ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Commedia all'Italiana

ΚΗ

II-000000006378

Α/Α 997

ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΑΡΙΘΜΟΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ
829

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΣΕΙΡΑ: ΜΕΓΑΛΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΤΟΥ 20ου ΑΙΩΝΑ

Διευθυντής: Μιχάλης Δημόπουλος

Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε με την ευκαιρία της κινηματογραφικής εκδήλωσης «Commedia all'italiana» (20 χρόνια Ιταλικής Κωμωδίας) που οργανώθηκε απο το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα, από 22 έως 28 Μαρτίου 2002, στον κινηματογράφο ΑΠΟΛΛΩΝ **RENAULT** Filmcenter και στη Θεσσαλονίκη, από 29 Μαρτίου έως 4 Απριλίου 2002, στον κινηματογράφο ΟΛΥΜΠΙΟΝ **RENAULT**.

Το αφιέρωμα περιλαμβάνει 16 ταινίες που προέρχονται απο την Cineteca Nazionale της Ρώμης (η κόπια του *Una vita difficile* που προβάλλεται, αποκατασταθηκε απο την Philip Morris, την Scuola Nazionale di Cinema της Ρώμης και την International Picture Investment Limited του Hong Kong)

Καλλιτεχνική Διεύθυνση και Συντονισμός: Μιχάλης Δημόπουλος, με τη βοήθεια της Μυρτώ Ρηγοπούλου και της Χριστιάνας Γαλανοπούλου.

Διοργάνωση: **Υπουργείο Πολιτισμού**
Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
Ιταλικό Μορφωτικό Ινστιτούτο Αθήνας
Fondazione Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale (Roma)
Με την συνεργασία του δικτύου FilmCenter του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου

Ευχαριστούμε ιδιαίτερα τον κύριο Giorgio Mattioli, Μορφωτικό Ακόλουθο του Ιταλικού Μορφωτικού Ινστιτούτου Αθηνών, τη Laura Argento (Roma),, τον Luciano Barrisone, την Paola Mocci (Alba) και την Ιφιγένεια Καναρά (Bologna).

Φωτογραφικό Υλικό: BIFI – Bibliothèque du Film (Paris), Cineteca Nazionale (Roma), Cineteca del comune di Bologna (archivio fotografia), Studio – Παράλληλο Κύκλωμα.

Στη μετάφραση των κειμένων συνεργάστηκαν οι: Τιτίκα Δημητρούλια, Γιώργος Καλαμαντής, Μαριάννα Κουτάλου, Χρήστος Κουτούλας, Πάνος Ράμος, Ζωή Σιάπαντα, Isabelle Taruffi, Τατιάνα Φραγκούλια.

Τα βιογραφικά των σκηνοθετών και τη φιλμογραφία τους έγραψε ο Μπάμπης Ακτσόγλου· τα ζενερίκ και τις συνόψεις των ταινιών ο Θωμάς Λιναράς· στο ευρετήριο συνεργάστηκε η Άννα Μηλώση.

Σχεδιασμός-σελιδοποίηση: Δημήτρης Μηλώσης
Παραγωγή: ΤΥΠΟ-ΜΟΥΓΚΟΣ

© Copyright Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2002

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση ή αναπαραγωγή του παρόντος έργου στο σύνολό του ή των τμημάτων του με οποιονδήποτε τρόπο, καθώς και η μετάφραση ή διασκευή του ή εκμετάλλευσή του με οποιονδήποτε τρόπο αναπαραγωγής έργου λόγου ή τέχνης, σύμφωνα με τις διατάξεις του ν. 2121/1993 και της Διεθνούς Σύμβασης Βέρνης-Παρισιού, που κυρώθηκε με το ν. 100/1975. Επίσης απαγορεύεται η αναπαραγωγή της στοιχειοθεσίας, σελιδοποίησης, εξωφύλλου και γενικότερα της όλης αισθητικής εμφάνισης του βιβλίου, με φωτοτυπικές, ηλεκτρονικές ή οποιεσδήποτε άλλες μεθόδους, σύμφωνα με το άρθρο 51 του ν. 2121/1993.

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
Πλατεία Αριστοτέλους 10, 546 23 Θεσσαλονίκη
Τηλ.: 0310 378 400, Fax: 0310 285 759
e-mail: info@filmfestival.gr

www.filmfestival.gr

ISBN 960-87249-0-2

ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI ATENE

SNC SCUOLA NAZIONALE DI CINEMA

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Commedia all'italiana

Επιλογή κειμένων, σύνταξη: Μιχάλης Δημόπουλος
Επιμέλεια έκδοσης: Θωμάς Λιναράς
Επιμέλεια κειμένων: Αλέξανδρος Μουμτζής

Ένα καθαρόαιμο ιταλικό κινηματογραφικό είδος 7
του *Giorgio Mattioli*

Αντί προλόγου 9
του *Μιχάλη Δημόπουλου*

Ιδιομορφία και κοινωνικά αίτια της ιταλικής κωμωδίας 11
του *Μπάμπη Ακτσόγλου*

Η μελαγχολία των τεράτων 19
του *Γιώργου Μπράμου*

ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΚΑΙ ΤΑΙΝΙΕΣ

MARIO MONICELLI

I soliti ignoti
(Ζενερίκ, σύνοψη, σχόλια συντελεστών) 27

Η αντροπαρέα και η άρνηση της ενηλικίωσης 28
του *Stefano Della Casa*

Μια κεφάτη λαϊκή μπαλάντα 29
του *Vittorio Spinazzola*

Αδέξιοι παράνομοι 30
του *Δημήτρη Μπάμπα*

La grande guerra
(Ζενερίκ, σύνοψη, σχόλια συντελεστών) 33

Η ηθική της κάμερας 36
του *Stefano Della Casa*

Να ανοιχτούν οι απαγορευμένες σελίδες 38
του *Guido Aristarco*

Η μεγάλη στρατιά των αφανών ηρώων 38
του *Αλέξη Ν. Δερμεντζόγλου*

Amici miei
(Ζενερίκ, σύνοψη, σχόλια συντελεστών) 41

Περί του επικού γελοίου 43
του *Robert Benayoun*

Πικρά ξεφαντώματα 48
της *Μαρίας Γαβαλά*

Un borghese piccolo piccolo
(Ζενερίκ, σύνοψη, σχόλια συντελεστών) 51

Μια ταινία χωρισμένη στα δύο 52
του *Orio Caldiron*

Αφανείς ανθρωποκτονίες 54
του *Lorenzo Codelli*

Σύντομο βιογραφικό-Φιλμογραφία 57

DINO RISI

Una vita difficile
(Ζενερίκ, σύνοψη, σχόλια συντελεστών) 61

Βίος ιδιωτικός και δημόσιος 62
του *Aldo Viganò*

Il sorpasso
(Ζενερίκ, σύνοψη, σχόλια συντελεστών) 65

Μια προφητική ταινία 66
του *Aldo Viganò*

Πέρασμα ή απώλεια; 67
του *Michel Delahaye*

Ένα ιλαροτραγικό road movie 70
του *Τάσου Γουδέλη*

Profumo di donna
(Ζενερίκ, σύνοψη, σχόλια συντελεστών) 73

Η θετική εκδοχή της κακίας 74
του *Guglielmo Biraghi*

Ένας αξιομνημόνευτος συγκερασμός τραγικού και κωμικού 75
του *Giovanni Grazzini*

Κωμωδία με πικρό κατακάθι 77
του *Γιάννη Μπακογιαννόπουλου*

Σύντομο βιογραφικό-Φιλμογραφία 78

LUIGI COMENCINI

Tutti a casa
(Ζενερίκ, σύνοψη, σχόλια συντελεστών) 81

Μια ηθική και επική καταγραφή 83
του *Giorgio Gosetti*

A cavallo della tigre
(Ζενερίκ, σύνοψη, σχόλια συντελεστών) 87

Ανάμεσα σε δύο αντιμαχόμενους κόσμους 89
του *Giorgio Gosetti*

Lo scopone scientifico
(Ζενερίκ, σύνοψη, σχόλια συντελεστών) 91

Το παιχνίδι της εξουσίας 92
του *Alain Masson*

Η επιστημονική «ξερή» 99
του *Θόδωρου Σούμα*

Σύντομο βιογραφικό-Φιλμογραφία 101

ETTORE SCOLA

C' eravamo tanto amati
(Ζενερίκ, σύνοψη, σχόλια συντελεστών,
συνέντευξη με τον Ettore Scola) 105

Μια ποιητική, συγκινητική και δηκτική ταινία 111
του *Giovanni Grazzini*

Θλίψη των χαμένων ζωών 112
του *Μιχάλη Δημόπουλου*

Brutti, sporchi e cattivi
(Ζενερίκ, σύνοψη, συνέντευξη με τον Ettore Scola) 115

...και επικίνδυνοι 120
του *Lorenzo Codelli*

Μια αριστουργηματική
«έκθεση των σημείων» 122
του *Βασίλη Ραφαηλίδη*

Σύντομο βιογραφικό-Φιλμογραφία 124

PIETRO GERMI

Divorzio all'italiana
(Ζενερίκ, σύνοψη, σχόλια συντελεστών) 127

Ένα πρότυπο μοντερνισμού
και αφηγηματικής διαύγειας 129
του *Mario Sesti*

Η κρυφή ζωή του Φεφέ 133
του *Δημήτρη Μπάμπα*

Σύντομο βιογραφικό-Φιλμογραφία 134

ELIO PETRI

La classe operaia va in paradiso
(Ζενερίκ, σύνοψη, σχόλια συντελεστών) 137

Μια αριστερή αλληγορία 138
του *Giovanni Grazzini*

Ο άπιαστος παράδεισος 139
του *Freddy Buache*

Σύντομο βιογραφικό-Φιλμογραφία 142

FRANCO BRUSATI

Pane e cioccolata
(Ζενερίκ, σύνοψη, σχόλια συντελεστών) 145

«Γκαρόφολι Νίνο, αθώος» 147
του *Freddy Buache*

Τοιχογραφία της μετανάστευσης 147
της *Danièle Dubroux*

Σύντομο βιογραφικό-Φιλμογραφία 151

Ευρετήρια όρων 154

Ο Vittorio Gassman, η Silvana Mangano και ο Alberto Sordi στην ταινία Ο μεγάλος πόλεμος.

Ένα καθαρόαιμο ιταλικό κινηματογραφικό είδος

Με τον όρο «Commedia all'italiana» εννοούμε ένα είδος του ιταλικού κινηματογράφου, που γεννήθηκε μετά τη διάλυση του νεορεαλισμού γύρω στο 1960 και το, οποίο διατηρήθηκε ώς τα τέλη της δεκαετίας του '70.

Το παρόν αφιέρωμα περιλαμβάνει 16 ταινίες που μας διέθεσε η Εθνική Ταινιοθήκη της Ιταλίας. Η επιλογή των ταινιών σε συνεργασία με το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και η παρουσίασή τους φιλοδοξεί να προσφέρει στο ελληνικό κοινό μια πλήρη εικόνα γι' αυτό το καθαρά ιταλικό κινηματογραφικό είδος. Η έναρξή του σηματοδοτεί μια περίοδο άνθησης τόσο σε ποιότητα όσο και σε αριθμό παραγόμενων φιλμ.

Ένα από τα γενικά χαρακτηριστικά αυτών των ταινιών ήταν ότι προέταξαν και διεύρυναν τα τυπικά στοιχεία και τους κοινούς τόπους της λαϊκής και καθημερινής Ιταλίας εκείνων των χρόνων. Κάποιες απ' αυτές προσφέρουν με το υπαινικτικό περιεχόμενο και τη φρεσκάδα τους μια εκπληκτική μαρτυρία για την ειρωνική διάθεση και το πνεύμα αυτοκριτικής της εποχής.

Από τον «νεορεαλισμό» οι ταινίες αυτές διατηρούν και επαληθεύουν έναν έντονο ρεαλισμό, παρόντα στα λαϊκά στρώματα, καθώς και τη μικροαστική ατμόσφαιρα, χαρακτηριστικά μιας Ιταλίας που μόλις έχει συνέλθει από τις μεταπολεμικές οικονομικές δυσκολίες και αρχίζει δειλά-δειλά να απαλλάσσεται από τα αγροτικά πρότυπα του παρελθόντος, για να παραδοθεί ψυχή τε και σώματι στην κατανάλωση.

Για να αναφέρουμε κάποιους από τους τίτλους των ταινιών που παρουσιάζονται στο αφιέρωμα, θυμίζουμε τον Monicelli και την ταινία *Ο κλέψας του κλέψαντος* του 1958, μια πολύ διασκεδαστική ιστορία που περιγράφει τις περιπέτειες μιας ριψοκίνδυνης και συγκινητικής παρέας διαρρηκτών, με μια νότα ρεαλισμού...

Ένα μόλις χρόνο αργότερα, ο Monicelli επανακάμπτει με τον *Μεγάλο πόλεμο*, ταινία που θίγει τις τραγικές περιπέτειες στο ιταλικό μέτωπο κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου πολέμου.

Ο Comencini επίσης, με την ταινία *Όλοι στο σπίτι* το 1960 προτείνει μια αντιηρωική όψη των Ιταλών στρατιωτών που στα τέλη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου αφέθηκαν στην τύχη τους, χωρίς καμία καθοδήγηση.

Ο Risi, πιστός εκπρόσωπος των τάσεων μιας κοινωνίας σε πλήρη μετάλλαξη, γυρίζει το 1962 τον *Φανφαρόνο*, ένα μελοδραματικό έργο που παρουσιάζει παράτολμα και ριψοκίνδυνα άτομα, ζαλισμένα από τις ευκολίες και την εφήμερη επιτυχία της περιόδου του οικονομικού θαύματος, που ξεκινούσε εκείνα ακριβώς τα χρόνια.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό του ύφους που διαπνέει την "Commedia all'italiana" εμφανίζεται με την επιφανειακή ευαισθησία των δημιουργών της στην αναπαραγωγή των ηθών της σύγχρονης ιταλικής κοινωνίας. Το βλέμμα του σκηνοθέτη Pietro Germi, πολύ ευαίσθητο σε κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα, κατευθύνεται σε περισσότερο κοινωνικά και παραδοσιακά θέματα όπως στην ταινία *Διαζύγιο αλά ιταλικά* το 1962, την πρώτη μιας τριλογίας που ασχολείται με τη σάτιρα των ηθών.

Ο Monicelli θα επεκτείνει στη συνέχεια τη σατιρική προδιάθεση του Germi, που είχε σκηνοθετήσει ένα άλλο αριστούργημα της ιταλικής κωμωδίας, το *Εντιμότατοι φίλοι μου*, ταινία που ολοκλήρωσε ο Monicelli λόγω του ξαφνικού θανάτου του Germi.

Η διασκεδαστική σκηνοθεσία των ταραχωδών περιπετειών μιας παρέας παλιών φίλων, δίνουν το έναυσμα στον Monicelli να μπει στην πραγματικότητα μιας εύπορης ιταλικής επαρχίας όπου αυτά τα ίδια πρόσωπα αρνούνται πεισματικά να υποταχτούν στην καθημερινότητα.

Οι φίλοι μας αρνούνται τον "καθωσπρεπισμό" που ταυτίζεται με την είσοδο στην ωριμότητα. Προκειμένου να παραμείνουν νέοι επιδίδονται σε μια σειρά από φάρσες που προκαλούν κωμικές καταστάσεις.

Στο ύφος της «κωμωδίας αλά ιταλικά» θα μπορούσαμε να εντάξουμε και το *Ο Δον Τζιοβάνι στη Σικελία*, που γύρισε το 1967 ο Lattuada. Ο σκηνοθέτης παίζει με ειρωνικό τρόπο και αρέσκεται να διασκεδάζει το κοινό με την αγωνία ενός νεαρού Σικελού μετανάστη στον ιταλικό βορρά, στο Μιλάνο, που αποφασίζει, σε κάποια προσωρινή επίσκεψη στην οικογένειά του, να μην ξαναφύγει και να μείνει οριστικά στη γενέθλια γη του.

Στη δεκαετία του '70 η «Commedia all'italiana» δείχνει να γίνεται πιο συνετή· έτσι και ο Elio Petri με το *Η εργατική τάξη πάει στον παράδεισο* το 1971 επιλέγει οριστικά έναν κοινωνικό λόγο γεμάτο δηκτική ειρωνεία...

Ο Franco Brusati συμμερίζεται την ίδια γραμμή· δημιουργός του *Ψωμί και σοκολάτα* το 1974, μας παρουσιάζει την πικρή και ειρωνική μαρτυρία για κάποιες όψεις της ιταλικής μετανάστευσης στο εξωτερικό.

Ο εκλεκτικός Ettore Scola, με το *Βίαιοι, βρόμικοι και κακοί* το 1976 χρησιμοποιεί το κωμικό στοιχείο για να καταγγείλει τις άθλιες κοινωνικές αντιθέσεις σε μια «παραγκούπολη» της Ρώμης. Τέλος, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι το είδος της "Commedia all'italiana" συνάντησε γρήγορα μοναδική επιτυχία στο πλατύ κοινό χάρη στον ουσιαστικό ρόλο που έπαιξαν κάποιοι πασίγνωστοι ηθοποιοί, αναπόσπαστα δεμένοι με τις εικόνες και τη μεγάλη επιτυχία αυτών των ταινιών.

Χωρίς την εξαιρετική παρουσία κωμικών όπως ο Alberto Sordi, ο Ugo Tognazzi, ο Vittorio Gassman, ο Nino Manfredi, για να αναφέρουμε απλώς μερικούς από αυτούς, χωρίς να ξεχνάμε τον μέγιστο Totò, δεν θα μπορούσε να υπάρξει η «Commedia all'italiana» ούτε θα είχε διατηρηθεί ώς τώρα με όλο της το μεγαλείο.

Ελπίζουμε ότι το αφιέρωμα αυτό θα προσφέρει στο ελληνικό κοινό την ευκαιρία να ανακαλύψει κάπως περισσότερο αυτήν την πλευρά του ιταλικού κινηματογράφου.

Giorgio Mattioli
Μορφωτικός ακόλουθος
του Ιταλικού Μορφωτικού Ινστιτούτου στην Αθήνα

(Μετάφραση: Γιώργος Καλαμαντής)

Αντί προλόγου

του Μιχάλη Δημόπουλου

Η Commedia all'italiana, η ιταλική κωμωδία, γνώρισε μιά πρωτοφανή και παγκόσμια λαϊκή αποδοχή στα χρόνια του '60 και του '70, εποχές που ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος είχε ακόμα πολλά δημιουργικά αποθέματα. Αντίθετα με τον ιταλικό νεορεαλισμό που ήταν μιά κορυφαία κινηματογραφική σχολή, η κωμωδία αλά ιταλικά υπήρξε κατεξοχήν, ένα κινηματογραφικό είδος. Στο νεορεαλισμό, η δημιουργική γραφή των κορυφαίων είναι απολύτως ορατή και ο καθένας προβάλλει την δική του αντίληψη για τον κόσμο. Ο Rossellini είναι πολύ διαφορετικός από τον Visconti, κι αυτός από τον De Sica. Αντίθετα στην ιταλική κωμωδία οι κυριότεροι εκπρόσωποί της, ο Comencini, ο Monicelli, ο Risi, ο Germi, ο Scola, έχουν κοινά χαρακτηριστικά: το καταστροφικό, μαύρο, πικρόχολο, στα όρια του χυδαίου, χιούμορ και βέβαια ένα βλέμμα αιχμηρό πάνω στην κοινωνική πραγματικότητα της πατρίδας τους.

