιάν.

Σικελία. Η Αντριάνα Ντι Μάουρο, μοναχοκόρη μιας χήρας, είναι ερωτευμένη από μικρή με τον Τσέζαρε, γιο του κόμη Μπράτζι, και ζει με την αναμονή της στιγμής που θα γίνει γυναίκα του. Ωστόσο, όταν ο γερο-Μπράτζι πεθαίνει, η Αντριάνα υποκύπτει στην τελευταία επιθυμία του κόμη, να παντρευτεί τον άλλο γιο του, τον Αντόνιο. Όταν ο άντρας της σκοτώνεται σε τροχαίο, η Αντριάνα κλείνεται στο βαρύ της πένθος, παραμελώντας τον εαυτό της και την υγεία της. Ο κουνιάδος της την πείθει να επισκεφθούν έναν καρδιολόγο στο Παλέρμο, κι επειδή η διάγνωση δεν αφήνει ελπίδες, ο Τσέζαρε και η Αντριάνα ταξιδεύουν μέχρι τη Νάπολη για να επισκεφθούν έναν ακόμα γιατρό, του οποίου η διάγνωση συμπίπτει με εκείνην του πρώτου. Υπό την απειλή του θανάτου, ξαναξυπνάει η θηλυκότητα της Αντριάνας, η οποία ζητάει από τον Τσέζαρε να μην επιστρέψουν στη Σικελία, και, καθ' οδόν προς το Βορρά, ξεσπάει ο καταπιεσμένος έρωτας ανάμεσά τους. Η Βενετία, όμως, θα είναι το τέλος του ταξιδιού: ύστερα από μια καρδιακή προσβολή, η γυναίκα πεθαίνει.

O Vittorio De Sica σε νεαρή ηλικία

Ερμηνείες του Vittorio De Sica

1917

Il processo Clémenceau, σκην.: Alfredo De Antoni

1927

La bellezza del mondo, σκην.: Mario Almirante

1928

La compagnia dei matti, σκην.: Mario Almirante

1932

La vecchia signora, σκην.: Amleto Palermi
Due cuori felici, σκην.: Badassarre Negroni
Gli uomini, che mascalzoni… (ελλ.τ.: *Μην εμπιστεύεστε τους άντρες*), σκην.: Mario Camerini

1933

La segretaria per tutti, σκην.: Amleto Palermi
Un cattivo soggetto, σκην.: Carlo Ludovico Bragaglia
La canzone del sole, σκην.: Max Neufeld
Il signore desidera?, σκην.: Gennaro Righelli

1934

Lisetta, σκην.: Carl Boese
Tempo massimo, σκην.: Mario Mattoli

1935

Amo te sola, σκην.: Mario Mattoli
Daró un milione, σκην.: Mario Camerini

1936

Lohengrin, σκην.: Nunzio Malasomma
Non ti conosco più, σκην.: Nunzio Malasomma
Ma non è una cosa seria, σκην.: Mario Camerini
L'uomo che sorride, σκην.: Mario Mattoli

1937

Questi ragazzi, σκην.: Mario Mattoli
Il signor Max, σκην.: Mario Camerin

1938

Napoli d'altri tempi, σκην.: Amleto Palermi
La mazurka di papà, σκην.: Oreste Biancoli
Hanno rapito un uomo, σκην.: Gennaro Righelli
Partire, σκην.: Amleto Palermi
L'orologio a cucù, σκην.: Camillo Mastrocinque
Le due madri, σκην.: Amleto Palermi

1939

Castelli in aria, σκην.: Augusto Genina
Ai vostri ordini, signora!, σκην.: Mario Mattoli
Grandi magazzini, σκην.: Mario Camerini
Finisce sempre così, σκην.: Enrique T. Susini
Manon Lescaut, σκην.: Carmine Gallone

1940

Pazza di gioia, σκην.: Carlo Ludovico Bragaglia
La peccatrice, σκην.: Amleto Palermi

1941

L'avventuriera del piano di sopra, σκην.: Raffaello Matarazzo

1942

La guardia del corpo, σκην.: Carlo Ludovico Bragaglia
Se io fossi onesto, σκην.: Carlo Ludovico Bragaglia

1943

I nostri sogni, σκην.: Vittorio Cottafavi
Nessuno torna indietro, σκην.: Alessandro Blasetti
L'ippocampo, σκην.: Giampaolo Rosmino

1944

Non sono superstizioso… ma!, σκην.: Carlo Ludovico Bragaglia

1945

Lo sbaglio di essere vivo, σκην.: Carlo Ludovico Bragaglia
Il mondo vuole così, σκην.: Giorgio Bianchi

1946

Roma città libera, σκην.: Marcello Pagliero
Abbasso la ricchezza!, σκην.: Gennaro Righelli

1947

Sperduti nel buio, σκην.: Camillo Mastrocinque
Natale al Campo 119, σκην.: Pietro Francisci