Η ιταλική κωμωδία εμφανίστηκε όταν η χώρα περνούσε μια μεταβατική φάση. Άντλησε την έμπνευσή της απο τη θεσμική αποσύνθεση και την τυφλή βία μιας κοινωνίας διαταραγμένης απο σχιζοφρενικά σύνδρομα. Κατέγραψε, σχολίασε, ειρωνεύτηκε, χλεύασε, ακριβώς τα στοιχεία που καθόρισαν αυτή τη μετάβαση: την προδομένη Αντίσταση, τη Χριστιανοδημοκρατία που επιβάλλει τη δική της πολιτική φιλοσοφία, το εργατικό κίνημα με τις αντιφάσεις και τις παλλινωδίες του, το νεοπλουτισμό, τους νεόπτωχους στις παραγκουπόλεις, τη δυσκολία προσαρμογής των επαρχιωτών στις μεγαλουπόλεις, το διαζύγιο κλπ. Και όλα, προσεγγίζονται από την πλευρά των καταφρονεμένων, των υποπρολετάριων, των φτωχών. Η αθλιότητα αυτού του κόσμου αποτελεί τη βασική δεξαμενή για καυστικές σάτιρες –στα όρια, συχνά, μιας απροκάλυπτης κυνικότητας– με μακάβριες πινελιές και παθολογικές καταστάσεις, όπου κυριαρχούν ανθρώπινα «τέρατα» και αλλοπρόσαλλες φιγούρες. Όλα αυτά τα θέματα, ειδωμένα με σκωπτικό βλέμμα, αναδεικνύονται, κατ' αρχήν, από μια σειρά ικανότατων σεναριογράφων (κυρίως τους Age και Scarpelli, τον Scola, τον Sonego, τον Vincenzoni, τον Maccari, τον Amidei, τον Zapponi και πολλούς άλλους) και υποστηρίζονται από μια πλειάδα κορυφαίων αρσενικών σταρ: Gassman, Sordi, Tognazzi, Manfredi, Mastroianni, στους οποίους προστέθηκαν αργότερα το ζευγάρι Franchi-Ingrassia, ο Lando Buzzanca και η Monica Vitti, η μοναδική ίσως γυναίκα που ήταν ικανή να σταθεί στο ύψος των περιστάσεων.

Ο Mario Monicelli, ένας από τους σπουδαίους δημιουργούς της ιταλικής κωμωδίας, συνοψίζει θαυμάσια την ουσία της Commedia all'italiana. *«Οι αφηγήσεις μου», λέει, «είναι λαϊκές αφηγήσεις, γιατί τα εγχώρια θέματα αντιμετωπίζονται από την πλευρά των πιό χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων και αντανακλούν τα προβλήματά τους, τους αγώνες τους γιά επιβίωση, την αθλιότητα και την γελοιότητα που τα χαρακτηρίζει. Όλα αυτά είναι τυπικά ιταλικά· το κωμικό στοιχείο ήταν πάντα εθνικό και λαϊκό στην Ιταλία. Αρκεί κάποιος να ανατρέξει στην κομέντια ντελ άρτε, απ' όπου πηγάζει κάθε έννοια κωμωδίας, στη ναπολιτάνικη και τη βενετσιάνικη κωμωδία, στον Ruzzante, και τα θέματα είναι πάντα τα ίδια: η πείνα και η μιζέρια σε μιά Ιταλία που είναι πάντα η Ιταλία των φτωχών. Αυτή η τραγικο-κωμική φλέβα είναι συνεχώς παρούσα. Στην Αγγλία η ειρωνία είναι ακριβής, διεισδυτική κι έχει έναν αριστοκρατικό τόνο, με αποτέλεσμα η αγγλική κωμωδία να είναι εκλεπτυσμένη και στυλιζαρισμένη, ενώ στη Γαλλία η κωμωδία είναι αστικό είδος με θεατρική προέλευση. Στην Ιταλία υπάρχει αυτή η λαϊκή φλέβα, ευέξαπτη, θερμόαιμη, βίαιη, χοντροκομμένη, ασουλούπωτη και άρα χυδαία».*

Η ιταλική κωμωδία εγκαινιάζεται το 1958, με τη μυθική πια ταινία του Monicelli, *Ο κλέψας του κλέψαντος*, που μπορεί να θεωρηθεί, όπως σημειώνει ο Γιώργος Μπράμος ως *«η ταινία της μετάβασης»*, αφού συνυπάρχουν ο ήδη καταξιωμένος Τοτὸ και οι νεώτεροι Gassman και Mastroianni. Εικοσιδύο χρόνια αργότερα, το 1980, ο Ettore Scola, σπουδαίος σεναριογράφος, πριν εξελιχθεί σε σημαντικό σκηνοθέτη, δημιουργεί με την *Ταράτσα* την αποχαιρετιστήρια –και ταυτόχρονα απολογιστική– ταινία του είδους. Εκεί ανακεφαλαιώνονται οι θεματικοί άξονες της ιταλικής κωμωδίας και διατυπώνονται, με συγκλονιστικό τρόπο, τα πικρά αδιέξοδά της, σε μια Ιταλία που περνάει και πάλι μια μεταβατική φάση. Από τη χώρα των κοινωνικών συγκρούσεων, στην Ιταλία της καλής ζωής, του περίφημου benessere.

Κατεξοχήν λαϊκός κινηματογράφος η Commedia all'italiana, είχε τεράστια απήχηση και στην Ελλάδα. Όμως, στη χώρα της οι κριτικοί την περιφρόνησαν, τη θεώρησαν παρακατιανό κινηματογραφικό είδος και η καλλιτεχνική της αναγνώριση ήρθε από τους Γάλλους.

Στο αφιέρωμα που οργανώνουμε, εξασφαλίσαμε σημαντικές ταινίες που αντιπροσωπεύουν όλο το θεματικό και δημιουργικό εύρος της ιταλικής κωμωδίας. Φυσικά, απουσιάζουν εξίσου σημαντικές δημιουργίες όπως *Τα τέρατα*, που εγκαινίασε το είδος της σπονδυλωτής ταινίας, *Οι γενναίοι του Μπρανκαλεόνε*, το *Θέλουμε τους κολονέλους* ή το *Έλα να πάρεις τον καφέ σε μας*. Ποιος μας εμποδίζει όμως να επανέλθουμε;

Απομένει ακόμα να αναρωτηθούμε γιατί, φαίνεται να χάθηκε, αυτή η μαύρη, πικρή, αλλά βαθύτατα πολιτική και κοινωνική πλευρά του ιταλικού κινηματογράφου. Πώς σε μια Ιταλία που είδε πάντα το πρόσωπό της με γενναιότητα, αυτοσαρκασμό και ουσία, ο Nanni Moretti και λιγότερο ο Roberto Benigni είναι ουσιαστικά οι μόνοι επίγονοι; Και εκκρεμεί επίσης μια συζήτηση, ανοιχτή, τεκμηριωμένη και δύσκολη γιά τη δική μας παλιά κωμωδία, που τόσο εύκολα και μάλλον επιπόλαια την εκτιμήσαμε, υπέρ ή κατά.

Ιδιομορφία και κοινωνικά αίτια της ιταλικής κωμωδίας

του Μπάμπη Ακτσόγλου

Σε αντίθεση με το μελόδραμα, το ψευδοιστορικό έπος και το σπαγγέτι γουέστερν, τρία κινηματογραφικά είδη που ανέπτυξε ο ιταλικός κινηματογράφος χωρίς ωστόσο να υπάρχει απόλυτα διακριτή διαφορά με τα αντίστοιχα είδη άλλων χωρών, η κωμωδία ανταποκρίνεται σε μια συγκεκριμένη έννοια είδους που ονομάστηκε **ιταλική κωμωδία**. Το είδος αυτό που έχει την προϊστορία του στις κωμωδίες του Mario Camerini στη δεκαετία του '30 και στους κωμικούς που αναδείχτηκαν από το μιούζικ χολ, όπως ο Macario και ο Totò, παίρνει μια νέα υπόσταση μετά το κίνημα του νεορεαλισμού, για να φτάσει στην περίοδο της ωριμότητάς του στα τέλη της δεκαετίας του '50, μέσα από τις ταινίες των Dino Risi, Luigi Comencini, Mario Monicelli κ.α., που αποτέλεσαν το πιο διαυγές κριτικό σχόλιο πάνω στην μεταπολεμική ιταλική κοινωνία.

Η καταγωγή της ιταλικής κωμωδίας

Η σάτιρα και η κωμωδία ηθών αποτελεί μακρά παράδοση της ιταλικής κουλτούρας, από τα ρωμαϊκά χρόνια (Πετρώνιος), την Αναγέννηση (Βοκάκιος) και την κομέντια ντελ άρτε (Γκολντόνι), ενώ ακόμα και σε δραματικούς συγγραφείς του 20ου αιώνα, όπως ο Λουίτζι Πιραντέλο, συναντάμε συχνά κωμικά και ειρωνικά στοιχεία. Αυτό ωστόσο που διαμόρφωσε το ύφος της ιταλικής κωμωδίας ήταν η θεατρική παράδοση των τοπικών κωμικών (και συγγραφέων) που μιλούσαν στη διάλεκτο της περιοχής τους, κωμικοί που από τη δεκαετία του '30 κι έπειτα αποπειράθηκαν να περάσουν από το παλκοσένικο στη μεγάλη οθόνη: ο Angelo Musco από τη Σικελία, οι Raffaele Viviani, Eduardo και Peppino De Filippo και Totò (ο διασημότερος όλων) από τη Νάπολη, ο Gilberto Govi από τη Γένοβα, οι Petrolini και Aldo Fabrizi από τη Ρώμη, οι Macario και Carlo Campanini από το Πιεμόντε κ.α.

Σημαντικό ρόλο έπαιξε επίσης η παράδοση της σατιρικής επιφυλλίδας, η οποία παρατηρείται στον ιταλικό τύπο από τα τέλη του 19ου αιώνα, έγινε όμως ιδιαίτερα δημοφιλής την περίοδο του φασισμού μέσα από έντυπα σαν τα «Il Travaso delle Idee», «Marc' Aurelio», «Bertoldo» κ.α., που χρησιμοποίησαν την ειρωνεία ως όπλο διακριτικής κριτικής απέναντι στο καθεστώς (και την αυστηρή λογοκρισία του). Ανάμεσα στους συνεργάτες αυτών των εντύπων συναντάμε τα ονόματα πολλών μετέπειτα σκηνοθετών και σεναριογράφων του ιταλικού κι-

νηματογράφου (Federico Fellini, Marcello Marchesi, Steno, Age, Scarpelli, Cesare Zavattini, Vittorio Metz, Giovanni Guareschi κ.α.) που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στο φαινόμενο της ιταλικής κωμωδίας.

Η σχολή του Camerini

Η πρώτη άνθιση της ιταλικής κωμωδίας παρατηρείται λίγο μετά την επικράτηση του ομιλούντος στη δεκαετία του '30, εποχή του φασιστικού καθεστώτος του Μουσολίνι, ο οποίος έδωσε μεγάλη σημασία στην ανάπτυξη της κινηματογραφικής βιομηχανίας για προπαγανδιστικούς κυρίως λόγους. Είναι η εποχή των κωμωδιών που ονομάστηκαν ειρωνικά telefoni bianchi (λευκά τηλέφωνα), με κοσμοπολίτικο χρώμα, ξεκομμένες από την τρέχουσα κοινωνικο-πολιτική πραγματικότητα και με ίντριγκες που θύμιζαν παρισινό μπουλβάρ ή σατιρικά μελό της αυστροουγγρικής σχολής. Υπήρξαν, ωστόσο, και κάποιες απόπειρες διαφοροποίησης, που έγιναν κυρίως από τον Mario Camerini, ο οποίος βρήκε στο πρόσωπο του Vittorio De Sica τον ιδανικό ερμηνευτή του, μέσα από ταινίες σαν τις *Gli uomini, che mascalzoni* (1932), *Darò un milione* (1935), *Il signor Max* (1937) κ.α., που περιέχουν στοιχεία κοινωνικής κριτικής, ειρωνεύονται την αριστοκρατία και τις αξίες της υψηλής κοινωνίας και έχουν λαϊκούς ήρωες ως πρωταγωνιστές (όπως για παράδειγμα ο κύριος Μαξ της ομώνυμης ταινίας, ένας σνομπ εφημεριδοπώλης που μιλά κουτσά στραβά ξένες γλώσσες, γνωρίζει όμως τους κανόνες του σαβουάρ βιβρ και προσπαθεί να εισχωρήσει στους κύκλους της αριστοκρατίας).

Την ίδια περίοδο στη Νάπολη ένας άλλος σκηνοθέτης, ο Alessandro Blasetti, αναδεικνύει το ταλέντο του ηθοποιού και θεατρικού συγγραφέα Raffaele Viviani μεταφέροντας στην οθόνη το έργο του *La tavola dei poveri (Το τραπέζι του φτωχού*, 1932), την ειρωνική ιστορία ενός αριστοκράτη που αν και είναι πλέον πάμπτωχος, συνεχίζει να συμπεριφέρεται σαν πλούσιος. Από τη σχολή της Νάπολης προέρχονται και οι αδελφοί De Filippo (Eduardo, Peppino και Titino), όμως οι ταινίες που γύρισαν στη δεκαετία του '30 δεν έχουν τίποτα το αξιοσημείωτο, κάτι που επίσης ισχύει για τις απόπειρες του Γενοβέζου Gilberto Govi να κατακτήσει την μεγάλη οθόνη. Πιο τυχερός στάθηκε ο Erminio Macario από το Τορίνο, διάσημος ηθοποιός του μιούζικ χολ που θύμιζε φυσιογνωμικά τον Harry Langdon και ο οποίος μεσουράνησε στην ιταλική κωμωδία ως τα τέλη της δεκαετίας του '40, ώσπου να δώσει τα σκήπτρα στον Ναπολιτάνο Τοτὸ.

Νεορεαλισμός και κωμωδία

Η εισδοχή της Ιταλίας στον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, η πτώση του Μουσολίνι, η Απελευθέρωση και η ανοικοδόμηση από τα ερείπια του πολέμου, διαμόρφωσαν ένα νέο κοινωνικο-πολιτικό πλαίσιο που οδήγησε στο φαινόμενο του ιταλικού νεορεαλισμού, το οποίο ήταν φυσικό να επηρεάσει και την κωμωδία. Σπέρματα εξάλλου του νεορεαλισμού συναντάμε στην επαρχιώτικη ηθογραφία *Quattro passi fra le nuvole* (*Τέσσερα βήματα στα σύννεφα*, 1942), που γύρισε ο Alessandro Blasetti σε σενάριο των Zavattini και Amato, αφηγούμενος την ιστορία ενός πωλητή (Gino Cervi), ο οποίος δέχεται να παραστήσει τον εικονικό σύζυγο μιας εγκύου κοπέλας (Adrianna Benetti), για να την βγάλει από τη δύσκολη θέση της πρώτης συνάντησης με τον αυστηρών αρχών επαρχιώτη πατέρα της. Ο πρώτος, ωστόσο, σκηνοθέτης που αποπειράθηκε να εφαρμόσει το ύφος του νεορεαλισμού στην κωμωδία ήταν ο Luigi Zampa με το *Vivere in pace* (*Πόλεμος ή ειρήνη;*, 1946), μια αντιπολεμική σάτιρα γυρισμένη στην ιταλική επαρχία, την οποία θα ακολουθήσουν ανάλογες ποπουλίστικες κωμωδίες, όχι πάντα της ίδιας κωμικής εμβέλειας. Ο Renatto Castellani αναβιώνει το κλίμα της κατοχικής και μεταπολεμικής Ρώμης στο *Sotto il sole di Roma (Κάτω από τον ήλιο της Ρώμης*, 1948), ενώ στο *Due soldi di speranza (Δυο δεκάρες ελπίδα*, 1951) σειρά έχουν τα λαϊκά προάστια της Νάπολης – για να

αναφερθούμε σε δυο ταινίες που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της ιταλικής κωμωδίας. Αλλά και ο Vittorio De Sica χρησιμοποιεί μια παραγκούπολη και τα όνειρα των κατοίκων της για ένα καλύτερο αύριο ως όχημα για να συνδέσει το νεορεαλισμό με το μπουρλέσκ και την παραμυθένια αλληγορία, στο αριστουργηματικό *Miracolo a Milano* (*Θαύμα στο Μιλάνο*,1950).

Ο Τοτὸ στην ταινία Κλέφτες κι αστυνόμοι.

Το φαινόμενο του νεορεαλισμού ωστόσο μπαίνει στη φάση της παρακμής του με τη σειρά των κωμωδιών *Pane, amore e fantasia* (*Ψωμί, έρωτας και φαντασία*) που εγκαινίασε το 1953 ο Luigi Comencini, μέσα από τις οποίες αποτυπώνεται μια φολκλορική εικόνα της επαρχιακής Ιταλίας του Νότου, αλλά και το αισιόδοξο πνεύμα που χαρακτηρίζει αυτή την περίοδο την ιταλική κοινωνία. Η ιταλική κωμωδία, ωστόσο, δεν απομακρύνεται από τις λαϊκές ρίζες της, κάτι που φαίνεται ακόμα και στις πιο εμπορικές εκφάνσεις της, όπως ήταν για παράδειγμα οι ταινίες του Τοτὸ.