1948

Lo sconosciuto di San Marino, σκην.: Michael Waszinsky
Cuore, σκην.: Duilio Coletti,

1950

Domani è troppo tardi, σκην.: Léonide Moguy

1951

Cameriera bella presenza offresi..., σκην.: Giorgio Pastina

1952

Buongiorno, elefante!, σκην.: Gianni Franciolini
Altri tempi, σκην.: Alessandro Blasetti

1953

Madame de... (ελ.τ.: *Άγνωστη κυρία*), σκην.: Max Ophuls
Pane, amore e fantasia (ελ.τ.: *Ψωμί, έρωτας και φαντασία*), σκην.: Luigi Comencini
Villa Borghese, σκην.: Gianni Franciolini

1954

Cento anni d'amore, σκην.: Lionello De Felice
Tempi nostri, σκην.: Alessandro Blasetti
Pane, amore e gelosia (ελ.τ.: *Ψωμί, έρωτας και ζήλια*), σκην.: Luigi Comencini
Peccato che sia una canaglia (ελ.τ.: *Κρίμα που είσαι κατεργάρα*), σκην.: Alessandro Blasetti
Il matrimonio, σκην.: Antonio Petrucci
Gran varietà, σκην.: Domenico Paolella
Il letto, σκην.: Gianni Franciolini
Vergine moderna, σκην.: Marcello Pagliero
L'allegro squadrone (Les gaietés de l'escadron), σκην.: Paolo Moffa

1955

La bella mugnaia (ελ.τ.: *Η ωραία μυλωνού*), σκην.: Mario Camerini
Gli ultimi cinque minuti, σκην.: Giuseppe Amato
Il segno di Venere (ελ.τ.: *Το σημείο της Αφροδίτης*), σκην.: Dino Risi
Pane, amore e... (ελ.τ.: *Ψωμί, έρωτας και...*), σκην.: Dino Risi

Racconti Romani, σκην.: Gianni Franciolini
Il bigamo, σκην.: Luciano Emmer

1956

Mio figlio Nerone, σκην.: Steno
Tempo di villeggiatura, σκην.: Antonio Racioppi
Montecarlo (The Monte-Carlo Story), σκην.: Samuel A. Taylor
I giorni più belli, σκην.: Mario Mattoli
Noi siamo le colonne..., σκην.: Luigi Filippo D'Amico

1957

Il medico e lo stregone (ελ.τ.: *Ο τυχοδιώκτης της πεντάρας*), σκην.: Mario Monicelli
Totó, Vittorio e la dottoressa, σκην.: Camillo Mastrocinque
Casino de Paris, σκην.: André Hunebelle
A Farewell to Arms (ελ.τ.: *Αποχαιρετισμός στα όπλα*), σκην.: Charles Vidor
Padri e figli (ελ.τ.: *Πίσω απ' τα κλειστά παράθυρα*), σκην.: Mario Monicelli
I colpevoli, σκην.: Turi Vasile
La donna che venne dal mare (Danae), σκην.: Francesco De Robertis
Souvenir d'Italie, σκην.: Antonio Pietrangeli
Vacanze a Ischia (ελ.τ.: *Διακοπές στην Ίσκια*), σκην.: Mario Camerini
Il conte Max, σκην.: Giorgio Bianchi
Amore e chiacchiere, σκην.: Alessandro Blasetti

1958

Domenica è sempre Domenica, σκην.: Camillo Mastrocinque
Ballerina e buon Dio, σκην.: Antonio Leonviola
Pezzo, capopezzo e capitano (Kanonen-Serenade), σκην.: Wolfgang Staudte
La ragazza di San Pietro, σκην.: Piero Costa
Anna di Brooklyn, σκην.: Reginald Denham
Gli zitelloni, σκην.: Giorgio Bianchi
Meet De Sica, σκην.: Bilka De Reisner

1959

Nel blu dipinto di blu, σκην.: Piero Tellini
Pane, amore e Andalusia, σκην.: Javier Setó
La prima notte, σκην.: Alberto Cavalcanti
Il nemico di mia moglie, σκην.: Gianni Puccini
Policarpo, ufficiale di scrittura, σκην.: Mario Soldati
Vacanze d'inverno, σκην.: Camillo Mastrocinque
Il moralista, σκην.: Giorgio Bianchi

Il generale Della Rovere (ελ.τ.: *Ο στρατηγός Ντέλα Ρόβερε*), σκην.: Roberto Rossellini
Il mondo dei miracoli, σκην.: Luigi Capuano
Uomini e nobiluomini, σκην.: Giorgio Bianchi
Ferdinando I, re di Napoli, σκην.: Gianni Franciolini