Ο Antonio de Curtis, γνωστός ως **Totὸ**, γέννημα και θρέμμα του βοντεβίλ της Νάπολης, ήταν ένας κωμικός με εξαιρετικά ανεπτυγμένη την αίσθηση του αυτοσχεδιασμού, όπως και την τέχνη να κινεί το σώμα του κατά ένα μηχανικό τρόπο που τον αναδείκνυε σε ένα είδος ζωντανής μαριονέτας. Οι αρετές του αυτές, ωστόσο, αξιοποιήθηκαν σπάνια στον κινηματογράφο, όπου ο Τοτὸ έπαιζε ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '30. Θα έπρεπε να περιμένουμε το 1948 για να τον δούμε να αναδεικνύεται σε κυρίαρχη μορφή της ιταλικής κωμωδίας, χάρη στην επιτυχία των ταινιών *Fifa e arena* (*Ο Τοτό ταυρομάχος*) και *Totὸ al giro d' Italia* (*Ο Τοτό στο γύρο της Ιταλίας*). Δυο σεναριογράφοι και σκηνοθέτες που αρχικά δούλεψαν μαζί, ο Steno (Stefano Vanzina) και ο Mario Monicelli, είχαν την ευφυή ιδέα να πάρουν την κλοουνίστικη μορφή του Τοτὸ και να την ενσωματώσουν στην κοινωνική πραγματικότητα της Ιταλίας του '50, αναδεικνύοντάς τον σε ένα γνήσιο τύπο λαϊκού κωμικού μέσα από τις ταινίες *Totὸ cerca casa* (*Ερημοσπίτης και πολυτεχνίτης, 1949*), *Totὸ e i re di Roma* (*Τοτό, ο βασιλιάς της Ρώμης, 1951*) και *Guardi e ladri* (*Κλέφτες κι αστυνόμοι, 1951*). Ο Τοτὸ ενσάρκωσε ιδανικά τη φιγούρα του μικροφουκαρά που, αν και έχει άδειες τσέπες, το μυαλό του είναι γεμάτο από (ουτοπικές) ιδέες για ένα καλύτερο (και κομπιναδόρικο) αύριο. Είναι κρίμα πάντως που ο ταλαντούχος αυτός κωμικός αναλώθηκε σε μετριότατες ταινίες και το όνομά του σπάνια συνδέθηκε με τις μεγάλες στιγμές της ιταλικής κωμωδίας, ενώ παραδόξως έκλεισε την καριέρα του στην ταινία του Pasolini στο *Uccellacci e uccellini*.

Η θεματική της ιταλικής κωμωδίας

Η αισιοδοξία των αρχών της δεκαετίας του '50 που οδήγησε τον ιταλικό κινηματογράφο στη φολκλορική ευφορία του *Ψωμί, έρωτας και φαντασία* (και στις συνέχειές του: *Ψωμί, έρωτας και ζήλεια* και *Ψωμί, έρωτας και...*) δεν κράτησε πολύ και σύντομα τη διαδέχθηκε ο σκεπτικισμός για το κράτος της πολιτικής διαφθοράς και γραφειοκρατίας, της οικονομικής και πολιτιστικής ανισότητας Βορρά-Νότου, της έκπτωσης των ιδανικών και των μεγάλων ιδεών της γενιάς της Αντίστασης. Εάν σε αυτό τον καθαρά πολιτικό προβληματισμό προσθέσουμε τη ραγδαία εξέλιξη των ηθών (σεξουαλική επανάσταση, χειραφέτηση της γυναίκας), έχουμε τις βασικές

συνιστώσες που θα αποτελέσουν τη θεματική αφετηρία και το ιδεολογικό έναυσμα για την ιταλική κωμωδία της ωριμότητας, όπως αυτή διαμορφώθηκε μετά την επιτυχία του *Ο κλέψας του κλέψαντος* (1958) και κράτησε τουλάχιστον ώς τα τέλη της δεκαετίας του '70. Σκηνοθέτες σαν τους Mario Monicelli, Dino Risi, Luigi Comencini, Pietro Germi, Ettore Scola, Alberto Lattuada, Elio Petri, Nanni Loy (και σε μικρότερο βαθμό σαν τους Luciano Salce, Pasquale Festa Campanile, Antonio Pietrangeli, Marcelo Fondato κ.α.) ανήγαγαν την ιταλική κωμωδία σε ξεχωριστό κινηματογραφικό είδος, μέσα από το οποίο προσέγγισαν κριτικά την ιταλική κοινωνία του μεταπολέμου: ο ουτοπικός ενθουσιασμός της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου (*Όλοι στο σπίτι* του Comencini), ο συμβιβασμός της γενιάς της Αντίστασης στη νέα τάξη πραγμάτων (*Μια δύσκολη ζωή* του Risi, *Ήμασταν τόσο αγαπημένοι* του Scola), ο κυνισμός και ο καιροσκοπισμός ως το ιδεολογικό δόγμα του «ιταλικού θαύματος» (*Ο φανφαρόνος* του Risi, *Χαρτοπαίχτης με ταλέντο* του Comencini), η «τερατομορφία» μιας κοινωνίας που έχει αναγάγει το φυσικό σε μη φυσιολογικό (*Τέρατα* και *Μοντέρνα τέρατα*), η διαφθορά, η γραφειοκρατία, τα προβλήματα της δημόσιας υγείας, η κατάχρηση εξουσίας (*Υπεράνω πάσης υποψίας* του Petri, *Εν ονόματι του λαού* του Risi, *Ο γιατρός* του Zampa), οι κοινωνικές προκαταλήψεις κυρίως στον καθυστερημένο Νότο (*Διαζύγιο αλά ιταλικά*, *Ατιμασμένη και εγκαταλελειμμένη* του Germi), η σεξουαλική επανάσταση και οι επιπτώσεις της σε μια κοινωνία που δεν είναι ακόμα έτοιμη να την αποδεχθεί (*Δράμα ζηλοτυπίας* του Scola, *Πολύ δουλειά για έναν άνδρα* του Germi, *Ήθελε 18άρα καλά να πάθει* του Risi), η κρίση της αριστεράς (*Η ταράτσα*, *Ήμασταν τόσο αγαπημένοι* του Scola), το τραύμα της τρομοκρατίας και της βίας (*Αγαπημένε μου πατέρα* του Risi, *Ο Ανθρωπάκος* του Monicelli), είναι μερικά από τα θέματα με τα οποία καταπιάστηκε η ιταλική κωμωδία, ενίοτε μέσα από ταινίες με δραματικό περιεχόμενο που είχαν ωστόσο στοιχεία πικρής σάτιρας.

Κι εδώ βρίσκουμε μια βασική διαφοροποίηση της ιταλικής κωμωδίας σε σχέση με την αγγλική σχολή (που πριμοδότησε ένα ραφιναρισμένο, σχεδόν αριστοκρατικό χιούμορ) ή την κλασική αμερικανική κωμωδία, που βασίστηκε στο κωμικό του παραλόγου και την εκλεπτυσμένη, πλην όμως εγκεφαλική, επεξεργασία του γκαγκ (με εξαίρεση τον Charlie Chaplin, μοναδικό κωμικό που το χιούμορ του είχε κοινωνική εμβάθυνση): το χιούμορ στην ιταλική κωμωδία έχει κάτι το πηγαίο και πρωτόγονο ταυτόχρονα, είναι βαθιά λαϊκό, γκροτέσκο, επιθετικό και εμπνέεται συχνά από μια τραγική ή δραματική πραγματικότητα που του δίνει έναν πικρό τόνο (*Ο Μεγάλος πόλεμος* του Monicelli, *Βίαιοι, βρόμικοι και κακοί* του Scola). Εξάλλου η σύμπραξη κωμικού και τραγικού είναι τυπικό χαρακτηριστικό ολόκληρης της ιταλικής κουλτούρας από την κομέντια ντελ άρτε ώς τα θεατρικά του Eduardo De Filippo, όπου ο Ιταλός γελά με τα βάσανά του.

Οι ηθοποιοί της ιταλικής κωμωδίας

Η συνύπαρξη κωμικού και τραγικού αποτυπώνεται και στα πρόσωπα των ηθοποιών που ταυτίστηκαν με την ιταλική κωμωδία: Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Nino Manfredi, Ugo Tognazzi κ.α. Ο **Alberto Sordi**, καταγόμενος από αστική οικογένεια της Ρώμης, ξεκίνησε την καριέρα του στα μέσα της δεκαετίας του '30, ντουμπλάροντας τη φωνή του Oliver Hardy (του γνωστού μας Χοντρού), κάτι που τον έκανε ιδιαίτερα δημοφιλή στο θέατρο. Δυσκολεύτηκε ωστόσο να καθιερωθεί ως κινηματογραφικός ηθοποιός (ο *Λευκός σεΐχης* του Fellini είχε αποτυχία που αποδόθηκε στον πρωταγωνιστή της), η τύχη του όμως άλλαξε μετά τους *Βιτελόνι* (1952), όπου έβαλε κάτι από τον εαυτό του στη σκιαγράφηση αυτών των αργόσχολων τριαντάρηδων που επιμένουν να ζουν εις βάρος της οικογένειάς τους αρνούμενοι να ενηλικιωθούν. Η πρώτη του μεγάλη προσωπική επιτυχία ήρθε το 1954 με τον χαρακτήρα του Americano στις ταινίες *Un giorno in pretura (Μια μέρα στο φρέσκο)* και *Un Americano a Roma*

Ο Alberto Sordi στην ταινία Μια δύσκολη ζωή.

(Ένας Αμερικανός στη Ρώμη) του Steno, όπου σατιρίζει την επιφανειακή αφομοίωση του american way of life από την πρωτευουσιάνικη νεολαία της εποχής. Αν και ενσάρκωσε συχνά μικροκομπιναδόρους με λαϊκή καταγωγή (ο borgataro – ο προλετάριος των λαϊκών προαστίων – στο *Χαρτοπαίχτης με ταλέντο*), ο Sordi βρήκε τον αληθινό κινηματογραφικό εαυτό του υποδυόμενος τυπικούς χαρακτήρες της ιταλικής μεσοαστικής τάξης, όπως στο *L' arte di arrangiarsi* του Luigi Zampa (1955) όπου γίνεται το πρότυπο του καιροσκόπου και κυνικού Ιταλού του μεταπολέμου που φλερτάρει με όλα τα κόμματα (από φασίστας γίνεται κομμουνιστής και στη συνέχεια χριστιανοδημοκράτης) στην προσπάθειά του να επιβιώσει με τον καλύτερο τρόπο κάτω από όλα τα καθεστώτα και τις πολιτικές καταστάσεις. Πέρα όμως από αυτές τις κωμωδίες ηθών, το αληθινά μεγάλο ταλέντο του Sordi εκφράστηκε όταν κλήθηκε να ενσαρκώσει το μέσο Ιταλό απέναντι σε καίριες στιγμές της πρόσφατης ιταλικής Ιστορίας: ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος στο *Μεγάλο πόλεμο* του Monicelli (1957), όπου υποδύεται έναν απλό φαντάρο που κάνει τα πάντα για να αποφύγει τη μάχη· η πτώση του φασισμού στο *Όλοι στο σπίτι* του Comencini (1960), όπου έχει προβιβαστεί σε υπολοχαγό, προσπαθεί όμως να μείνει αμέτοχος στο ιστορικό γίγνεσθαι και τις συγκρούσεις ανάμεσα σε φασίστες, παρτιζάνους και Γερμανούς, χωρίς φυσικά να τα καταφέρει· η Ιταλία αμέσως μετά τον πόλεμο, από τη Δημοκρατία του Σαλό στη νίκη των χριστιανοδημοκρατών, στο *Μια δύσκολη ζωή* του Risi (1961), όπου ο Sordi στον καλύτερο ρόλο της καριέρας του δίνει μια τραγική διάσταση στο χαρακτήρα του Σίλβιο Μανιότσι, ενός πρώην παρτιζάνου που προσπαθεί απεγνωσμένα να παραμείνει πιστός στα αριστερά ιδεώδη του, αλλά κάτω από την πίεση των πραγμάτων αναγκάζεται να συμβιβαστεί, ακόμα και να συμπράξει, με τον κόσμο των διεφθαρμένων πολιτικών. Για να φτάσουμε τέλος στην Ιταλία της κρίσης της δεκαετίας του '70, όπου ο Sordi γίνεται ο *Ανθρωπάκος* (1977): ο κομφορμιστής υπαλληλάκος που σήκωσε τα βάρη μιας ολόκληρης ζωής για να επιτύχει ένα καλύτερο αύριο για το παιδί του· όταν όμως το χάνει σε μια αιματηρή συμπλοκή σε Τράπεζα, μεταμορφώνεται σε «εκδικητή της νύχτας», όχι στα ηρωϊκά πρότυπα ενός Charles Bronson, αλλά του καταπιεσμένου φασίστα που καιροφυλακτεί τόσο καιρό στην ψυχή όλων αυτών των απογοητευμένων και τρομαγμένων από τα φαινόμενα της βίας και της διαφθοράς μικροαστών. Ο Sordi συνεργάστηκε σχεδόν σε όλα τα σενάρια των 150 περίπου ταινιών που έπαιξε, ενώ από το 1966 κι έπειτα σκηνοθέτησε δέκα ταινίες που κινούνται στο πλαίσιο της σάτιρας ηθών (*Scusi, lei é favorevole o contrario? / Είστε υπέρ ή κατά του διαζυγίου;,* 1966), με πιο αξιοσημείωτη δουλειά το *Polvere di stelle (Έφυγαν οι Γερμανοί...ήρθαν οι Αμερικάνοι,* 1973), χρονικό ενός περιπλανώμενου μπουλουκιού στην Ιταλία της Απελευθέρωσης.

Όπως ο Alberto Sordi έτσι και ο **Vittorio Gassman** ενσάρκωσε μια σειρά από χαρακτήρες που αντανακλούν την ιταλική πραγματικότητα σε δεδομένες στιγμές της εξέλιξής της. Ο ηθοποιός περνά από τη μίζερη Ιταλία του *Ο κλέψας του κλέψαντος* στην ευφορία του οικονομικού μπουμ των αρχών της δεκαετίας του '60 (*Ο φανφαρόνος*), για να φτάσει στην Ιταλία της διαφθοράς (*Εν ονόματι του λαού*), του κριτικού σκεπτικισμού της αριστεράς (*Ήμασταν τόσο αγαπημένοι, Η ταράτσα*) και του πεσιμισμού έναντι προβλημάτων όπως η τρομοκρατία (*Αγαπημένε*

Η Rossana Rory, ο Vittorio Gassman και ο Marcello Mastroianni στην ταινία Ο κλέψας του κλέψαντος.

μου πατέρα): Είναι μερικά ενδεικτικά παραδείγματα που δείχνουν το ταλέντο του Gassman (αλλά και των σκηνοθετών με τους οποίους συνεργάστηκε) να προσδίδει στην ατομική περιπέτεια την αίσθηση της συλλογικής μοίρας. Καταξιωμένος ηθοποιός του θεάτρου, ο Gassman ξεκίνησε την κινηματογραφική του καριέρα το 1946 σε ρόλους ζεν πρεμιέ ή κακών (*Riso amaro / Πικρό ρύζι* του Giuseppe De Santis, 1948), ενώ είχε μια μέτρια χολιγουντιανή καριέρα (*Rhapsody / Ραψωδία έρωτος* του Charles Vidor, 1954). Ο Monicelli έδωσε μάχη για να πείσει τους παραγωγούς να του δώσουν το ρόλο του Πέπε, του ερασιτέχνη πυγμάχου και γόη της πεντάρας που με μια συμμορία μικροφουκαράδων κάνει ένα αποτυχημένο ριφιφί. Για να τον αποσπάσει από τη σοβαρότητα και αυστηρότητα του μέχρι τότε θεατρικού του προσωπείου, ο Monicelli προχώρησε σε μια μικρομεταμόρφωση του ηθοποιού ώστε να έχει την αυθεντικότητα ενός λαϊκού τύπου. Έκτοτε ο «χαμαιλεοντισμός» του Gassman και η ικανότητά του να μεταμορφώνεται, ενίοτε στην ίδια ταινία, στους πιο απίθανους και διαφορετικούς χαρακτήρες (*Ο βασιλιάς της κομπίνας*, *Τα τέρατα* του Risi), θα δώσει το σήμα κατατεθέν του ηθοποιού, του οποίου ο πιο αγαπημένος ρόλος είναι του Μπρανκαλεόνε, του ιππότη της ελεεινής μορφής και προάγγελου του Δον Κιχώτη, τον οποίο απαθανάτισε σε δυο ταινίες του Monicelli (*Οι γενναίοι του Μπρανκαλεόνε*, *Ο Μπρανκαλεόνε σταυροφόρος*). Εκτός από τον Monicelli, δυο άλλοι σκηνοθέτες που έδωσαν την ευκαιρία στον Gassman να αξιοποιήσει όλη τη γκάμα του ταλέντου του ήταν ο Scola (*Τ' archidiavolo*, *Ήμασταν τόσο αγαπημένοι*, *Η ταράτσα*, *Η οικογένεια*) και κυρίως ο Risi, ο οποίος, αφού εξάντλησε το παιχνίδι των μεταμορφώσεων, ενίοτε με άνισες ταινίες (*Ένας προφήτης Δον Ζουάν*), ανέδειξε ξανά τις δραματικές ικανότητες του ηθοποιού με το *Άρωμα γυναίκας*, το *Anima Persa* και το *Αγαπημένε μου πατέρα* (1979), όπου ο Gassman σκιαγραφεί ενίοτε με κυνισμό κι ενίοτε με τραγική απελπισία το αδιέξοδο της ιταλικής κοινωνίας στα τέλη της δεκαετίας του '70. Ο Gassman σκηνοθέτησε επίσης τρεις ταινίες διαφορετικές μεταξύ τους (*Kean*, *L'alibi / Το άλλοθι*, *Senza famiglia, nullatenenti cercano affetto / Δυο υπέροχοι αλήτες*), που δεν έχουν πάντως άμεση σχέση με την ιταλική κωμωδία.

Ο Vittorio Gassman αναμετρήθηκε συχνά στην οθόνη με τον **Ugo Tognazzi**, ένα άλλο ιερό τέρας της ιταλικής κωμωδίας, με διαφορετικό όμως ταμπεραμέντο. Ο δεύτερος, προερχόμενος από το χώρο του μιούζικ χολ και της τηλεόρασης, ξεκίνησε την καριέρα του το 1950 με ασήμαντες ταινίες, για να αναδειχθεί σε ηθοποιό πρώτου μεγέθους μόλις στις αρχές του '60 με τις ταινίες *Il federale (Ο φασίστας)* του Luciano Salce, *La marcia su Roma* του Risi και *Το συζυγικό κρεβάτι* του Marco Ferreri. Ο Tognazzi ενσάρκωσε κυρίως τον κυνικό, καιροσκόπο και καλοπερασάκια μεσοαστό Ιταλό, ο οποίος εκφράζει την ασημαντότητα της ύπαρξής του μέσα από την αναίδεια και την προστυχιά, αλλά και με ένα δονζουανισμό-κάλυμμα της ανδρικής ανασφάλειάς του (*Πολύ δουλειά για έναν άνδρα*, *Ήθελε 18άρα καλά να πάθει*). Οι επιτυχίες του με το άλλο φύλο δεν αποτρέπουν το γεγονός να είναι ταυτόχρονα «*ένας υπέροχος κερατάς*» (*Il magnifico cornuto* του Antonio Pietrangeli, *Έλα στο σπίτι να γνωρίσεις τη γυναίκα μου* του Monicelli) κι αυτή η μαζοχιστική διττότητα του χαρακτήρα του, όπου ο υπερόπτης/θύτης γίνεται στο τέλος θύμα, εξηγεί γιατί συχνά επιλέχθηκε να παίξει δραματικούς ρόλους (*Η τραγωδία ενός γελοίου ανθρώπου*, του Bernardo Bertolucci), αλλά και γιατί στάθηκε για μακρό διάστημα ο αγα-

πημένος ηθοποιός του Ferreri (*Γαμήλιο εμβατήριο, Το μεγάλο φαγοπότι* κ.α.). Μπορεί οι υποκριτικές του ικανότητες να μην είχαν την εμβέλεια των ρόλων ενός Gassman ή ενός Manfredi, ήταν όμως ανεπανάληπτος στο να ενσαρκώνει «τέρατα» της καθημερινότητας, όπως ο κωφάλαλος του *Ένας τρελός, τρελός εραστής* του Risi, ο ακροδεξιός βουλευτής που ετοιμάζει πραξικόπημα στο *Θέλουμε τους κολονέλους* του Monicelli ή ο γλοιώδης επαρχιώτης Δον Ζουάν στο *Venga a prendere il caffè da noi / Έλα να πάρεις τον καφέ σε μας* του Lattuada. Ο Tognazzi πέρασε κι αυτός πέντε έξι φορές πίσω από την κάμερα, αλλά οι ταινίες του δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον (*Sissignore / Μάλιστα...μάλιστα κύριε, Cattivi pensieri / Ποιος κοιμήθηκε με τη γυναίκα μου;* κ.α.).