1960

Gastone, σκην.: Mario Bonnard
Le tre «eccetera» del colonnello, σκην.: Claude Boissol
Il vigile, σκην.: Luigi Zampa
Le pillole di Ercole, σκην.: Luciano Salce
Napoleone ad Austerlitz (Αούστερλιτς), σκην.: Abel Gance
La sposa bella, σκην.: Nunnally Johnson
Un amore a Roma (ελ.τ.: *Η νυμφομανής*), σκην.: Dino Risi

1961

The Millionairess (ελ.τ.: *Η εκατομμυριούχος*), σκην.: Anthony Asquith
It Started in Naples (ελ.τ.: *Διακοπές στη Νάπολη*), σκην.: Melville Shavelson
Gli attendenti, σκην.: Giorgio Bianchi
I due marescialli, σκην.: Sergio Corbucci
Le meraviglie di Aladino (ελ.τ: *1001 νύχτες*), σκην.: Henry Levin
L'onorata società, σκην.: Riccardo Pazzaglia
Vive Henry IV, Vive l'amour! (ελ.τ.: *Ζήτω ο έρωτας!*), σκην.: Claude Autant-Lara
La Fayette, σκην.: Jean Dréville

1962

Eva (ελ.τ.: *Εύα*), σκην.: Joseph Losey

1965

The Amorous Adventures of Moll Flanders (ελ.τ.: *Καθωσπρέπει κυρία*), σκην.: Terence Young

1966

Io, io, io… e gli altri, σκην.: Alessandro Blasetti

1967

Gli altri, gli altri e noi, σκην.: Maurizio Arena
Un italiano in America, σκην.: Alberto Sordi
The Biggest Bundle of Them All (ελ.τ.: *Η πριγκίπισσα των πέντε δακτύλων*), σκην.: Ken Annakin

1968

Caroline Chérie, σκην.: Denys de la Patellière
The Shoes of the Fisherman (ελ.τ.: *Ο άνθρωπος απ' το Κρεμλίνο*), σκην.: Michael Anderson

1969

If It's Tuesday, This Must Be Belgium, σκην.: Mel Stuart
12+1, σκην.: Nicolas Gessner

1970

Cose di «Cosa nostra», σκην.: Steno

1971

Trastevere, σκην.: Fausto Tozzi
Io non vedo, tu non parli, lui non sente, σκην.: Mario Camerini
L' odeur des fauves, σκην.: Richard Balducci

1972

Snowjob, σκην.: George Englund
Ettore lo Fusto, σκην.: Enzo G. Castellari
Siamo tutti in libertà provvisoria, σκην.: Manlio Scarpelli

1973

Storia de fratelli e de cortelli, σκην.: Mario Amendola
Il delitto Matteotti (ελ.τ.: *Το έγκλημα Ματεότι*), σκην.: Florestano Vancini
Viaggia ragazza, viaggia, hai la musica nelle vene, σκην.: Pasquale Squitieri

1974

Blood for Dracula (ελ.τ.: *Ο Δράκουλας διψάει για αίμα παρθένας και πεθαίνει διψασμένος*), σκην.: Paul Morrissey
Intorno, σκην.: Manuel De Sica
C'eravamo tanto amati, σκην.: Ettore Scola

Ο Vittorio De Sica, ο Jean Cocteau και ο Curzio Malaparte το 1951 στο Φεστιβάλ Καννών

Βιογραφικό σημείωμα

του Θωμά Λιναρά

Ο Vittorio De Sica γεννήθηκε στη Σόρα της επαρχίας Φροσινόνε του Λατίου, στις 7 Ιουλίου 1901, από μικροαστική οικογένεια. Ο πατέρας του ήταν τραπεζικός υπάλληλος, ο οποίος μετατέθηκε στη Νάπολη όταν ο Vittorio ήταν τριών χρονών. Ο De Sica θα πολιτογραφηθεί Ναπολιτάνος και η πλούσια πολιτιστική παράδοση της μητρόπολης του Ιταλικού Νότου θα επηρεάσει τη διαμόρφωσή του και θα μείνει πάντα παρούσα στο έργο του. Θα την υμνήσει με τη σπονδυλωτή ταινία του *Το χρυσάφι της Νάπολης* (1954) – και μάλιστα σε ένα από τα επεισόδια αυτής της ταινίας θα ερμηνεύσει με εκπληκτικό τρόπο τον παθιασμένο με τον τζόγο ξεπεσμένο κόμη (άλλωστε, ο De Sica υπήρξε στην προσωπική του ζωή παθιασμένος τζογαδόρος, εκτός από bon viveur και λάτρης του ωραίου φύλου).