Ο Nino Manfredi στην ταινία Βίαιοι, βρόμικοι και κακοί.

Ο **Nino Manfredi**, λιγότερο πληθωρικός από τους τρεις συναδέλφους του, ενσάρκωσε συνήθως λαϊκούς χαρακτήρες που είναι θύματα της μοίρας, περιπλανώμενους σε αναζήτηση της ταυτότητάς τους ή ενός καλύτερου αύριο, ονειροπόλους που τα όνειρά τους προσκρούουν στη σκληρή πραγματικότητα. Γιος χωρικών, σπούδασε νομικά αλλά και σε Δραματική Σχολή, και δούλεψε για μεγάλο διάστημα στο θέατρο, το ραδιόφωνο και την τηλεόραση, πριν καταφέρει να καθιερωθεί και στον κινηματογράφο. Το 1959 θριάμβεψε στο τηλεοπτικό σόου Canzonissima στο νούμερο του ciociario, δηλαδή του βλάχου από την περιοχή Ciociaria, αλλά αυτή ήταν ταυτόχρονα και η κατάρα του, γιατί οι πάντες του ζητούσαν να επαναλάβει τον ίδιο κωμικό χαρακτήρα. Μπόρεσε ωστόσο να ξεφύγει από την τυποποίηση χάρη στη συνεργασία του με τον Comencini (*Καβάλα στην τίγρη*) τον Risi *(Il gaucho, Επιχείρηση Σαν Τζενάρο, Vedo nudo – Εφτά φορές τρελός*), τον Nanni Loy *(L' audace colpo dei soliti ignoti – Ο κλέψας του κλέψαντος No 2, Il padre di famiglia – Μια γυναίκα για έναν άντρα, Caffè espresso – Καφέ εξπρές*) και τον Scola (*Ήμασταν τόσο αγαπημένοι, Βίαιοι, βρόμικοι και κακοί*). Ο καλύτερός του ρόλος είναι πάντως στο *Ψωμί και σοκολάτα* του Brusati, μια δραματική κωμωδία γύρω από τη μοίρα των Ιταλών μεταναστών στην Ελβετία, όπου ο Manfredi γίνεται η ενσάρκωση του απόκληρου, δίνοντας μια συγκλονιστική ανθρώπινη διάσταση στο χαρακτήρα που υποδύεται. Πέρασε και αυτός τέσσερις πέντε φορές πίσω από την κάμερα, σε αντίθεση όμως με τους τρεις προηγούμενους συναδέλφους του, έδειξε ότι έχει το χάρισμα του δημιουργού, τουλάχιστον στην ταινία *Per grazia ricevuta (Ταμένος με το ζόρι*) που βραβεύτηκε το 1971 στο Φεστιβάλ των Καννών.

Τα χρόνια της παρακμής

Η χρυσή εποχή της ιταλικής κωμωδίας (1958-1978) συνέπεσε με ένα γενικότερο πολιτικό και κοινωνικό προβληματισμό του ιταλικού κινηματογράφου και δεν ήταν λίγες οι φορές που καταξιωμένοι σκηνοθέτες της ιταλικής κωμωδίας υπέγραψαν ταινίες καθαρού πολιτικού περιεχομένου (*Οι σύντροφοι* του Monicelli, *Έγκλημα αγάπης* του Comencini, *Μια σειρά δολοφονίες* του Petri). Η παρακμή της ιταλικής κωμωδίας έχει βεβαίως να κάνει με τη γενικότερη κρίση του ιταλικού κινηματογράφου και την αλλοτρίωση του κοινού από το τηλεοπτικό θέαμα (που αποτέλεσε και το θέμα της σπονδυλωτής σάτιρας του 1976 *Κυρίες και κύριοι, καληνύχτα σας* των Comencini, Loy, Magni, Scola, Monicelli), δεν είναι όμως τυχαίο ότι στα τέλη της δεκαετίας του '70 έχει επίσης εξαντληθεί το μοντέλο του πολιτικού σινεμά και το πλατύ κοινό δεί-

Ο Vittorio Gassman και ο Ugo Tognazzi στην ταινία Τα τέρατα.

χνει να αδιαφορεί για ταινίες κριτικής καταγγελίας (είναι χαρακτηριστική η εμπορική αποτυχία της ταινίας του Comencini *Το μεγάλο μποτιλιάρισμα*, πεσιμιστική μικρογραφία της ιταλικής κοινωνίας του 1979 στα σατιρικά πρότυπα της κλασικής ιταλικής κωμωδίας). Με δεδομένο από την άλλη την ολοκλήρωση σε πρώτη φάση της σεξουαλικής επανάστασης, η ιταλική κωμωδία έχασε έναν ακόμα χώρο σατιρικής έμπνευσης, αφήνοντας τα ηνία σε σεξοκωμωδίες χυδαίου χιούμορ. Υπήρξαν βεβαίως απόπειρες συνέχισης του είδους, όμως ήταν εμφανή τα σημάδια της κούρασης (*Μακαρόνι* του Scola, *Κομπιναδόροι και περιπλανώμενοι* του Monicelli, *Στην αυλή του βασιλιά Καθίκι* του Risi), ενώ παράλληλα η νεώτερη γενιά των κωμικών-δημιουργών (Nanni Moretti, Roberto Benigni, Maurizio Nichetti) ανέπτυξε ένα διαφορετικό κωμικό στιλ, πιο κοντά στα πρότυπα του σινεμά του δημιουργού παρά στην παράδοση της ποπουλίστικης αντίληψης της κλασικής ιταλικής κωμωδίας. Φαινόμενο μιας εποχής, η ιταλική κωμωδία έχασε την σπιρτάδα και τη ζωτικότητά της με την εξάλειψη των κοινωνικών αιτιών που τη δημιούργησαν.

Μάρτιος 2002

Η μελαγχολία των τεράτων

του Γιώργου Μπράμου

Η ταινία του Mario Monicelli *Ο κλέψας του κλέψαντος* θεωρείται το σημείο τομής, το πέρασμα από την φαρσοκωμωδία στα αριστουργήματα της «Commedia all' italiana». Το 1958, χρονιά που γυρίστηκε αυτό το φιλμ, ο ιταλικός κινηματογραφικός νεορεαλισμός ολοκλήρωνε τη δημιουργική του περίοδο και η Ιταλία, από αγροτική χώρα που ήταν, γνώριζε τη δική της βιομηχανική έκρηξη.

Η κωμωδία αλά ιταλικά σηματοδοτεί ακριβώς αυτήν τη μεταβατική φάση. Αναθεωρεί ορισμένα παλαιά ζητήματα ή στοχάζεται πάνω στα καινούρια φαινόμενα· και κερδίζει εξαρχής μια πρωτοφανή λαϊκή αποδοχή. Χρειάστηκε όμως να φθάσουμε στη δεκαετία του '70 για να εκτιμηθούν οι διαστάσεις της, το σκληρό, στα όρια του κυνισμού, αλλά και τρυφερό, στα όρια της συγκίνησης, βλέμμα της, η βαθύτατα κοινωνική-πολιτική αντίληψή της.

Ο κλέψας του κλέψαντος είναι λοιπόν η ταινία της μετάβασης. Από την παλαιά κωμωδία παίρνει τους ηθοποιούς της, τον μυθικό Τοτὸ, πάνω απ' όλα. Ο Τοτὸ είναι Ναπολιτάνος, ανήκει σε μια μεγάλη παράδοση λαϊκού θεάτρου, με έντονη ντοπιολαλιά, όταν η Ιταλία του Μουσολίνι, με όπλο το ραδιόφωνο, προσπάθησε να επιβάλει μια ενιαία ιταλική γλώσσα, βασισμένη κυρίως στο ιδίωμα που μιλιόταν στην Τοσκάνη. Ο Monicelli τον συνδέει με δύο ηθοποιούς της νεώτερης γενιάς, τον Marcello Mastroianni και τον Vittorio Gassman. Ο Gassman είχε ήδη προδιαγραφές για μια καριέρα δραματικού ηθοποιού, με στέρεη θεατρική βάση. Αλλά εδώ αντιστρέφει την ως τα τότε εικόνα του, γίνεται ο ρητορικός, ο αφόρητα αυτοκαταστροφικός και απέραντα αισιόδοξος φτωχοδιάβολος, που σχεδιάζει το μεγάλο κόλπο και την παθαίνει από την περιορισμένη του ικανότητα.

Στο σενάριο των Age και Scarpelli, της Suso Cecchi D' Amico και του ίδιου του Monicelli υπάρχει ο επίλογος, ο αποχαιρετισμός στη φαρσοκωμωδία, ενώ τα γκανγκ έχουν όλη την τεχνική της παλιάς δοκιμασμένης συνταγής. Ο Τοτὸ αναλαμβάνει, με έξοχο, αξέχαστο τρόπο να περιγράψει «επιστημονικά» το εργαλείο της διάρρηξης, η μοίρα του είναι πια τελειωμένη, είναι ένας απλός «προφεσόρε» που έχει περάσει στη σύνταξη, σεβαστός ακόμα για τους φιλόδοξους διαδόχους του, σε πλήρη ανυποληψία, από την πλευρά των αστυνόμων διωκτών του. Ταυτόχρονα γράφεται ο πρόλογος της νέας αντίληψης για την κωμωδία, η κοινωνική, πολιτική της θέση. Ανοιχτοί υπαινιγμοί για την ανεργία που διαπερνάει τις μεγάλες πόλεις, το

Ο Alberto Sordi και η Lea Massari στην ταινία Μια δύσκολη ζωή.

όνειρο των μπουκαδόρων στο κυνήγι της μεγάλης ευκαιρίας χρεοκοπεί και η τελική λύση τα αφήνει όλα πίσω, ο δρόμος εξόδου των φτωχών δεν είναι η παρανομία, αλλά η δουλειά.
Η Commedia all' italiana ξεκινάει έτσι την μακρά πορεία της: πριν απ' όλα, όπως σημειώνει ο Monicelli, οι άνθρωποί της είναι μία μεγάλη παρέα. Ο εγωισμός του σκηνοθέτη δημιουργού είναι εδώ σημαντικά μειωμένος, τα σεναριογραφικά δίδυμα των Age – Scarpelli και Scola – Maccari ανανεώνουν και, με κάποιες εξαιρέσεις όπως ο Dino Risi, καθορίζουν, πρωτίστως αυτοί, την προοπτική της ταινίας, την κοινωνική, πολιτική της θέση. Μαζί μ' αυτούς θα πρέπει να υπενθυμίσουμε μία σειρά μεγάλων σεναριογράφων, όπως η Suso Cecchi D' Amico, ο Tullio Pinelli, ο Ugo Pirro, ο Sergio Amidei· πολλοί έρχονται και από τον νεορεαλισμό κι άλλοι είναι βασικοί συνεργάτες του Fellini, του Antonioni, του Visconti.
Υπάρχει επίσης μία λαμπρή γενιά ηθοποιών: ο Alberto Sordi, δειλός και ηττημένος (*Μια δύσκολη ζωή*, *Χαρτοπαίχτης με ταλέντο*), ο Vittorio Gassman, χαρακτήρας της κούφιας ρητορείας, του υπαρξιακού αδιέξοδου (*Ο φανφαρόνος*), ο Nino Manfredi, ταπεινός και μελαγχολικός (*Ψωμί και σοκολάτα*), ο Ugo Tognazzi, φλύαρος και πάντα ηττημένος (*Οι εντιμότατοι φίλοι μου*), ο Marcello Mastroianni, του ψέματος και του συμβιβασμού (*Διαζύγιο αλά ιταλικά*), ο Gian Maria Volontè, της απελπισίας των εργατών (*Η εργατική τάξη πάει στον παράδεισο*).

Η ιταλική κωμωδία έχει λοιπόν δύο στέρεα υλικά: το *σενάριο* και τους *ηθοποιούς*. Οι σημαντικότεροι σκηνοθέτες της, ο Monicelli και ο Comencini, ο Lattuada και ο Germi, ο Petri και ο Brusati, ο Scola, ο Nanni Loy, και βεβαίως, κατά τη γνώμη μου, ο πρώτος μεταξύ ίσων, ο Dino Risi, θα δώσουν, μαζί με τον αμερικανικό κοινωνικό κινηματογράφο, τους Σοβιετικούς της πρώτης, επαναστατικής περιόδου, τον γαλλικό κινηματογράφο της εποχής του Λαϊκού Μετώπου και φυσικά τον ιταλικό νεορεαλισμό, έναν ακόμα ολοκληρωμένο ορισμό της *κινηματογραφικής λαϊκότητας*. (*Σημείωση*: για λόγους οικονομίας του κειμένου, το αποδεικτικό υλικό των ισχυρισμών μας, βασίζεται στις ταινίες που προβάλλονται στο Αφιέρωμα για την ιταλική κωμωδία).

Η θεματολογία της ιταλικής κωμωδίας είναι το πρώτο συστατικό της λαϊκότητάς της: ο απόηχος από την μεγαλόστομη πατριδοκαπηλία του φασισμού είναι ακόμα δυνατός. Στον *Μεγάλο πόλεμο* (1959) ο Monicelli ανατρέπει τη φασιστική σιγουριά για τους ηρωικούς στρατιώτες που μάχονται στην πρώτη γραμμή για τη δόξα της πατρίδας. Ο Ορέστης από τη Ρώμη και ο Τζιοβάνι από το Μιλάνο είναι κοπανατζήδες, κουτοπόνηροι και φυγόπονοι· αλλά πεθαίνουν σαν ήρωες, γιατί καταλαβαίνουν, μέσα στην αιχμαλωσία τους, ότι πατρίδα δεν είναι το κούφιο φάντασμα των πολιτικών και των στρατιωτικών, αλλά η βαθιά ανάγκη των ανθρώπων στην κοινοκτημοσύνη της ζωής τους.

Ανάλογη και εξίσου τολμηρή αντιμετώπιση του ανθρώπου στον πόλεμο έχει και η ταινία του Luigi Comencini *Όλοι στο σπίτι* (1960). Ο Ιvοτσέντζι είναι ένας ανθρωπάκος που προσπαθεί να επιβιώσει, όταν πια, το '43, όλα έχουν τελειώσει, όταν ο πόλεμος για την φασιστική Ιταλία έχει χαθεί. Μέσα στην πτώση και την ήττα, μόνο η μοναχική, σχεδόν εξόριστη από την κυριαρχούσα πραγματικότητα, ηθική διάσταση της συνείδησής του θα τον διασώσει.

Με μία θεματική που προσφέρεται κυρίως για θεαματικά έπη, μελοδραματικά επεισόδια ή δραματικές κορυφώσεις, ο Monicelli και ο Comencini αναζητούν στην άλλη, στην απαρνημένη όψη του δειλού και φοβισμένου ανθρώπου, τα βαθύτερα εφαλτήρια της ηθικής του υπέρβασης. Αυτό το τοπίο δεν είναι μόνο αναγνωρίσιμο, είναι πάνω απ' όλα απόλυτα ειλικρινές και αληθινό. Η κωμική κατάσταση δεν λειτουργεί εδώ ανάλαφρα, εκτονωτικά, δεν συσκοτίζει· βασίζεται στη διαλεκτική της εναλλαγής, στο συν και το ταυτόχρονο πλην της ανθρώπινης ουσίας, στον καταφερτζή που θέλει μονάχα να επιβιώσει και στο στρατιώτη, που όταν η σφαίρα των εχθρών τον σκοτώνει, κερδίζει την ίδια στιγμή την ανεκτίμητη αξία της ζωής του.

Αν οι δύο Πόλεμοι είχαν πλέον τελειώσει οριστικά, η Αντίσταση που ακολούθησε διατηρούσε, εκείνη την εποχή, ανοικτούς ακόμα τους λογαριασμούς της. Ο Cesare Pavese το είχε καίρια διατυπώσει, λίγο πριν αυτοκτονήσει σε ένα δωμάτιο ξενοδοχείου: «*Στην παρανομία όλα ήταν ελπίδα, στη νομιμότητα όλα είναι η προοπτική του χαμού*». Η πικρή αίσθηση ενός προδομένου οράματος διαπερνάει τους πρώην παρτιζάνους. Στα τέλη της δεκαετίας του '50 και στις αρχές της δεκαετίας του '60, η Ιταλία γνωρίζει το οικονομικό «θαύμα» και περνάει από την αγροτική φάση στην βιομηχανική ανάπτυξη. Ένα νέο κοινωνικό στρώμα αρχίζει να κατοικεί στις παρυφές των μεγαλουπόλεων, στις παραγκουπόλεις. Είναι άνεργοι, μικροαπατεώνες, ένα υποπρολεταριάτο που δεν μπορεί ακόμα να ενταχθεί στη θεσμική κοινωνία. Από την εντελώς άλλη πλευρά αρχίζει να διαμορφώνεται ένα άλλο κοινωνικό φαινόμενο, με χαλαρές, αλλοτριωμένες συνειδήσεις πρώην αντιφασιστών, που υποκύπτουν στις σειρήνες της καινούριας εποχής και εγκαταλείπουν γρήγορα τον νεανικό τους ενθουσιασμό.