Από μικρή ηλικία εκδηλώνει ιδιαίτερη κλίση για το θέατρο και το τραγούδι. Έφηβος ακόμα, εμφανίζεται με μια θεατρική ομάδα που δίνει παραστάσεις για τους βετεράνους του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Το 1923, συμμετέχει στο θεατρικό σχήμα της Tatiana Pavlova, και γρήγορα ξεχωρίζει ως ένας από τους πιο χαρισματικούς και ταλαντούχους ηθοποιούς της γενιάς του. Παράλληλα, παίζει σε ταινίες του βουβού κινηματογράφου (η πρώτη του εμφάνιση στην οθόνη είναι το 1917), ενώ, στη δεκαετία του '30, πρωταγωνιστεί σε πολλές ταινίες και γίνεται ο πρώτος σταρ του ιταλικού προπολεμικού κινηματογράφου, κυρίως σε ρόλους γοητευτικών και κομψών ζεν πρεμιέ, σε κομεντί των Carlo Bragaglia, Mario Mattoli και του Mario Camerini. Το 1933, δημιουργεί το δικό του θεατρικό σχήμα, γνωρίζοντας μεγάλη εμπορική και καλλιτεχνική επιτυχία. Το 1937, παντρεύεται την Asti Giuditta Rissone, με την οποία αποκτά μία κόρη, την Emilia.

Το σκηνοθετικό του ντεμπούτο γίνεται το 1940, με τη ρομαντική αισθηματική κωμωδία *Κόκκινα τριαντάφυλλα*. Ακολουθούν οι ταινίες *Μανταλένα... διαγωγή μηδέν* (1940), *Τερέζα Βενερντί* (1941) και *Ένας γαριβαλδίνος στο μοναστήρι* (1942), στα γυρίσματα της οποίας γνωρίζεται με τη Maria Mercader, την οποία θα παντρευτεί πολύ αργότερα, στο Παρίσι, και θα αποκτήσει μαζί της δύο γιους, τον Manuel και τον Christian.

Το 1943, γυρίζει την πρώτη του σημαντική ταινία, *Τα παιδιά μάς βλέπουν*, όπου για πρώτη φορά η αστική κοινωνία των «telefoni bianchi», που μέχρι τότε ο ιταλικός κινηματογράφος κατέγραφε ως αντικείμενο πόθου, υπόκειται σε αυστηρή κριτική παρατήρηση – και μάλιστα, από την πλευρά ενός παιδιού.

Με την ταινία αυτή, που προαναγγέλλει κατά κάποιο τρόπο το κίνημα του νεορεαλισμού (έχει προηγηθεί, το 1942, το *Οσεσιόνε* του Luchino Visconti), αρχίζει και η συνεργασία ζωής με το συγγραφέα και σεναριογράφο Cesare Zavattini (ίσως μοναδική περίπτωση στην ιστορία του κινημα-

Ο Cesare Zavattini και ο Vittorio De Sica σε ώρα εργασίας

τογράφου), από την οποία θα γεννηθούν μερικά από τα αδιαφιλονίκητα αριστουργήματα του ιταλικού νεορεαλισμού, αλλά και του παγκόσμιου κινηματογράφου: *Sciuscià* (1946), *Ο κλέφτης των ποδηλάτων* (1948), *Θαύμα στο Μιλάνο* (1951), *Ουμπέρτο Ντ.* (1952). Οι ταινίες αυτές, που ξεπήδησαν θαρρείς μέσα απ' τη σύγχυση, την αβεβαιότητα και την κρίση της μεταπολεμικής ιταλικής κοινωνίας, μαζί μ' εκείνες του Rossellini, του Visconti, του De Santis κ.ά., θεμελίωσαν τον περίφημο ιταλικό νεορεαλισμό: ένα αισθητικό κίνημα και μια σχολή που –παρ' όλο τον ιστορικό και χωροχρονικό της περιορισμό– υπήρξε μία από τις κορυφαίες στιγμές της κινηματογραφικής τέχνης, ασκώντας τεράστια επιρροή. Οι ταινίες της νεορεαλιστικής περιόδου, γυρισμένες σε φυσικούς χώρους και με μη-επαγγελματίες ηθοποιούς, όχι μόνο έφεραν τον κινηματογράφο μέσα στην καρδιά της πραγματικότητας, αλλά και στήνοντας την κάμερα στο ανθρώπινο ύψος, κινηματογράφησαν –χωρίς ίχνος μελοδραματισμού– το μεγαλείο και την οικουμενικότητα των απλών, ασήμαντων γεγονότων της καθημερινότητας. Ο νεορεαλισμός κατάφερε κάτι μοναδικό στη μέχρι τότε ιστορία του κινηματογράφου: απ' τη μια μεριά να συλλάβει, να καταγράψει, να αναδείξει το αόρατο –καθότι ασήμαντο– πρόσωπο της πραγματικότητας και την κρυμμένη ποιητική της καθημερινής ζωής, αποφεύγοντας την «αντικειμενική αλήθεια» του ντοκιμαντέρ, κι από την άλλη, να αναγάγει τις αισθητικές του αξίες και αρχές στη σφαίρα της ηθικής.

Η σπουδαιότητα αυτών των ταινιών του De Sica –παρ' όλο που η ιταλική κοινωνία τις αντιμετώπισε με επιφύλαξη, καθώς ήταν απροετοίμαστη να δει τον εαυτό της σ' έναν τόσο σκληρό και διαυγή καθρέφτη– αναγνωρίστηκε αμέσως παγκόσμια: δεν είναι τυχαίο ότι το *Sciuscià* και *Ο κλέφτης των ποδηλάτων* κέρδισαν Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας, και το *Θαύμα στο Μιλάνο* τιμή-

θηκε με τον Χρυσό Φοίνικα στο Φεστιβάλ των Καννών, ενώ ο δύστροπος και φειδωλός σε θετικές κρίσεις για ταινίες συναδέλφων του Orson Welles αναφέρθηκε με σεβασμό και θαυμασμό στον Vittorio De Sica και το έργο του. Για την Ιστορία, θα πρέπει να αναφέρουμε εδώ ότι ο αμερικανός μεγαλο-παραγωγός David O' Selznick ενδιαφέρθηκε για την παραγωγή του *Κλέφτη των ποδηλάτων*, θέλοντας να επιβάλει, ούτε λίγο ούτε πολύ, στο ρόλο του Αντόνιο Ρίτσι τον Cary Grant(!)· επίσης, το *Ουμπέρτο Ντ.*, που πολλοί σοβαροί κριτικοί (ανάμεσά τους και ο André Bazin) θεωρούν το αριστούργημα του De Sica, προκάλεσε κοινοβουλευτική έρευνα στην οποία πρωτοστατούσε ο γνωστός (και μή εξαιρετέος) πολιτικός Giulio Andreotti, γιατί δήθεν παρουσίαζε μια στρεβλή και δυσφημιστική εικόνα της ιταλικής κοινωνίας.

Όταν οι κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες γεννήθηκε ο νεορεαλισμός, μεταβληθούν ραγδαία με το οικονομικό μπουμ, στις αρχές της δεκαετίας του '50 και το νεορεαλιστικό κίνημα αρχίσει σταδιακά να ξεθωριάζει, οι De Sica και Zavattini θα του δώσουν μια μικρή παράταση ζωής με τις επιτυχημένες ταινίες τους *Ο τελευταίος σταθμός* (1953), σε παραγωγή του David O' Selznick και σταρ πρώτης γραμμής (Montgomery Clift–Jennifer Jones) και *Η στέγη* (1956), ίσως την τελευταία ταινία των δύο δημιουργών που είναι ενταγμένη σ' ένα αμιγώς νεορεαλιστικό πλαίσιο (η ταινία κέρδισε το βραβείο της Καθολικής Εκκλησίας στο Φεστιβάλ των Καννών).

Στη συνέχεια, ο Vittorio De Sica, στον διπλό του ρόλο (σκηνοθέτη και ηθοποιού), θα συμβάλει τα μέγιστα στην αναγέννηση, στην εμπορική επιτυχία και στην καλλιτεχνική καταξίωση του ιταλικού κινηματογράφου στις δεκαετίες του '60 και του '70. Θα σκηνοθετήσει ταινίες (πάντα σε συνεργασία με τον Cesare Zavattini), σ' όλο το φάσμα της παραγωγής (commedia all'Italiana, κοινωνικά μελοδράματα, ταινίες εποχής και αισθηματικές κομεντί), με μεγάλη ανταπόκριση απ' το κοινό, και θα χαρίσει στην Ιταλία τρία ακόμα Όσκαρ: δύο καλύτερης ξένης ταινίας με το *Χθες, σήμερα, αύριο* (1963) και τον *Κήπο των Φίντσι Κοντίνι* (1970) –η οποία θεωρείται και η καλύτερη της ύστερης περιόδου του– και καλύτερου γυναικείου ρόλου στη Sophia Loren για την ερμηνεία της στην ταινία *Η ατιμασμένη* (1960).

Προικισμένος διευθυντής ηθοποιών –από τους καλύτερους του ιταλικού κινηματογράφου–, ο De Sica, παράλληλα με τη σκηνοθετική του καριέρα, υπήρξε ο ίδιος ένας μοναδικός entertainer, ηθοποιός με άψογο στιλ, ικανός να σκιαγραφήσει, με ελάχιστες αδρές πινελιές, τους πάμπολλους ρόλους και χαρακτήρες που ερμήνευσε. Συμμετέσχε σε περισσότερες από 140 ταινίες, αφήνοντας πάντα το ανεξίτηλο στίγμα του: χάρη, κομψότητα και ήθος, εκτός φυσικά από την ερμηνευτική του δεινότητα. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις ερμηνείες του στις ταινίες *Il Signor Max* (1937) του Mario Camerini, *Madame De...* (1953) του Max Ophuls, *Ψωμί, έρωτας και φαντασία* (1953) του Luigi Comencini, *Ο Στρατηγός Ντέλα Ρόβερε* (1959) του Roberto Rosselini, *Εύα* (1962) του Joseph Losey κ.ά., ενώ η τελευταία του κινηματογραφική εμφάνιση θα είναι στο ρόλο του εαυτού του, λίγο καιρό πριν το θάνατό του, στο *C'eravamo tanto amati* (1974) του Ettore Scola. Ενώ προετοιμάζει μια ταινία βασισμένη στο *Le novelle della Pescara* του Gabriele D' Annunzio, θα σβήσει στο Παρίσι, στις 13 Νοεμβρίου 1974.