Η ιταλική κωμωδία εισχωρεί στο κέντρο αυτής της μεγάλης και καθοριστικής μεταλλαγής. Προδομένη Αντίσταση, συμβιβασμένοι αντιστασιακοί: ο Dino Risi στο *Μια δύσκολη ζωή* (1961) έχει έναν μεγάλο Alberto Sordi, που είναι ο Σίλβιο της Αντίστασης, γίνεται στην απελευθέρωση αριστερός δημοσιογράφος, υποχρεώνεται σε συμβιβασμούς για να ξανακερδίσει την μεγάλη του αγάπη κι όταν ταπεινώνεται από το νεόπλουτο αφεντικό του, ξαναθυμάται την παλιά του οργή. Μόνο που πια το χαστούκι στον εργοδότη του μένει μια πράξη μοναχική και αδιέξοδη. Ό,τι κάποτε θα είχε συλλογική αξία και αποτελεσματικότητα είναι πλέον ένας σκληρός δρόμος που οδηγεί στην ανεργία και τη συντριβή. Αρκετά χρόνια αργότερα, ο Ettore Scola στο *Ήμασταν τόσο αγαπημένοι* (1974) έχει τρεις φίλους, που ερμηνεύουν ο Gassman, ο Manfredi και ο Stefano Satta Flores, που ξεκίνησαν μαζί από την Αντίσταση· ο Gassman έκλεψε την αγάπη του Manfredi, την Stefania Sandrelli, και μετά πήραν τον δρόμο τους, με την αδιαλλαξία και το πείσμα του Αριστερού ο ένας, με τον ιδεαλισμό και τη λατρεία στον κινηματογράφο και τον De Sica ο άλλος, με τον συμβιβασμό, την ντροπή και την προδοσία ο τρίτος.

Πάλι υπονομεύεται η συνταγή που θα μπορούσε να επιβάλει η θεματολογία. Ό,τι θα μπορούσε να ήταν κατεξοχήν δραματουργικό υλικό για σαπουνόπερα ξεκινάει με τρυφερότητα και ειρωνεία για τον αδέξιο ήρωα, γίνεται χλεύη για τη μεταμόρφωσή του σε καρπαζοεισπράκτορα και καταλήγει στη μελαγχολία για τη μοιραία, προκαθορισμένη απώλεια της ηθικής συνείδησης.

Αυτός ο κύκλος της μελαγχολίας αποκτά στον *Φανφαρόνο* (1962) του Dino Risi την πιο σπαρακτική του διάσταση. Αφορμές της δεν είναι πια η προδομένη Αντίσταση και ο μεγάλος συμβιβασμός. Η πανέμορφη, σικάτη, γρήγορη Lancia Aurelia είναι το όχημα για το μοιραίο προσπέρασμα του Μπρούνο και του νεαρού φίλου του Ρομπέρτο. Το αυτοκίνητο είναι το σύγχρονο όχημα της μάταιης και ματαιωμένης απόδρασης. Οι δύο φίλοι ανήκουν στις πρώτες μεταπολεμικές γενιές που δεν κουβαλούν το βάρος του πολέμου και της Αντίστασης. Τα καλαμπούρια τους στη σύντομη περιπλάνησή τους στην άδεια Ρώμη είναι κενά, φανφαρόνικα. Η ζωή τους δεν έχει την πληρότητα των πατεράδων τους. Θέλουν να φεύγουν, να τρέχουν, να ερωτεύονται γρήγορα, να σκοτώνονται γρηγορότερα.
Αν κάτι διαφοροποιεί τον Risi από άλλους δημιουργούς της κωμωδίας αλά ιταλικά, είναι αυτό το ξαφνικό, σκληρό, κυνικό «πάγωμα της εικόνας». Οι δύο άνδρες στον *Φανφαρόνο* δεν έχουν καταγωγή, ούτε ιστορική ούτε κοινωνική. Σ' αυτόν το μετεωρισμό τους, η Ιταλία αναλύπτει το τερατώδες πρόσωπό της. Πολλά χρόνια πριν εμφανιστεί το φαινόμενο Μπερλουσκόνι, που εκπροσωπεί ακριβώς την άρνηση της μνήμης και της ιστορίας και ευαγγελίζεται μια νέα Ιταλία, ο Risi έχει κιόλας δείξει αυτό το «τέρας», τον δικό του «Άνθρωπο χωρίς ιδιότητες».

Αντίθετα από τη θεματική του πολέμου, της Αντίστασης και των αλλοτριωμένων «Φανφαρόνων», οι λούμπεν στις παράγκες των παρυφών της Ρώμης είναι τα αρχέτυπα υλικά της κωμωδίας. Είναι δηλαδή «βίαιοι, βρόμικοι και κακοί», όπως τους περιγράφει ο Ettore Scola, εκεί, προς τη δύση της Commedia all' italiana, το 1976. Ο Pasolini με το μυθιστόρημα του *«Τα παιδιά της ζωής»* και την πρώτη του ταινία *Accatone* είχε ήδη σκύψει στην απελπισία και το αδιέξοδο, αλλά επίσης και στη ζωική δυναμική, που αναπτυσσόταν στο περιθώριο της Ιταλίας της οικονομικής ανάπτυξης και των εργατικών αγώνων.
Λίγο νωρίτερα ο Luigi Comencini στον *Χαρτοπαίχτη με ταλέντο* (1972) βάζει τον Sordi και την Silvana Mangano, φτωχοδιάβολους της παραγκούπολης, να παίζουν χαρτιά με την Bette Davis, μία πάμπλουτη Αμερικάνα που ζει σε μία πολυτελή βίλα, σ' ένα λόφο της ιταλικής πρωτεύουσας. Στην ταινία του Scola ο Manfredi ονειρεύεται τη μεγάλη κομπίνα, είναι άπληστος και κυνικός. Στον *Χαρτοπαίχτη* ο Sordi είναι ο αιώνια χαμένος, ένας εκ των προτέρων ηττημένος της σκληρής, άδικης μοίρας.
Οι παραγκουπόλεις είναι ένα γεφύρι που θα ενώσει την παλαιά, αγροτική, συντηρητική Ιταλία με την νέα, της Χριστιανοδημοκρατίας, του Βατικανού, αλλά κυρίως, της βιομηχανοποίησης. Εδώ οι άνθρωποι δεν είναι πια αγρότες και δεν είναι ακόμα εργάτες. Οι παράγκες δεν είναι σπίτια, οι δουλειές τους δεν είναι δουλειές.

Η ιταλική κωμωδία ανήκει κατεξοχήν στο πεδίο του κοινωνικού και πολιτικού κινηματογράφου. Αν η μετάβαση είναι ένα στοιχείο της Ιταλίας, στα τέλη του '50 και στις αρχές του '60, ένα άλλο χαρακτηριστικό της είναι η καθυστέρηση στην αλλαγή ορισμένων βασικών ηθών της ιταλικής κοινωνίας. Η χώρα με το πιο ισχυρό και δυναμικό εργατικό κίνημα είναι ταυτόχρονα η πιο οπισθοδρομική σε σχέση με τους κοινωνικούς θεσμούς. Στο *Διαζύγιο αλά ιταλικά* (1962) ο Pietro Germi αποκαλύπτει αυτήν την καθυστέρηση – ο Marcello Mastroianni είναι

Ο Alberto Sordi, η Silvana Mangano, ο Joseph Cotten και η Bette Davis στην ταινία Χαρτοπαίχτης με ταλέντο.

αξέχαστος σ' αυτόν το ρόλο, σατανικός και κυνικός, ταυτόχρονα θύμα και θύτης των γυναικών. Ο Alberto Lattuada ψάχνει τις διαφορές Βορρά-Νότου στην ταινία *Ο Δον Τζιοβάνι στη Σικελία* (1967). Και πάντα θα υπάρχει ένας μικροαπατεώνας, ο αγαπημένος χαρακτήρας της κωμωδίας, που στο *Καβάλα στην τίγρη* (1962) του Comencini θα βρίσκει μπροστά του τη γυναίκα του, τον εραστή της και τα παιδιά του που θα προσπαθούν να τον πείσουν πως η σωτηρία όλων είναι να τον καταδώσουν. Ο Franco Brusati στο *Ψωμί και σοκολάτα* (1973) θυμάται την μετανάστευση των συμπατριωτών του σε άλλες χώρες, βόρειες, καθαρές και οργανωμένες. Στην Ελβετία, ο Nino Manfredi, μελαγχολικός και παράνομος θα γνωρίσει την Anna Karina, την Ελληνίδα Έλενα, εξόριστη από τη χούντα των συνταγματαρχών. Και ο Gian Maria Volontè στην ταινία του Elio Petri *Η εργατική τάξη πάει στον παράδεισο* (1971) είναι ο προλετάριος που χάνει την ταξική του συνείδηση και επαναθέτει το ζήτημα της Αριστεράς και των εργατικών αγώνων από την αρχή.

Ο Monicelli εγκαινίασε την ιταλική κωμωδία, ο ίδιος, κατά τη γνώμη μου, την κλείνει με τους *Εντιμότατους φίλους μου* (1975). Πάνω σε μία ιδέα του Germi, που είχε πεθάνει λίγο πριν αρχίσουν τα γυρίσματα, η ταινία συνοψίζει πάλι τα χαρακτηριστικά στοιχεία της Commedia all' italiana. Μία παρέα μεσήλικων στη Φλωρεντία, από όλες σχεδόν τις τάξεις και τα στρώματα· η μελαγχολία της χαμένης νεότητας· οι συμβιβασμοί στη δουλειά και την οικογένεια που έγινε συνήθεια· οι φάρσες που δεν είναι τίποτα άλλο από την λύσσα των ανθρώπων, που βλέπουν τη ζωή να φεύγει και να χάνεται, να πιάσουν το νήμα της παιδικής, νεανικής τους ξεγνοιασιάς. Το ξόδι του φίλου, η προσπάθεια των υπόλοιπων της παρέας να κάνουν πλάκα ακόμα και στο θάνατο, βρίσκονται στο όριο του κλαυσίγελου.

Ο Dino Risi είχε μιλήσει για τον πώς βλέπει την κωμωδία: *«Για μένα το κωμικό δεν είναι παρά ο τρόπος να μεταφράσεις την τραγωδία σε θέαμα χωρίς να βαρεθεί το κοινό. Ο ιταλικός κινηματο-*

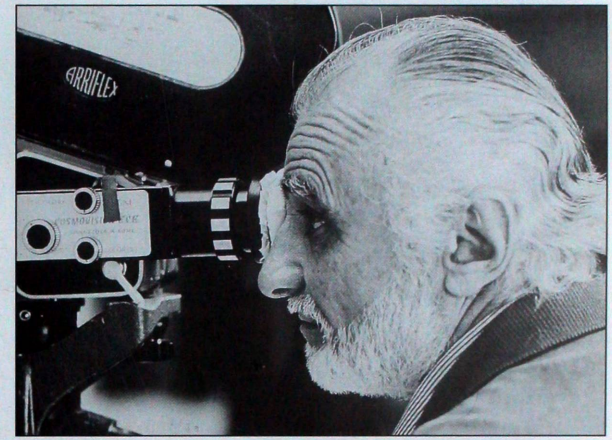
γράφος δεν είχε ποτέ ένα μεγάλο θετικό ήρωα ή ένα τέρας: ο πρωταγωνιστής στην ιταλική ταινία δεν είναι ούτε καλός ούτε κακός, είναι και τα δυο, έχει τις αρετές και τις αμαρτίες όλων».

Το *Άρωμα γυναίκας* (1974) που θα γυρίσει το 1974, με τον Vittorio Gassman, απρόβλεπτο, πικρό, το άλλο άκρο του φανφαρόνου και του Μπρανκαλεόνε, είναι μια ταινία όπου κωμωδία και δράμα διαπλέκονται, η ισορροπία των δύο είναι απόλυτα συνεπής. Οι κωμικές καταστάσεις δεν είναι δρόμοι διαφυγής από το δράμα του ήρωα, είναι ακριβώς τα στοιχεία που οδηγούν στην τραγωδία του.
Το ίδιο επιτυγχάνει και ο Monicelli με τον *Ανθρωπάκο* (1977), με τον Sordi στον ρόλο ενός δολοφόνου. Κι εδώ το κωμικό είναι υπηρέτης του τραγικού. Ό,τι άρχισε πριν από είκοσι χρόνια με κέφι και αισιοδοξία, και συνεχίστηκε, άλλοτε με οργή, άλλοτε με σκωπτική διάθεση και πάντα με αποτελεσματικότητα, μοιάζει να κλείνει στην κορυφαία στιγμή της μεταπολεμικής ιταλικής περιπέτειας, στην εποχή της τρομοκρατίας.

Αντί επιλόγου:
Η ιταλική κωμωδία, στα είκοσι χρόνια της δημιουργικής της φάσης, έδωσε πολύ υλικό, αλλά απάντησε πάνω απ' όλα στο ζήτημα της λαϊκότητας και της λαϊκής αποδοχής της κινηματογραφικής τέχνης. Η λαϊκότητα, όπως αποδείχθηκε και με την Commedia all' italiana, δεν είναι ένα ζητούμενο που κερδίζεται με την παράκαμψη ή την κολακεία του ανθρώπινου διχασμού, ένας στερεότυπος μηχανισμός που οι έμποροι της κινηματογραφικής βιομηχανίας επιμένουν να εφαρμόζουν.
Θέτω εδώ ένα ζήτημα που μένει πάντα απωθημένο. Όσοι επιχειρούν έναν παραλληλισμό ανάμεσα στην ιταλική και την παλιά ελληνική κωμωδία κρατάνε ως κοινά τους σημεία τη δύναμη των ηθοποιών, την αναγνωρισιμότητα των χαρακτήρων και βέβαια την πλατειά λαϊκή απήχηση. Μένει ένα κενό σημείο που καθορίζει τη διαφορά τους: η ιταλική κωμωδία στηρίχτηκε στη μετωπική σύγκρουση, με τη γελοιότητα και την ήττα των ανθρώπων, με την υπαρξιακή τους απελπισία. Αντίθετα, η παλιά ελληνική κωμωδία παρέκαμψε βασικά κοινωνικά θέματα, γελοιογράφησε τους χαμένους και δεν μπόρεσε να υπερβεί το καλαμπούρι. Υπάρχει βέβαια μια δικαιολογία: στην Ελλάδα λειτουργούσε, ειδικά για τον κινηματογράφο, αυστηρή λογοκρισία, που ακύρωνε κάθε φιλοδοξία για μια άλλη, ουσιαστικότερη αντιμετώπιση.

Μάρτιος 2002

ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΚΑΙ ΤΑΙΝΙΕΣ



Mario Monicelli

LES ACACIAS CINÉAUDIENCE présentent
LA RÉUSSITE ABSOLUE DE LA COMÉDIE
LE PIGEON
(ISOLITI IGNOTI)
Réalisé par
MONICELLI
LYNCH-GUILLOTIN
Avec
Marcello
MASTROIANI
Vittorio
GASSMAN
Claudia
CARDINALE
et
TOTO
Carla
GRAVINA
Renato
SALVATORI

Ο ΚΛΕΨΑΣ ΤΟΥ ΚΛΕΨΑΝΤΟΣ
I soliti ignoti (1958)

Σκηνοθεσία: Mario Monicelli. **Σενάριο:** Age (Agenore Incrocci), Mario Monicelli, Furio Scarpelli, Suso Cecchi D'Amico. **Φωτογραφία:** Gianni Di Venanzo. **Σκηνογραφία-Κοστούμια:** Piero Gherardi. **Μουσική:** Piero Umiliani. **Μοντάζ:** Adriana Novelli. **Ηθοποιοί:** Vittorio Gassman (Πέπε), Renato Salvatori (Μάριο), Rossana Rory (Νόρμα), Carla Gravina (Νικολέτα), Claudia Cardinale (Καρμελίνα), Carlo Pisacane (Καπανέλε), Tiberio Murgia (Φεριμπότε), Memmo Carotenuto (Κόζιμο), Marcello Mastroianni (Τιμπέριο), Totò (Ντάντε). **Παραγωγή:** Franco Cristaldi για την Lux-Vides. **Διάρκεια:** 111'. **Ασπρόμαυρη. 35mm. Βραβεία:** Αργυρό Κοχύλι στο Φεστιβάλ του Σαν Σεμπαστιάν, Nastro d' Argento 1958 για το σενάριο και ερμηνείας στον Vittorio Gassman.

Ο Κόζιμο, αποτυχημένος διαρρήκτης και υποτιθέμενος αρχηγός μιας συμμορίας μικροκακοποιών, βρίσκεται στη φυλακή. Όταν οι υπόλοιποι (ο ερασπέχνης πυγμάχος Πέπε, ο φωτογράφος Τιμπέριο, ο Σικελός Φεριμπότε που κρατά κλεισμένη στο σπίτι του την πανέμορφη αδελφή του, ο Καπανέλε και ο Μάριο) μαθαίνουν από τη φίλη του Νόρμα, ότι ο Κόζιμο έχει έτοιμα τα σχέδια μιας ληστείας σ' ένα ενεχυροδανειστήριο, αποφασίζουν να στήσουν ένα κόλπο για να του τα αποσπάσουν. Ο Πέπε αυτοκαταγγέλεται ότι δήθεν έκανε τη ληστεία για την οποία κατηγορείται ο Κόζιμο, ο δικαστής δεν πείθεται και τον καταδικάζει με αναστολή. Στο λίγο διάστημα που μένει στη φυλακή ο Πέπε μαθαίνει από τον Κόζιμο το σχέδιο της ληστείας και μόλις βγαίνει ετοιμάζουν το χτύπημα, ενώ προσλαμβάνουν ως τεχνικό σύμβουλο τον παλιό διαρρήκτη Ντάντε. Λίγο αργότερα βγαίνει και ο Κόζιμο ο οποίος θέλει να τους εκδικηθεί που τον εξαπάτησαν, αρνείται να συνεργαστεί μαζί τους και τελικά πεθαίνει, όταν τον παρασύρει ένα τραμ. Εν τω μεταξύ, οι άλλοι προετοιμάζονται πυρετωδώς: πρόκειται να μπουν στο γειτονικό διαμέρισμα και με την τεχνική του ριφιφί να φτάσουν στο ενεχυροδανειστήριο και να παραβιάσουν το χρηματοκιβώτιο. Κάνουν όμως λάθος στον τοίχο και καταλήγουν στην κουζίνα του ίδιου διαμερίσματος, όπου αρχίζουν να μαγειρεύουν, αφού είναι μονίμως πεινασμένοι...