Ο Vittorio De Sica δεν μας χάρισε μονάχα μερικά ατόφια κινηματογραφικά διαμάντια, τα οποία θα λάμπουν και θα συγκινούν πάντα με την αλήθεια και την ανθρωπιά τους, αλλά και με το υπόλοιπο έργο του χάραξε μια πορεία γεμάτη αξιοπρέπεια, επαγγελματισμό και αρχοντιά στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο.

Ο Σύλλογος Φίλων του Vittorio De Sica και η αναπαλαίωση των ταινιών του

Η Associazione Amici di Vittorio De Sica (Σύλλογος Φίλων του Vittorio De Sica), με την οποία και συνεργάστηκε το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης για να πραγματοποιηθεί το αφιέρωμα στον ιταλό δημιουργό, έχει αναλάβει εδώ και χρόνια το σημαντικό όσο και δύσκολο έργο της αναπαλαίωσης των ταινιών του πρωτεργάτη του ιταλικού νεορεαλισμού. Αυτή η διαδικασία επανάκτησης της κινηματογραφικής μνήμης, ξεκινά από την αρχική, αναγνωρισμένη από το σκηνοθέτη και τον παραγωγό, κόπια, έτσι όπως έχει καταχωρηθεί στο επίσημο κινηματογραφικό Μητρώο τού Κράτους, τηρώντας φυσικά (όσο είναι δυνατόν) τις προθέσεις, τα κίνητρα, το πνεύμα του δημιουργού, καθώς και τα αισθητικά δεδομένα και την τεχνική της εποχής. Με την ουσιαστική βοήθεια των νέων τεχνολογιών (αποφεύγοντας ακραίες και καταδικαστέες περιπτώσεις, όπως ο εκ των υστέρων επιχρωματισμός ασπρόμαυρων ταινιών), με επίπονη και εξαιρετικά σχολαστική χειρωνακτική εργασία, και με τη συνδρομή ενός διευθυντή φωτογραφίας, για να αποδοθούν τα κοντράστ και οι εντάσεις του φωτός που αλλοιώθηκαν στο πέρασμα του χρόνου, το απουδαίο έργο του Συλλόγου Φίλων του Vittorio De Sica είχε ως αποτέλεσμα την πλήρη αναπαλαίωση των εξής ταινιών: *Τα παιδιά μάς βλέπουν* (1943), *Ο κλέφτης των ποδηλάτων* (1948), *Θαύμα στο Μιλάνο* (1951), *Ουμπέρτο Ντ.* (1952) και *Η στέγη* (1956), οι οποίες και προβλήθηκαν στο αφιέρωμα που πραγματοποίησε το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, αφήνοντας τις καλύτερες εντυπώσεις για την ποιότητα της αναπαλαίωσης. Το έργο του Συλλόγου Φίλων του Vittorio De Sica είναι πολύ σημαντικό, κυρίως σε μια χώρα όπως η Ιταλία, όπου δεν αναπαλαιώνονται ταινίες με στόχο την εμπορική τους εκμετάλλευση, όπως συμβαίνει σε άλλες χώρες, και, συνεπώς, τα κανάλια προβολής αυτών των ταινιών είναι περιορισμένα. Στόχος του Συλλόγου είναι η διάσωση και η προστασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Vittorio De Sica και γενικότερα του ιταλικού κινηματογράφου τέχνης, με την παράλληλη έκδοση λευκωμάτων (με υλικό πολλές φορές αθησαύριστο και δυσεύρετο) και με απώτερο σκοπό τη διάδοση μιας ανεκτίμητης κινηματογραφικής κληρονομιάς.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΞΕΝΩΝ ΚΑΙ ΜΗ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ

Age, 63
Albertelli Pilo, 56
Amelio Gianni, 17
Amidei Sergio, 54, 55
Andreotti Giulio, 66, 76, 107
Antonioni Michelangelo, 11, 12, 17, 25
Aristarco Guido, 13, 38
Autant-Lara Claude, 81
Avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti, L', 76

Bartolini Luigi, 52, 55
Bassani Giorgio, 13, 89
Battisti Carlo, 78
Bazin André, 7, 10, 17, 20, 73, 84, 107
Beineix Jean-Jacques, 17
Bellocchio Marco, 13
Benedek Laszlo, 84
Benoit-Lévy Jean, 49
Bertolucci Bernardo, 13
Bordwell David, 17, 18
Borzage Frank, 85
Bragaglia Carlo, 105
Bruegel Pieter, 64
Brunetta Gian Piero, 16

C'eravamo tanto amati, 56, 107
Càlvino Italo, 16
Camerini Mario, 11, 29, 105, 107
Capolicchio Lino, 89
Capra Frank, 19
Carax Léos, 17
Carné Marcel, 23, 54
Carotenuto Memmo, 77
Casilio Maria Pia, 78
Castellani Renato, 54
Cavaliere Alik, 63
Chaplin Charles, 7, 28-30, 72
Cigoli Emilio, 47
Ciociara, La (το μυθιστόρημα του Moravia), 87
Clair René, 54
Clément René, 54
Clift Montgomery, 12, 107
Colbert Claudette, 54
Comencini Luigi, 7, 107
Cuvier Georges, 36

Damiani Damiano, 12
D'Annunzio Gabriele, 107
De Ambrosis Luciano, 47
De Amicis Edmondo, 78
De Filippo Eduardo, 11, 93
De Gasperi, 10
De Santis Giuseppe, 17, 18, 25
De Sica Christian, 105
De Sica Emilia, 105
De Sica Manuel, 105
Disney Walt, 35, 68
Donner à voir, 84
Dos Passos John, 15
Due soldi di speranza, 83

Eluard Paul, 84

Fabrizi Aldo, 17
Faldini Franca, 76
Fellini Federico, 12, 17
Feyder Jacques, 23
Flaherty Robert, 7, 29
Fofi Goffredo, 76
Ford John, 79
Franciolini Gianni, 54

Gable Clark, 54
Gherardi Gherardo, 54
Giacomo, il idealista, 12
Goldwyn Sam(uel), 72
Golisano Francesco, 69
Grammatica Emma, 31
Grant Cary, 107
Griffith D.W., 54, 85
Guerra Tonino, 8, 11
Guerrieri Gerardo, 55

Hecht Ben, 54

Jones Jennifer, 107

Kafka Franz, 30, 49, 73
Kezich Tullio, 7
Korda Alexander, 76

Lang Fritz, 26
Lattuada Alberto, 12, 25, 66
Lean David, 81
Lo Duca, 84
Loren Sophia, 11, 13, 107
Losey Joseph, 107
Loy Myrna, 54
Lubitsch Ernst, 54

Madame De..., 7, 107
Malaparte Curzio, 25
Maggiorani Lamberto, 53, 56
Magnani Anna, 17
Manzoni Alessandro, 58

Maternelle, 49
Mattoli Mario, 105
Maupassant Guy de, 78
Mercader Maria, 105
Moravia Alberto, 13, 87
Mussolini Benito, 10

Non libro, 66
Novelle della Pescara, Le, 107

Oberon Merle, 72
Ophuls Max, 7, 107

Pasolini Pier Paolo, 12, 13
Pavlova Tatiana, 105
Pecori Franco, 10
Petri Elio, 11
Piccoli Bobo, 63
Piccolo mondo antico, 12
Pietrangeli Antonio, 63
Pinelli Tullio, 63
Powell William, 54
Prévert Jacques, 23, 85
Pricò, 11
Proust Marcel, 73

Renoir Jean, 15, 29, 54, 62, 79
Rissone Asti Giuditta, 105
Rizzoli Angelo, 76
Rodolino Giuseppe, 13
Rossellini Roberto, 7, 9, 10, 12, 15, 16, 18, 21-24, 54, 106, 107
Rossetto, Il, 12
Rousseau Henri, «Le Douanier», 31

Sagan Leontine, 49
Saltamerenda Gino, 56
Sanda Dominique, 89
Scarpelli Furio, 63
Scuscià, 7, 8, 10, 21, 22, 31, 42, 48, 49, 52, 54, 56, 73, 76, 81, 84, 89, 93, 106
Selznick David O', 81, 107
Shaw Bernard, 59
Sicario, Il, 12
Signor Max, Il, 107
Soldati Mario, 12
Sorlin Pierre, 18, 19
Staiola Enzo, 56
Stendhal, 77, 89
Stroheim Eric von, 54
Suarés André, 29

Thompson Kristin, 17, 18
Togliati Palmiro, 10

U.S.A., 15

Verga Giovanni, 15
Vian Micheline, 74
Vidor King, 19
Vigo Jean, 29, 49
Viola Cesare Giulio, 11
Visconti Luchino, 7, 9, 10, 12, 15, 16, 18, 25, 79, 105, 106

Welles Orson, 54, 73, 107

Zavattini Cesare, 7, 10-13, 16, 18, 20, 23, 25, 26, 28, 31, 52, 53, 55, 62-64, 66, 68, 72, 73, 75, 79, 81, 83, 87, 106, 107