"Η ταινία γεννήθηκε για να εκμεταλλευτούμε τα γιγάντια σκηνικά που είχε κάνει ο Visconti για τις *Λευκές νύχτες* με τα χρήματα του Cristaldi. Ο Cristaldi μου είχε πει αν μπορούσε να γίνει κάτι για να χρησιμοποιήσουμε εκείνες τις τεράστιες κατασκευές που του είχαν κοστίσει τα μαλλιά της κεφαλής του και τότε, παρέα με το Scarpelli, τον Age και την Cecchi, βαλθήκαμε να στήσουμε μια ιστορία με κλέφτες που στο τέλος τα καταστρέφουν όλα. Σιγά-σιγά η ιδέα τροποποιήθηκε. Αλλά στο τέλος, μας προέκυψε τυχαία όπως, άλλωστε, τυχαία προκύπτουν τα περισσότερα σενάριά μας, που γεννιούνται από την επιθυμία να αποδώσουμε κάτι που συμβαίνει εκείνη τη στιγμή ή κάτι που μας διασκεδάζει. Πράγματι, το ογδόντα τοις εκατό των ιταλικών ταινιών γίνονται βάσει πρωτότυπων σεναρίων, ο κινηματογράφος μας ποτέ δεν αντλεί έμπνευση από το θέατρο ή τη λογοτεχνία, δηλαδή συμβαίνει το ακριβώς αντίθετο με τον αμερικανικό κινηματογράφο που ανατρέχει πάντα στην πεζογραφία. Ήταν δική μου η ιδέα να εμπιστευθούμε στον Totò το μικρό ρόλο που έπαιξε στο *Ο κλέψας του κλέψαντος*. Όταν είπα ότι ήθελα να κάνω την ταινία με πρωταγωνιστή τον Gassman, όλοι νόμισαν ότι αστειευόμουν. Κανείς δεν ήθελε τον Gassman, ούτε η Lux ούτε η Vides ούτε άλλοι παραγωγοί επειδή είχε ερμηνεύσει μέχρι τότε το ρόλο του κακού και την περίοδο που είχε μείνει στην Αμερική είχε λιγάκι ξεφτιλιστεί. Μου πρότειναν τον Sordi ή οποιονδήποτε άλλον, αρκεί να μην ήταν ο Gassman. Αντιτάχτηκα, επέμεινα και στο τέλος ο Cristaldi υιοθέτησε την άποψή μου και είπε: «Εντάξει, θα την κάνουμε μ' αυτόν αρκεί να τον κρύψουμε πίσω από γνωστούς ηθοποιούς». Αυτός είναι ο λόγος που στην ταινία εμφανίζονται ο Mastroianni, ο Salvatori και φυσικά ο Totò, που αποτελούσε τον πιο σίγουρο κράχτη. Δεν είχα καμιά δυσκολία να μεταμορφώσω τον Totò σε αρχικλέφτη, όπως επίσης δε δυσκολεύτηκα σε καμιά άλλη ταινία μαζί του επειδή του ήταν αρκετό να ρίξει μια ματιά στο ρόλο και να συλλάβει απολύτως την ουσία και επιπλέον, ερχόταν στα γυρίσματα με συγκεκριμένες ενδυματολογικές απόψεις για τον ήρωα που υποδυόταν. Τελειοποιούσε τον ήρωα προσθέτοντας μικρολεπτομέρειες που αρχικά φαίνονταν ασήμαντες, στη συνέχεια, όμως, αποδεικνύονταν σημαντικότατες, όπως το κασκόλ στην ταινία *Κλέφτες κι αστυνόμοι*."

Mario Monicelli

"Ανάμεσα σε μένα και τον κινηματογράφο υπήρξε αντιπάθεια από την πρώτη στιγμή. Εγώ απεχθανόμουν την αποσπασματικότητα και το χάος του κινηματογράφου και ο κινηματογράφος έπαιρνε την εκδίκησή του κάνοντάς με άκαμπτο, άμορφο και αντιπαθητικό. Είχα φτάσει σε σημείο να μην ανησυχώ καν για το σενάριο: διαπραγματευόμουν μονάχα το ποσό της αμοιβής. Κι αν στη συνέχεια κάτι άλλαξε στη σχέση μου με τον κινηματογράφο, η προ-

σέγγισή μου ήταν, για χρόνια, μεροληπτική και δύσπιστη, εξαιτίας της πεποίθησής μου ότι το να αποπειραθώ να κάνω μεγάλη κινηματογραφική καριέρα ήταν μια λανθασμένη επιλογή. Ο κινηματογράφος έχει το μέλλον του στη φαντασία, στη φανταστική μετάθεση του κόσμου μας. Αλλ' ωστόσο, υποφέρει -όπως και το θέατρο- από δειλία και διανοητικό κομφορμισμό. Κι ακόμα περισσότερο απ' το θέατρο, έχει μια φυσική προδιάθεση προς τη σύνεση, παρόλο που, αντιθέτως, προτρέπει στην πρόκληση."

Vittorio Gassman

"Στο *Ο κλέφας του κλέψαντος* εμφανίζεται ο πρώτος νεκρός σε ιταλική κωμωδία. Είναι ο Memmo Carotenuto που καταλήγει στις ρόδες του τραμ ύστερα από μιαν αποτυχημένη ληστεία. Ήταν κάτι το καινούριο, μου το επισήμανε ο Germi ενώ γράφαμε το σενάριο για την ταινία *Ατιμασμένη και εγκαταλελειμμένη*: «Τώρα πια, στην κωμωδία μπορεί να συμβούν τα πάντα», μας είπε."

Age

[από το βιβλίο L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti (1935-1959), *a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, εκδ. Feltrinelli, 1979]*
Μετάφραση: Πάνος Ράμος

Η αντροπαρέα και η άρνηση της ενηλικίωσης
του *Stefano Della Casa*

Ο Monicelli, μαζί με τον Risi και τον Comencini, είναι ο σκηνοθέτης που κατανοεί καλύτερα τις νέες απαιτήσεις του εμπορικού κινηματογράφου· η επιλογή των ηθοποιών, η σχολαστικότητά του ως «metteur en scène» και η αποδεδειγμένη ικανότητά του στη συγγραφή σεναρίων μας θυμίζουν διαρκώς την κωμωδία των δεκαετιών του '60 και του '70. Όπως προεικαζόταν σε κάποιες προηγούμενες ταινίες του, ο Monicelli επιδίδεται τώρα σε κοινωνική κριτική· η πικρή γεύση που δηλητηριάζει τις εύκολες βεβαιότητες έχει λίγα χρόνια που εμφανίστηκε. Κάποιοι θεωρούσαν τη συγκάλυψη της κοινωνικής ανάλυσης μέσα από τις πτυχές της ταινίας μειωτική και αλλοτριωτική. Τελικά όμως, αποδείχτηκε στην πράξη, ότι η θεωρία του Monicelli μπορούσε να παράγει το μόνο αποδεκτό είδος πολιτικών ταινιών στην Ιταλία, στην οποία ο κινηματογράφος, εκτός από το λαμπρό παράδειγμα του Rossellini, ήταν πάντα περισσότερο αποδεκτός για το περιεχόμενό του και πολύ λιγότερο για τις στιλιστικές του κατακτήσεις, σε αντίθεση με το κλίμα αναζή-

τησης (σε σχέση κυρίως με την ηθική της εικόνας) που την εποχή εκείνη χαρακτήριζε τον κινηματογράφο της Βορειοδυτικής Ευρώπης[...]
Μία λαμπρή στιγμή της ταινίας, από τις πιο ισορροπημένες του ιταλικού κινηματογράφου, είναι η ερμηνεία του Vittorio Gassman, ο οποίος για πρώτη φορά προσεγγίζει ένα κωμικό ρόλο έπειτα από αλλεπάλληλες εμφανίσεις του στη δεκαετία του '50 σε ρόλους «κακού». Ο Monicelli πρέπει να επιμείνει για να πείσει τους παραγωγούς, οι οποίοι τρομοκρατούνται από την παράτολμη επιλογή του· έτσι αναγκάζεται να τροποποιήσει την εμφάνιση του ηθοποιού: του φοράει περούκα, διορθώνει την αετίσια μύτη του, του αλλάζει το σχήμα των χειλιών, τον κάνει να τραυλίζει και τον μεταμορφώνει σε ένα συμπαθέστατο βλάκα: τον ζαλισμένο πυγμάχο με το ωραίο παρουσιαστικό. Ο Gassman δεν είναι η μόνη αποκάλυψη της ταινίας. Στην ταινία κάνουν το ντεμπούτο τους η Cardinale, που μόλις είχε αποφοιτήσει από τη σχολή C.S.C και είχε ήδη κάποιες συμμετοχές σε ταινίες στη Τυνησία, και ο Tiberio Murgia, μπάρμαν από τη Σαρδηνία, ανακάλυψη του Monicelli, ο οποίος περιορίστηκε αργότερα σε ρόλους Σικελού. Ακόμα και ο Carlo Pisacane είναι στην πραγματικότητα ένας Ναπολιτάνος ηθοποιός ειδικευμένος σε σίριαλ, ο οποίος για τις ανάγκες της ταινίας του Monicelli θα πολιτογραφηθεί Μπολονέζος. Το καστ συμπληρώνει ο Mastroianni, που ενσαρκώνει ρόλο παρόμοιο με αυτόν που είχε παίξει στις πρώτες ταινίες του ως πρωταγωνιστής, ο Salvatori, παλαίμαχος της σειράς *Poveri ma belli* του Dino Risi και ο Totò. Φαίνεται ότι, μεταξύ των άλλων οι τρεις τελευταίοι συνετέλεσαν στην απόφαση των παραγωγών να αποδεχθούν το πείραμα Gassman. Ωστόσο η δύναμη της ταινίας δεν έγκειται μόνο στην πετυχημένη διανομή, ούτε στον ξέφρενο ρυθμό του σεναρίου, που είναι το καλύτερο από οποιαδήποτε άλλη ταινία του Monicelli.
Ο κλέψας του κλέψαντος καταδεικνύει την πορεία που κατάφερε να διανύσει ο ιταλικός κινηματογράφος αυτόνομα, χωρίς να στηριχτεί ούτε στο θέατρο ούτε στη λογοτεχνία. Μολονότι οι ερμηνευτές, οι σεναριογράφοι και ο σκηνοθέτης είναι οι ίδιοι, όπως σε πολλές άλλες ταινίες, υπάρχει μεγάλη διαφοροποίηση ανάμεσα σε αυτούς τους φτωχοδιάβολους και το είδος της περιθωριακής ανθρωπιάς που παρατηρείται σε προηγούμενες φαρσοκωμωδίες. Η ταινία κυριαρχείται από τα πληθωρικά πρόσωπα, και τα αστεία υπεισέρχονται στα καθημερινά δράματα, συμπεριλαμβανομένου και του θανάτου. Πράγματι, *Ο κλέψας του κλέψαντος*, όπως παρατηρεί ο Pietro Germi, είναι η πρώτη κωμωδία στην οποία θίγεται το θέμα του θανάτου. Ακόμα και το θέμα της ανδρικής φιλίας, το οποίο ώς τότε απουσίαζε από την ιταλική κουλτούρα και τα ιταλικά θεάματα, ενώ αποτελούσε αναπόσπαστο στοιχείο του αμερικανικού κινηματογράφου από την κωμωδία ώς τα γουέστερν, εμφανίζεται σαν ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία για να προσεγγίσουμε το Monicelli. Ο κόσμος των ανδρών παρομοιάζεται με τον κόσμο της παιδικής ηλικίας· οι πρωταγωνιστές, ζώντας στους κόλπους της παρέας, αισθάνονται απελευθερωμένοι από τα δεσμά της οικογένειας και ισχυροί να αναδείξουν την προσωπικότητά τους. Λίγο αργότερα, στους *Γενναίους του Μπρανκαλεόνε* και ιδιαίτερα στην ταινία *Οι εντιμότατοι φίλοι μου*, ο Monicelli θα τονίσει τα οπισθοδρομικά χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης συμπεριφοράς, μέσα από το οργισμένο βλέμμα του γέρου Καπανέλε πού βλέπει τους φίλους του να πέφτουν ένας-ένας στο βωμό της εργασίας και της τυποποίησης.

(από το βιβλίο Stefano Della Casa, Mario Monicelli, *εκδ. La Nuova Italia, 1986)*
Μετάφραση: Isabelle Taruffi - Ζωή Σιάπαντα

•

Μια κεφάτη λαϊκή μπαλάντα
του *Vittorio Spinazzola*

Σκηνοθέτης απρόβλεπτος, καθόλου αλλοτριωμένος από υποχωρήσεις και συμβιβασμούς, ο Mario Monicelli [...] με την ταινία *Ο κλέψας του κλέψαντος* [...] μας χάρισε μια εξαιρετικά διασκεδαστική και ειλικρινή ταινία, που συνάμα αποτελεί και μία από τις αξιολογότερες ιταλικές παραγωγές των τελευταίων χρόνων. Δεν αναφερόμαστε μόνο στο σενάριο, ασυνήθιστα ευφρόσυνο και πλούσιο σε επιτυχημένες ατάκες (εδώ η επιρροή της Suso Cecchi d'Amico έδεσε θετικά με την ακατέργαστη γραφή των Age και Scarpelli, που ήταν υπεύθυνοι για μερικές από τις πιο θλιβερές φάρσες στην πρόσφατη κινηματογραφική ιστορία μας). Αναφερόμαστε επίσης και στην τεχνική δεξιοτεχνία, στην ικανότητα της αφήγησης και στην καθοδήγηση των ηθοποιών· ο Monicelli καταφέρνει μεταξύ άλλων να μας παρουσιάσει έναν Vittorio Gassman πρωτόφαντο, διασκεδαστικό και αστείο. *Ο κλέψας*

του *κλέψαντος* είναι πάνω απ' όλα μια σημαντική ταινία, διότι αποδεικνύει πως, παρ' όλο που υιοθετεί τα σχήματα και τα πρότυπα της κωμωδίας διαλέκτων, διαθέτει το αναγκαίο κύρος για να ασκήσει κριτική στο πλαίσιο μιας αυθεντικής ηθογραφίας.

Στην ταινία είναι φανερή η τάση παρώδησης των φιλμ που επιχειρούν μια εξιδανίκευση του γκαγκστερισμού, όπως για παράδειγμα το *Ριφιφί*. Πρόκειται για μια διακριτική παρωδία, με φόντο τα προάστια και τις παράγκες της Ρώμης (υπέροχα κινηματογραφημένα από τον Gianni Di Venanzo), που αναφέρεται στην παρουσίαση και τη σκηνοθεσία μιας σειράς από ζωντανές και ευχάριστες μορφές, που δεν επινοήθηκαν ως τεχνάσματα για να προκαλέσουν το γέλιο, αλλά αποτελούν αληθινά πρόσωπα, προικισμένα με μια συγκεκριμένη ιδιοσυγκρασία,έστω κι αν έχουν υπερτονισμένα κάποια από τα χαρακτηριστικά τους.

Ο κλέψας του κλέψαντος μας παρουσιάζει τους χαρακτήρες μιας κεφάτης λαϊκής μπαλάντας με φρενήρη ρυθμό, μια σπουδή για το βίο και την πολιτεία των μικροαπατεώνων των προαστίων: γρουσούζηδες, άχαροι, αφελείς, άσπλαχνοι ενίοτε, και πάντα κατατρεγμένοι, όχι τόσο από την αστυνομία όσο από την ίδια την ανικανότητά τους να είναι ανέντιμοι. Βλέπουμε το πορτρέτο του Φεριμπότε, του Σικελού με το βλοσυρό βλέμμα και το αλαζονικό ύφος που δεν γελάει ποτέ και κρατάει κλειδωμένη την όμορφη αδελφή του, για την οποία ετοιμάζει έναν καθωσπρέπει γάμο· του Καπανέλε, ενός φαφούτη γεροντάκου που ντύνεται σαν τζόκεϊ, είναι πάντα πεινασμένος και ονειρεύεται να μπορεί να συντηρήσει μια ερωμένη· του Κόζιμο, τέως αρχηγού μιας σπείρας κακοποιών που γνωρίζει τους νόμους καλύτερα από το δικηγόρο του, και που θα καταστραφεί από την ίδια την περηφάνια του επαγγελματία κλέφτη· του Πέπε, πυγμάχου της κακιάς ώρας, που είναι φιγουρατζής και ο «άξεστος» της ομάδας, παρ' όλο που είναι ο μόνος με λευκό ποινικό μητρώο, και που στο τέλος θα χωθεί κάτω από τα φουστάνια μιας φτωχοϋπηρέτριας. Ο Monicelli κάνει μια μικρή πινακοθήκη χαρακτήρων, μέσω των οποίων αναδύονται μια σειρά από πρόσωπα και καταγράφονται οι αδυναμίες τους λόγω της καταγωγής τους· όλα αυτά γίνονται υπό το πρίσμα της ανθρώπινης κατανόησης, με αξιοπρόσεκτη λεπτότητα και μέτρο.

(περιοδ. «Cinema Nuovo», τχ. 136, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1958)
Μετάφραση: Isabelle Taruffi - Ζωή Σιάπαντα

Αδέξιοι παράνομοι
του *Δημήτρη Μπάμπα*

Η ταινία αναπτύσσεται στο χώρο που τα προηγούμενα χρόνια εξερεύνησε ο ιταλικός νεορεαλισμός: τα περίχωρα μιας μεγαλούπολης, οι ουρές των ανέργων, οι εργατικές πολυκατοικίες, οι φυλακές. Τα πρόσωπα της ταινίας ζουν σ' ένα περιβάλλον φτώχειας και εξαθλίωσης - η ανέχεια και η απουσία θετικής προοπτικής στη ζωή τους ορίζουν τις πράξεις τους. Γι' αυτούς τους λόγους "εξωθούνται" στη διάπραξη της ληστείας.

Αυτό το κοινωνικό περιβάλλον διαφοροποιεί καθοριστικά τους μικροαπατεώνες της ταινίας από τους χαρακτήρες που υπάρχουν στο αντίστοιχο χολιγουντιανό είδος (heist movie): εκείνοι διαπράττουν τη ληστεία για να γίνουν ήρωες, για να κερδίσουν ένα προσωπικό στοίχημα· εδώ πρόκειται για υπόθεση επιβίωσης.

Ταινία συνόλου, *Ο κλέψας του κλέψαντος* έχει ως πυρήνα της μία ομάδα ανθρώπων και οργανώνεται με βάση τους δεσμούς αλληλεγγύης που δημιουργεί η φτώχεια: η ομάδα σχηματίζεται και υπάρχει για το συγκεκριμένο στόχο (και διαλύεται όταν αυτός πάψει να υπάρχει). Για το σύστημα σχέσεων της ταινίας, η άρνηση της συλλογικής δράσης, η πλεονεξία και η επίδειξη ατομικής συνείδησης (όπως συμβαίνει με τον Κόζιμο) οδηγεί στην απομόνωση και την καταστροφή.

Η σκηνοθεσία αναπτύσσεται πάνω σε δύο άξονες: Από τη μία υπάρχει ένα βλέμμα συμπάθειας γι' αυτά τα εκτός των τειχών πρόσωπα (κάτι που γίνεται ιδιαίτερα φανερό στις σκηνές όπου οι χαρακτήρες αποκτούν βάθος· π.χ. στο ορφανοτροφείο για τον Μάριο, στη φυλακή και στη σχέση του με το μωρό για τον Τιμπέριο, στη σχέση του με την Νικολέτα για τον Πέπε).

Από την άλλη όμως όλο το μέρος της ληστείας και των προετοιμασιών της προσεγγίζεται με έντονο σαρκασμό. Εδώ βρισκόμαστε στην επικράτεια της κωμωδίας και η κίνηση αυτών των παριών- να εισβάλλουν σ' ένα αστικό σπίτι και να λεηλατήσουν ένα ενεχυροδανειστήριο-, παρόλη την επιφαινόμενη επιστη-

μοσύνη του εγχειρήματος, σχεδιάζεται σαν ένα παιχνίδι: η αδυναμία τους δεν είναι παρά η άλλη όψη της αθωότητάς τους.

Ωστόσο αυτή την αδεξιότητα και την ανικανότητα που χαρακτηρίζει τα πρόσωπα θα πρέπει να την αντιμετωπίσουμε με δύο τρόπους. Καταρχήν ως μια ειρωνική εκδοχή του κινηματογραφικού είδους (με τυπικότερο παράδειγμα το *Ριφιφί* του Jules Dassin, 1954)· και κατά δεύτερο λόγο ως μια απτή απόδειξη ότι αυτά τα πρόσωπα είναι ανίκανα να παραβιάσουν το νόμο (η ληστεία καταλήγει σ' ένα γεύμα με μακαρόνια και ρεβίθια). Ο κόσμος τους δεν είναι ο κόσμος της παρανομίας (εξαίρεση αποτελεί μόνο ο Καπανέλε, ένας χαρακτήρας που ανήκει στην πινακοθήκη της μπουρλέσκ κωμωδίας, ένας κλόουν του τσίρκου).

Εν τέλει, το συνολικό εγχείρημα της ληστείας αποτέλεσε γι' αυτά τα πρόσωπα μια διαδικασία αυτογνωσίας. Η αποτυχία της ληστείας θα σημαίνει για κάποιους από αυτούς –όπως ο Πέπε και ο Μάριο–, το τέλος της ανέμελης ζωής: ο έρωτας και η εργασία θα τους εισαγάγουν στην ενήλικη ζωή.

Θεσσαλονίκη, Μάρτιος 2002

DINO DE LAURENTIIS et GRAY FILM PRESENTENT
LION D'OR
à la XXme MOSTRA
de VENISE
"la grande guerre"
AVEC
VITTORIO GASSMAN
FOLCO LULLI
ALBERTO SORDI
BERNARD BLIER
ET AVEC
SILVANA MANGANO
Un film de
MARIO MONICELLI
Scénario et Adaptation
AGE, SCARPELLI, VINCENZONI et MONICELLI
CINEMASCOPE
Une Co-production franco-italienne
DINO DE LAURENTIIS Cinematografica S.p.A. (Rome)
GRAY FILM (Paris)
DISTRIBUTION
CINEDIS

Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΠΟΛΕΜΟΣ
La grande guerra (1959)

Σκηνοθεσία: Mario Monicelli. **Σενάριο:** Age (Agenore Incrocci), Furio Scarpelli, Mario Monicelli, Luciano Vincenzoni. **Φωτογραφία:** Giuseppe Rotunno, Roberto Gerardi, Leonida Barboni. **Σκηνογραφία:** Mario Garbuglia. **Κοστούμια:** Danilo Donati. **Μουσική:** Nino Rota. **Μοντάζ:** Adriana Novelli. **Ηθοποιοί:** Vittorio Gassman (Τζιοβάνι Μπουζάκα), Alberto Sordi (Ορέστε Γιακοβάτσι), Silvana Mangano (Κονσταντίνα), Folco Lulli (Μπορντίν), Bernard Blier (λοχαγός Καστέλι, ο επονομαζόμενος Μπολοτόντο), Romolo Valli (υπολοχαγός Γκαλίνα), Vittorio Sanipoli (ταγματάρχης Βεντούρι), Nicola Arigliano (Τζιαρντίνο), Mario Valdemarin (ανθυπολοχαγός Λοκουέντζι), Tiberio Mitri (Μάντιτς), Livio Lorenzon (λοχίας Μπατιφέρι), Tiberio Murgia (Ροζάριο Νικότρα), Carlo D'Angelo (λοχαγός Φέρι), Marcello Giorda, Guido Celano, Luigi Fainelli, Gerard Herter, Achille Compagnoni, Elsa Vazzoler. **Παραγωγή:** Dino De Laurentiis Cinematografica (Ρώμη), Gray Film (Παρίσι). **Διάρκεια:** 139'. **Ασπρόμαυρη. 35mm. Βραβεία:** Χρυσό Λιοντάρι στο Φεστιβάλ Βενετίας 1959, εξ ημισείας με τον *Στρατηγό ντέλα Ρόβερε*, του Roberto Rossellini, Nastro d' Argento για την ερμηνεία του Alberto Sordi και τη σκηνογραφία του Mario Garbuglia, David di Donatello για τις ερμηνείες των Sordi και Gassman και για την παραγωγή της ταινίας.

1917. Α' Παγκόσμιος πόλεμος. Ο Ορέστης από τη Ρώμη και ο Τζιοβάνι από το Μιλάνο, και οι δύο φυγόπονοι και αργόσχολοι, δεν καταφέρνουν να αποφύγουν την επιστράτευση και βρίσκονται στο μέτωπο. Μπροστά σ' αυτόν τον πόλεμο που δεν τον θεωρούν δικό τους, το μόνο που τους ενδιαφέρει είναι να καταφέρουν να επιβιώσουν μέσα από τους κινδύνους. Παρακολουθούμε τις κωμικοτραγικές περιπέτειές τους στην πρώτη γραμμή του μετώπου, μέσα από μια σειρά επεισοδίων που σχολιάζονται μουσικά από πολεμικά τραγούδια της εποχής, ενώ παρατίθεται και υλικό επικαίρων και παλαιών καρτ ποστάλ. Στη διάρκεια της υποχώρησης μετά τη μάχη του Καπορέτο, συλλαμβάνονται από τα αυστριακά στρατεύματα. Ανακρίνονται και, παρ' όλο που υπήρξαν και οι δύο στρατιώτες αδιάφοροι για την τύχη του πολέμου και «λουφατζήδες», αρνούνται πεισματικά να αποκαλύψουν τη θέση των συναδέλφων τους και εκτελούνται, πεθαίνοντας σαν ήρωες.

"[...] Από τη στιγμή που είχα στα χέρια μου αυτό το σενάριο δεν μπορούσα παρά να το γυρίσω με το συγκεκριμένο τρόπο και δεν ήταν τυχαίο που επέλεξα τον Sordi και τον Gassman που είχε καταπληκτική επιτυχία στο *Ο κλέψας του κλέψαντος*. Συνάντησα μεγάλες δυσκολίες σ' αυτή τη δουλειά επειδή ήταν μια ταινία που έπρεπε να είναι κωμική παρά τους θανάτους και όλα τα υπόλοιπα και η παραγωγή και η διανομή δεν ήθελαν με κανένα τρόπο να δεχτούν ότι οι δύο πρωταγωνιστές, δυο κωμικοί, στο τέλος τουφεκίζονται, δεδομένου ότι στις κωμωδίες υπάρχει ο κανόνας του αίσιου τέλους. Έδωσα μάχη για να γίνει αποδεκτή αυτή η καινοτομία. Σε κάθε συνεδρίαση όλοι ψήφιζαν αρνητικά.

Αρχικά δεν ήμουν σύμφωνος με την ύπαρξη ενός ζεύγους ηρώων, ήθελα έναν μόνο πρωταγωνιστή στο επίκεντρο της ιστορίας, σιγά-σιγά όμως, πείστηκα επειδή τα ονόματα των Sordi και Gassman ήταν μεγάλος, πολύ μεγάλος πειρασμός. Πιστεύω, όμως, ότι παρ' όλα αυτά, η ταινία ήταν ένα έργο χορωδιακό, μια ταινία με θέμα μια μάζα ανθρώπων, κυρίως αγροτικής καταγωγής, που για τέσσερα ολόκληρα χρόνια μάχεται σ' έναν παράλογο πόλεμο. Δεν συνάντησα δυσκολίες με τους ηθοποιούς, αλλά, μάλλον με τον παραγωγό που με βομβάρδιζε με τηλεγραφήματα στη διάρκεια των γυρισμάτων επειδή ήθελε να μένουν για περισσότερο χρόνο ο Sordi και ο Gassman, να προβάλλονται περισσότερο. Πρέπει επίσης να πω ότι και ότι η εκστρατεία του Τύπου εναντίον της ταινίας, που άρχισε με την αναγγελία της ταινίας, στη συνέχεια καταλάγιασε, επειδή ο De Laurentiis ανέλαβε διάφορες πρωτοβουλίες, δίνοντας το σενάριο να το διαβάσουν υψηλόβαθμοι αξιωματικοί, και έτσι οι αντίθετες φωνές ξεπεράστηκαν από την πιο «φωτισμένη» μερίδα των στρατιωτικών που κατάλαβαν τη σημασία του φινάλε. Αλλά τότε, το Καπορέτο[1] ήταν ταμπού και ο μεγάλος πόλεμος περιβαλλόταν από την πλέον ενοχλητική και ανόητη ρητορική. [...]

[...] Πήρα το σενάριο της ταινίας *Ο μεγάλος πόλεμος* [...] και το πήγα στον De Laurentiis. Κι εκείνος, έχοντας τη μονομανία του γιγαντισμού, την ερωτεύτηκε την ταινία. Η ιδέα να βάλουμε τον Gassman, το νέο κωμικό της εποχής, μαζί με τον Sordi, που ήδη ήταν ένα μεγάλο όνομα, του προκάλεσε μεγάλο ενθουσιασμό. Και στο σημείο αυτό έδωσα άλλη μεγάλη μάχη για να πάρω ως σεναριογράφους τους Age και Scarpelli. Ο De Laurentiis την αντιμετώπισε ως σημαντική ταινία, φανταζόταν, ήδη, μια μεγάλη εκστρατεία για την προώθησή της, σκεφτόταν να τη στείλει στη Βενετία, πίστευε, όμως, ότι οι Age και Scarpelli δεν ήσαν οι κατάλληλοι σεναριογράφοι για μια ταινία αυτού του μεγέθους και με τόση δουλειά. Χρειάστηκε να τον εξαναγκάσω να τους δεχτεί μαζί με τον Vincenzoni. Όταν αποφασίστηκε να γίνει η ταινία, χρειάστηκε να δώσει μά-

χη κι ο ίδιος ο De Laurentiis: επρόκειτο για μια πολύ ακριβή ταινία, που για την πραγματοποίησή της χρειάζονταν μεγάλος αριθμός κομπάρσων, πολλά μέσα, συνεργεία κτλ. Εκείνος ήθελε να ζητήσει τη βοήθεια του στρατού. Όταν, όμως, έγινε γνωστό ότι οι τρεις κακορίζικοι, όπως μας θεωρούσαν, δηλαδή ο Age, ο Scarpelli κι εγώ, ήθελαν να κάνουν μια ταινία με θέμα τον πόλεμο του '15-'18 με τους 600.000 νεκρούς, ξέσπασε μια φοβερή εκστρατεία του Τύπου κατά της πιθανολογούμενης σπίλωσης του στρατού.

[...] Από το Μεγάλο πόλεμο ως γεγονός, ήθελα να δώσω την εντύπωση –σε συνεργασία με τον Mario Garbuglia, που ήταν ο σκηνογράφος– μιας μεγάλης χύτρας που βράζει, από την οποία κάθε τόσο ξεπηδούσε ένας ήρωας: την εντύπωση μιας άμορφης μάζας ανθρώπων, στρατιωτών, εργατών, χωρικών που ήταν πεταμένη μέσα στη λάσπη των χαρακωμάτων, από την οποία, κάποιες στιγμές, ξεπετάγονταν, εδώ κι εκεί, διάφοροι τύποι. Εντέλει, η παρουσία του Sordi και του Gassman δεν επέτρεψε να συμβεί κάτι τέτοιο, τουλάχιστον στο βαθμό που το ήθελα. Ακόμα και κατά τη συγγραφή του σεναρίου δώσαμε στους δύο ηθοποιούς μεγαλύτερη βαρύτητα απ' όση αρχικά είχαμε προβλέψει. Υπήρξε μεγάλη διαφωνία με τον De Laurentiis και τους διανομείς επειδή η ταινία τελείωνε με τρόπο εξόχως δραματικό: με τον τουφεκισμό των δύο πρωταγωνιστών, των δύο κωμικών! Ήθελαν να τελειώνει με την απελευθέρωσή τους, με το θρίαμβο των ηρώων. Αλλά και στην προηγούμενη ταινία -*Ο κλέφας του κλέψαντος* - χρειάστηκε να δώσω μάχη για να μείνει μια δραματική στιγμή, ο θάνατος του Carotenuto, ένα γεγονός που φαινόταν να σπάει όλα τα κλισέ της κωμωδίας.

[...] Αρχίσαμε τα γυρίσματα του *Μεγάλου πολέμου* στο Φρίουλι. Σκάψαμε χαρακώματα και στήσαμε την οπισθοφυλακή. Μερικές μέρες αφότου είχαμε αρχίσει τα γυρίσματα, μου τηλεφώνησε ο De Laurentiis, που είχε δει τα πρώτα κομμάτια της ταινίας και μου είπε ότι είχε τρομάξει: έδειχνα αξιωματικούς και στρατιώτες καταταλαιπωρημένους και βρόμικους, εντελώς εξαντλημένους. Μου είπε στο τηλέφωνο: «Δεν είναι δυνατόν! Παραείναι βρόμικοι και κακομοίρηδες. Η ταινία πήρε άλλο δρόμο». Εγώ του απάντησα: « Όχι, εγώ έτσι το βλέπω». Στη συνέχεια ήρθε στο Ούντινε, συνοδευόμενος από τον Age, για να μιλήσουμε. Ένα βράδυ, μετά το δείπνο, βγήκαμε και περπατήσαμε για πολύ ώρα στους δρόμους του Ούντινε κι ο De Laurentiis έκανε τα πάντα για να με πείσει ότι δεν έπρεπε να δείχνω το στρατό σε τέτοια κατάντια, επειδή το κοινό δε θα δεχόταν κάτι τέτοιο. Εγώ του απάντησα σημείο προς σημείο. Ο Donati, ο ενδυματολόγος, μου παρουσίαζε κάθε πρωί στρατιώτες καλοβαλμένους. Τότε εγώ έβαζα να βρέξουν με τις αντλίες ένα μεγάλο κομμάτι γης και έδινα εντολή στους κομπάρσους να κυλιστούν στη λάσπη. Εκείνοι ήταν ευχαριστημένοι, επειδή ήταν καλοκαίρι και έκανε ζέστη. Έβγαιναν απ' τη λάσπη μεταμορφωμένοι. Κι ο De Laurentiis έμεινε αποσβολωμένος! Τελειώνοντας τον περίπατό μας, επιστρέψαμε, μεσάνυχτα σχεδόν, στο ξενοδοχείο. Ο De Laurentiis υποστήριζε τις απόψεις του αλλά ταυτόχρονα κατανοούσε και τις απόψεις των άλλων, διαισθανόταν ότι ο σκηνοθέτης είχε μια δική του ιδέα και δεν ήταν σωστό να την αμφισβητήσει υπερβολικά. Τέλος πάντων, μου έδωσε δίκιο. Ο Age, που ως τότε δεν είχε πει κουβέντα, καληνυχτίζοντάς με μου είπε: «Όποιος στη μάχη δε βγαίνει εμπρός είναι μεγάλος, πουτάνας γιος!».”

Mario Monicelli

“*Ο μεγάλος πόλεμος* ήταν μια ιδέα του Vincenzoni. Ως ιδέα ήταν προκλητική και δώσαμε μάχη για να την επιβάλουμε. Πρώτον, επειδή ο Gassman και ο Sordi, που στην ταινία ήταν δύο αντιήρωες, στο τέλος εκτελούνταν κι αυτό πήγαινε κόντρα σε όλους τους κανόνες της κωμωδίας την εποχή εκείνη. Δεύτερον, επειδή για πρώτη φορά με τρόπο άμεσο, γινόταν λόγος, σε μια ιταλική ταινία, για το Καπορέτο. Υπήρξαν πολλές διαμαρτυρίες από τους αντιδραστικούς κύκλους, τους στρατιωτικούς, κλπ., όταν προβλήθηκε στη Βενετία και βραβεύτηκε. Είχαμε σπάσει ορισμένα από τα βαθιά ριζωμένα ταμπού στην Ιταλία. Στη Βενετία μοιράστηκε το βραβείο με την ταινία *Ο στρατηγός ντέλα Ρόβερε*. Ήταν το 1959 και πιστεύω ότι εκείνη τη χρονιά, με τις δύο αυτές ταινίες άρχισε η μεγάλη, νέα εποχή του ιταλικού κινηματογράφου. Τα πράγματα άλλαζαν, πηγαίναμε προς την κεντροαριστερά και το οικονομικό θαύμα...

Διαβάσαμε ένα σωρό βιβλία για το «Μεγάλο πόλεμο», ενημερωθήκαμε πλήρως. Γνωρίζαμε ότι οι πρωταγωνιστές θα ήταν ο Sordi και ο Gassman και αποφασίσαμε να μην τους κάνουμε αμέσως φίλους επειδή αυτό θα περιόριζε το ψυχολογικό ενδιαφέρον των ηρώων της ταινίας: καλύτερα να τους κάναμε εχθρούς. Απορρίψαμε, όμως, και την ιδέα να κάνουμε τον Gassman λοχία και τον Sordi απλό στρατιώτη. Προτιμήσαμε να βάλουμε τους δύο ήρωες στο ίδιο επίπεδο, αλλά να έχουν διαφορετική καταγωγή (ο ένας από το βορρά κι ο άλλος από το νότο) και διαφορετικό χαρακτήρα. Το τέλος ήταν αυ-

τό που είχε γράψει ο Vincenzoni: ο θάνατος και των δύο. Προσθέσαμε, όμως, κι άλλους ήρωες, δώσαμε στο σενάριο διάσταση χορωδιακή, συλλογική, έγινε η ιστορία μιας συλλογικής τραγωδίας όπως είναι ο πόλεμος. Οι ήρωές μας ήταν δυο στρατιώτες που δεν ξεχώριζαν από τη μάζα, λίγο «ενοχλητικοί» ίσως, αλλά πολύ καλόβολοι που στο τέλος, όμως, απαρνούνται ακόμα και τη ζωή τους προκειμένου να μην ατιμαστούν, να μην προδώσουν, τους εαυτούς τους, μάλλον, παρά την πατρίδα. [...]
[...] Παρόλο που ο *Μεγάλος πόλεμος* ήταν τραγωδία, συχνά κατέληγε, κάποιες στιγμές, σε φάρσα. Τότε ακριβώς αναρωτηθήκαμε με κάποιο άγχος, αν μπορούσαμε να επιχειρήσουμε το δύσκολο πάντρεμα της τραγωδίας με τη φάρσα. Τέλος πάντων, η αληθινή κωμωδία αλά ιταλικά ήταν εκείνη που είχε ορισμένες ιδιότητες και κάποιο περιεχόμενο και, ως καινοτομία σε σχέση με τα υπόλοιπα είδη, είχε αυτό το σημαντικό χαρακτηριστικό: δεν φιλοδοξούσε μόνο να προκαλέσει το γέλιο ή το χαμόγελο, αλλά και να κάνει το θεατή να σκεφτεί, να εμφυτεύσει στις συνειδήσεις των θεατών κάποια αμφιβολία για τις πολιτικές τους πεποιθήσεις, ή τουλάχιστον να προκαλέσει την αναθεώρηση ενός συγκεκριμένου τρόπου ζωής."