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ

Αγγελόπουλος Θόδωρος, 11
Ακατόνε, 12
Άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή, Ο, 12
Άνοιξη, 54
Αξιολάτρευτες γυναίκες, 74
Αόρατος άνθρωπος, Ο, 68
Απαγορευμένος καρπός, Ο, 74
Απαγορευμένος Χριστός, Ο, 26
Ατίθασος, Ο, 84
Ατιμασμένη, Η, 13, 86, 87, 107

Βερενίκη (του Ρακίνα), 84
Βερτόφ Τζίγκα, 12, 24
Βοκκάκιος '70, 94

Γάμος αλά ιταλικά, 11, 89, 96
Γερμανία έτος μηδέν, 22, 68
Γη τρέμει, Η, 18, 79
Γλυκιά ζωή, Η, 12
Γροθιές στην τσέπη, Οι, 13

Διαγωγή μηδέν, 49
Διακοπές του κυρίου Ιλό, Οι, 35
Δίκη, Η (του Kafka), 49, 73
Δική μου χώρα, Η, 10
Δρόμος για τη ζωή, Ο, 49

Εκ Νικολάι, 49
Έμμονο πάθος, βλ.: *Οσεσιόνε*.
Ένας γαριβαλδίνος στο μοναστήρι, 54, 85, 92, 105
Ένας καινούργιος κόσμος, 96
Έντολα κορίτσια, 49
7 φορές γυναίκα, 97
Εραστές, Οι, 97
Εύα, 107
Ζευγάρια, 98

Ηλιοτρόπιο, Το, 89, 98

Θα το βγάλουμε Αντρέα, 98
Θαύμα στο Μιλάνο, 7, 10, 13, 21, 26, 27, 30, 42, 54, 61-69, 74, 78, 84, 106-108
Θωρηκτό Ποτέμκιν, Το, 84

Ιστορία της φάλαγγας της ντροπής, Η, 66
Ιταλίδα και ο έρωτας, Η, 12

Καλημέρα, ελέφαντα!, 54
Καλός Τοτό, Ο, 62, 66, 68
Καταδικασμένοι της Αλτόνα, Οι, 95
Κήπος των Φίντσι Κοντίνι, Ο, 7, 12, 13, 88-90, 107
Κίτρινος φάκελος, Ο, 12
Κλέφτες ποδηλάτων (το μυθιστόρημα του Bartolini), 52
Κλέφτης της Βαγδάτης, Ο, 68
Κλέφτης των ποδηλάτων, Ο, 7, 9-12, 17, 18, 21, 22, 26-28, 30, 51-59, 68, 73, 74, 76, 78, 79, 81, 83, 84, 89, 106, 108
Κόκκινα τριαντάφυλλα, 11, 92, 105
Κυνήγι της αλεπούς, Το, 96
Κύριος Βερντού, Ο, 29

Μάγισσες, Οι, 97
Μανταλένα… διαγωγή μηδέν, 92, 105
Μαρκ Ντονσκόι, 7
Μαστρο-Ντον Τζοζουάλντο, 15
Μην εμπιστεύεστε τους άντρες, 11
Μπουμ, Το, 95

Οσεσιόνε, 9, 12, 15, 105
Ουμπέρτο Ντ., 7, 10, 11, 17, 18, 30, 71-79, 81, 84, 89, 106-108

Παιδιά μάς βλέπουν, Τα, 10, 11, 21, 42, 45-47, 54, 85, 89, 105, 108
Παίζά, 21
Παλτό, Το, 66
Πάρε το αίμα από τα χέρια μου, 12
Πέρα από τα τείχη, 54
Περιπέτεια, Η, 12
Πικρό ρύζι, 17
Πόρτες της νύχτας, Οι, 85
Ποτάμι, Το, 79
Πύλη του ουρανού, Η, 10, 42, 93

Ρακίνας, 84
Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη, 9, 15, 17, 21, 54

Στέγη, Η, 82-85, 107, 108
Στρατηγική της αράχνης, Η, 13
Στρατηγός Ντέλα Ρόβερε, Ο, 7, 12, 107
Σύντομες διακοπές, 99
Σύντομη συνάντηση, 81
Ταξίδι, Το, 99
Ταρκόφσκι Αντρέι, 11
Ταχυδρομική άμαξα, Η, 79
Τελευταίος σταθμός, Ο, 7, 11, 12, 41, 42, 80, 81, 107
Τερέζα Βενερντί, 54, 92, 105
Τονί, 15
Τσέχοφ Άντον, 78, 84

Φλογισμένα νιάτα, 81

Χθες, σήμερα, αύριο, 11, 95
Χρονικό ενός έρωτα, Το, 25
Χρυσάφι της Νάπολης, Το, 84, 93, 105
Χρυσοθήρας, Ο, 31

Ψωμί, έρωτας και φαντασία, 7, 107

Ώρα της Κρίσεως, Η, 12, 94

ISBN 960-86572-1-0

ΤΙΜΗ: 3.000 ΔΡΧ.