Age

"Ό,τι με ενδιαφέρει, όταν μπαίνει από το ένα αυτί δεν φεύγει από το άλλο. Η ιστορία των δύο φίλων έμεινε στο μυαλό μου και ωρίμασε αργά-αργά. Μια μέρα έμαθα ότι το σενάριο του Vincenzoni ήταν ελεύθερο. Τηλεφώνησα στον Amato που μου το επιβεβαίωσε. Τότε το αγόρασα. Αλλά τη στιγμή εκείνη δεν ήξερα τι να το κάνω: ήθελα να το κάνω ταινία αλά δεν έβρισκα το σωστό τόνο. Ίσως, ασυναίσθητα, να με κατέτρυχε η αρχική ιδέα. Γιατί έπρεπε, οπωσδήποτε, να είναι μια καλόβολη κωμωδία; Τι ανάγκη είχα να κάνω μια ταινιούλα έτσι κι έτσι; Γιατί να μην τραβήξω άλλο δρόμο; Ήταν δυνατό να αντιμετωπίσει κάποιος τον πόλεμο «σοβαρά» χωρίς να φτάσει στην πολεμική; Διαισθανόμουν ότι κάποιος δρόμος έπρεπε να υπάρχει. Ένα βράδυ είχα πάει στο θέατρο με τον Monicelli, η κωμωδία δεν μ' ενδιέφερε και στη διάρκεια της πρώτης πράξης μου ξανάρθε στο μυαλό το σενάριο που είχα αγοράσει. Γιατί να μην αποπειραθούμε να σμίξουμε το κωμικό με το δραματικό στοιχείο; [...]Στο διάλειμμα, μίλησα στον Monicelli και η ιδέα του άρεσε: θα μπορούσαμε να ξεκινήσουμε το στήσιμο μιας ιστορίας πάνω σ' αυτά τα χνάρια. Από τη στιγμή εκείνη, η ιδέα της ταινίας άρχισε ν' αποκτά υπόσταση. Όσο περισσότερο μιλούσαμε τόσο περισσότερο ξεκαθάριζαν τα πράγματα

και η ταινία εξελισσόταν. Σύντομα κατάλαβα ότι έπρεπε να αλλάξω τον προγραμματισμό μου σχετικά με την παραγωγή των ταινιών, επειδή για να γίνει καλά αυτή η ταινία χρειάζονταν μέσα, δουλειά και φιλοδοξία. Γιατί να μην επιχειρήσουμε, ύστερ' από σαράντα χρόνια, να κάνουμε την πρώτη μεγάλη ιταλική ταινία με θέμα τον πόλεμο του '15-'18; Η τραγωδία ειδωμένη από μάτια ιταλικά, από δύο κοινούς στρατιώτες, από δύο αγνώστους; Πιστή αναπαραγωγή του κλίματος με μάχες, πλήθος στρατιωτών και τη ζωή των χαρακωμάτων."

Dino De Laurentiis

[από τα βιβλία L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti (1935-1959), *a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, εκδ. Feltrinelli, 1979 και Mario Monicelli,* L'arte della commedia, *εκδ. Dedalo, 1986]*
Μετάφραση: Πάνος Ράμος

1. Χωριό στη βορειοανατολική Ιταλία, όπου τον Οκτώβριο του 1917 ο ιταλικός στρατός υπέστη συντριπτική ήττα από τους Αυστριακούς (Σ.τ.Μ.)

Η ηθική της κάμερας
του *Stefano Della Casa*

Η ταινία, που θεωρείται το αριστούργημα του Monicelli, μοιράστηκε στη Μόστρα της Βενετίας το Χρυσό Λιοντάρι με την ταινία του Rosselini *Ο στρατηγός ντέλα Ρόβερε*. Οι δύο ταινίες έγιναν μεγάλες εμπορικές επιτυχίες: *Ο Μεγάλος πόλεμος* ήρθε δεύτερος σε εισπράξεις μετά την *Ντόλτσε βίτα*, ενώ η ταινία του Rossellini είναι δέκατη στη σειρά. Πρόκειται για την ανάκαμψη του ιταλικού κινηματογράφου και την αναγέννηση του θεαματικού και επιμελημένου σινεμά, που είχε εκλείψει έπειτα από το σύντομο πέρασμα του νεορεαλιστικού κύματος. Είναι η εποχή των πρώτων βημάτων της κεντροαριστεράς και των μεταντιστασιακών διαψεύσεων. Οι δύο ταινίες ανοίγουν το δρόμο σε μια σειρά από αντιφασιστικές δημιουργίες, όπως η ταινία *Όλοι στο σπίτι* που γύρισε ο Comencini το 1960, με παραγωγό τον Dino De Laurentiis, η οποία δέχτηκε εγκωμιαστικές κριτικές.
Ωστόσο, οι περιπέτειες της ταινίας υπήρξαν τεράστιες. Είναι σχεδόν η πρώτη ταινία που αναφέρεται στον πόλεμο του '15-'18, με κώδικα διαφορετικό από αυτόν που χρησιμοποιούσαν στα σχολικά βιβλία της ιστορίας. Στη διάρκεια του πολέμου είχαν γυριστεί ελάχιστες ταινίες, όλες προπαγανδιστικές, όπως η συμπαθητική ταινία *Maciste alpino* που γύρισε ο Pastrone το 1917 [...] Στα χρόνια της «ανοικοδόμησης» βγαίνουν στις αίθουσες κάποιες ταινιούλες με πατριωτικές αναφορές[...] Ένα ανοιχτό πεδίο προσφερόταν σε κείνη την ιερόσυλη προοδευτικότητα, που επικρατούσε εκείνη την εποχή.
Ο τύπος αντέδρασε πριν τελειώσουν τα γυρίσματα της ταινίας. Στην αρχή, (οι ετοιμασίες ξεκίνησαν στις 8 του Γενάρη) ο Bontempi δημοσιεύει ένα άρθρο ευνοϊκό για την ταινία. Στις 10 του Γενάρη, ο Paolo Monelli γράφει στην «La Stampa» ένα σφοδρό λίβελο εναντίον της, επικαλούμενος την ανάγκη προληπτικής

λογοκρισίας για μια ταινία που θα προβάλει ως πρωταγωνιστές δύο «ψοφοδεείς ήρωες». Την επομένη, ο Baldacci, που αρθρογραφεί στην εφημερίδα «Il Giorno», υιοθετεί την ίδια γραμμή. Η διαμάχη έχει αρχίσει. Ο φασίστας Roberti κάνει μια ερώτηση στη βουλή ακολουθώντας το πνεύμα του άρθρου του Monelli. Ο De Laurentiis και ο Vincenzoni γράφουν στις εφημερίδες, ενώ ο Saverio Tutino υπερασπίζει την ταινία στην εφημερίδα «L' Unità». Στη συνέχεια ο De Laurentiis εξασφαλίζει την κυβερνητική έγκριση έπειτα από μια συνάντηση με τον Andreotti. Ωστόσο, τα προβλήματα δεν σταματάνε εδώ. Στις 5 Απριλίου, ο Monicelli, ο οποίος έχει ολοκληρώσει το σενάριο και αναζητά τοποθεσίες για το γύρισμα της ταινίας, βρίσκεται αντιμέτωπος με την άρνηση των δημάρχων. Ανακαλύπτει ότι μια ομάδα στρατιωτών, που θα συμμετείχαν ως κομπάρσοι, δεν έχουν καν ειδοποιηθεί. Ο De Laurentiis απειλεί να κάνει τα γυρίσματα στην Γιουγκοσλαβία, όπου έχει επαφές με την εταιρεία Bosnia Film, με την οποία είχε συνεργαστεί τον προηγούμενο χρόνο για την ταινία *La tempesta (Η θύελλα)* του Lattuada. Με τη συνεργασία της ίδιας εταιρείας ετοιμάζει επίσης την ταινία *Jovanka e le altre (Η Γιοβάνκα και οι άλλες)* του Martin Ritt. Έτσι, το Υπουργείο Αμύνης αναγκάζεται να δώσει την έγκρισή του. Τα γυρίσματα θα ξεκινήσουν την άνοιξη και το καλοκαίρι στο Φρίουλι, ώστε η ταινία να είναι έτοιμη για το φεστιβάλ της Βενετίας.

Αλλά τα προβλήματα δεν τελειώνουν εδώ. Ο Monicelli θέλει να κάνει μια ταινία, στην οποία οι δύο κωμικοί δεν θα έχουν τόσο πληθωρική παρουσία όσο σε προηγούμενες εμφανίσεις τους. Ο Monicelli λέει: «Οι στρατιώτες θα παίξουν τους αγρότες ή τους σκαφτιάδες, θα κάνουν, δηλαδή, ό,τι κάνουν και ως πολίτες· και η φωτογραφία θα πρέπει να θυμίζει όσο το δυνατόν τα ντοκιμαντέρ της εποχής. Επιπλέον, αυτήν τη φορά, οι δύο πρωταγωνιστές θα πεθάνουν». Οι ανησυχίες του Monicelli για την απήχηση της ταινίας αυτή τη φορά είναι μεγάλες· λύνει το πρόβλημα εναλλάσσοντας τις κωμικές σκηνές με τραγικές. Τα πρώτα πλάνα στη στρατιωτική μονάδα είναι ένα κλασικό παράδειγμα της «τέχνης του βολέματος» στην κομέντια ντελ άρτε. Σε αντίθεση, λίγα λεπτά αργότερα, στο πλάνο μπαίνει ένα νοσοκομειακό τρένο που κάνει τους στρατιώτες να κοκαλώσουν. Οι τρεις συναντήσεις μεταξύ των Vittorio Gassman και Silvana Mangano κορυφώνονται σε ένα κρεσέντο όπου εκδηλώνεται μια τραγική έκρηξη πάθους. Ο άτεγκτος εγωισμός που επιδεικνύουν οι δύο πρωταγωνιστές, μολονότι είναι ικανοί και για αλτρουιστικές εκδηλώσεις, όπως αυτή που παρατηρούμε στη συνάντηση με τη χήρα του Lulli, εξισορροπείται με την εμφάνιση κάποιων προσώπων που, ενώ απομυθεύουν το μιλιταρισμό, είναι ικανοί την ίδια στιγμή να πολεμήσουν συνειδητά ή ακόμα και να πεθάνουν, αν παραστεί ανάγκη. Ο υπολοχαγός και ο στρατιωτικός ιερέας είναι οι δύο «ώριμοι» χαρακτήρες, που αντιστικτικά προσφέρουν απλότητα και αποφασιστικότητα.

Ο Monicelli αποκαλύπτει τη μεγάλη σκηνοθετική δεξιοτεχνία του σε δύο σκηνές κλειδιά: πρώτα στη σκηνή της νυχτερινής επίθεσης, την οποία διευθύνει με σπάνια ικανότητα, και δεύτερον, στη σκηνή του τουφεκισμού του Γερμανού κατασκόπου. Η τελευταία αυτή σκηνή είναι μια ψυχρή καταγραφή, μια αφηγηματική προκαταβολή, η οποία, ωστόσο, διατηρεί κάποια αυτονομία.[...]

Μολονότι *Ο Μεγάλος πόλεμος* είναι ταινία με θέση, διαθέτει μια σεμνότητα που την προστατεύει από τη βαναυσότητα που συνήθως παρουσιάζουν οι λήψεις σκηνών μαρτυρίου. Η σεμνότητα αυτή είναι «έργο» της μηχανής λήψης. Την τεχνική αυτή χρησιμοποιεί είτε από τα «δεξιά» ο Jacopetti είτε από τα «αριστερά» ο Pontecorvo– και πιο πρόσφατα ο Ferrara.

Ο *Μεγάλος πόλεμος* είναι ένα εγκώμιο στον επαγγελματισμό, και συγκαταλέγεται ανάμεσα στα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα του ιταλικού κινηματογράφου. Παραθέτουμε κάποιες λεπτομέρειες: Η Silvana Mangano απαγγέλλει στη διάλεκτο της Ρώμης αλλά ντουμπλάρεται στα βενετσιάνικα. Ο σκηνογράφος Garbuglia καταφέρνει και δημιουργεί χειμερινά τοπία μέσα στο κατακαλόκαιρο, και κατασκευάζει σε μικρογραφία τοποθεσίες απόλυτα πιστευτές, όπως το εξοχικό σπίτι «Zanin», μέσα στο οποίο διαδραματίζεται ο τραγικός επίλογος, ή το εσωτερικό του στρατιωτικού τρένου, δημιούργημα μιας μόνο νύχτας. Ο οπερατέρ Giuseppe Rotunno κάνει ένα είδος «βρόμικης» φωτογραφίας, φαινομενικά αλλοιωμένης. Η τεχνική του αυτή ξένισε τους παραγωγούς, όμως τονίζει τις ιστορικές φιλοδοξίες της ταινίας.

(από το βιβλίο Stefano Della Casa, Mario Monicelli, *εκδ. La Nuova Italia, 1986)*
Μετάφραση: Isabelle Taruffi - Ζωή Σιάπαντα

Να ανοιχτούν οι απαγορευμένες σελίδες
Του *Guido Aristarco*

Περισσότερο ενημερωτική και «χρήσιμη» από το *Ο στρατηγός ντέλα Ρόβερε*, αποδείχτηκε η ταινία *Ο Μεγάλος πόλεμος*. Στην ταινία αυτή εκφράζεται μια αναγκαιότητα που φαίνεται στο σχόλιο του Amidei που τονίστηκε στη Βενετία: υπάρχει απαίτηση και ηθικό καθήκον να απομακρυνθούν οι πέτρες κάτω από τις οποίες θάβονται οι «απαγορευμένες» σελίδες της ιταλικής ιστορίας, και να γνωρίσουν οι νέοι τα «σκουλήκια» που κρύβονται και τρέφονται κάτω απ' αυτές τις πέτρες. Ο Monicelli, ο οποίος δεν διέθετε βέβαια το καλλιτεχνικό ταλέντο του Rossellini, κινήθηκε στο ύφος της ταινίας *Ο κλέψας του κλέψαντος* και, ακολουθώντας το παράδειγμα του Lean στη *Γέφυρα του ποταμού Κβάι*, δημιούργησε μια μεγάλη θεαματική ταινία με πρωτότυπες ιδέες, που είχαν ως στόχο να γκρεμίσουν τις κοινοτοπίες και τους μύθους μιας επίσημης αλά D'Annunzio ρητορικής και να αντιπαλέψουν μια αφηρημένη άποψη περί πατρίδος. Είναι ενδιαφέρον ότι εδώ οι πρωταγωνιστές είναι δύο άσοι στην «τέχνη του βολέματος», οι οποίοι τελικά θα τουφεκιστούν. Η αρχική ιδέα βασίζεται στη νουβέλα του Maupassant *Οι δύο φίλοι*.

Οι δύο χαρακτήρες του Maupassant πεθαίνουν μέσα σε μια αξιοπρεπή σιωπή, που δεν αποκλείει τα κλάματα και το φόβο πριν από την εκτέλεση, αλλά, ακόμα κι αν ήθελαν, δεν θα μπορούσαν να γίνουν προδότες γιατί δεν γνωρίζουν αυτό που τους ζητείται. Η κατάσταση δεν είναι τόσο ξεκάθαρη για τον Ορέστη και τον Τζιοβάνι του Monicelli.

Παρόλο το διφορούμενο κλίμα, είναι φανερό ότι η κατάληξη των πρωταγωνιστών οφείλεται στο χαρακτήρα τους, και σίγουρα δεν απορρέει από τον υποτιθέμενο πατριωτισμό τους. Η επιρροή της ταινίας του Chaplin *Ο Σαρλό φαντάρος* είναι εμφανής σε κάποια στοιχεία φαρσοκωμωδίας, στην καταγραφή της ζωής στα χαρακώματα, αλλά και στις έννοιες που θέλει να προβάλει η ταινία, πράγμα το οποίο συμβαίνει σε αρκετά μεγάλο βαθμό. Από την άλλη πλευρά, ο Monicelli θέλει να κατακερματίσει το συμβάν, να δημιουργήσει την είδηση και το θέαμα. Στο έργο του Monicelli, το κωμικό στοιχείο παίρνει άλλη διάσταση, λιγότερο ιδιόρρυθμη απ' ό,τι στο έργο του Maupassant ή του Chaplin. Ο Monicelli δεν αποφεύγει την κοινοτοπία των λαϊκών ρομάντσων όταν, π.χ., μας παρουσιάζει μία κοπέλα από αυτές που ο Turati θα ονόμαζε «ερωμένη επί μισθώσει».

(περιοδ. «Cinema Nuovo», τχ. 141, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1959)
Μετάφραση: Isabelle Taruffi - Ζωή Σιάπαντα

•

Η μεγάλη στρατιά των αφανών ηρώων[1]
του *Αλέξη Ν. Δερμεντζόγλου*

Ο Mario Monicelli «τραβάει» από το σωρό (κάτι σαν κλήρωση) δύο από τους «συνήθεις αγνώστους», κι αυτήν τη φορά τους ρίχνει στη μεγάλη περιπέτεια του πολέμου. Ο Ρωμαίος Ορέστης κι ο Μιλανέζος Τζιοβάνι είναι αδιάφοροι για τις τραγικές εκτροπές της Ιστορίας, αλλά πραγματικοί «σύντροφοι» σ' αυτό που θεωρούν δικαίως ουσία της ζωής. Σχεδόν δειλοί, χαβαλετζήδες και χωρίς ενημέρωση, αποτελούν αυτό που κατ' εξοχήν μπορεί να θεωρηθεί δυναμική ασυνειδητοποίητη μάζα. Ο Ορέστης και ο Τζιοβάνι είναι μακρινά ξαδέρφια του ... απατεώνα *Στρατηγού ντέλα Ρόβερε*. Έτοιμοι πάντα να αποδράσουν από την Ιστορία, να δείξουν την πλάτη τους στις δραματικές εξελίξεις, αλλά και αποφασισμένοι να προστατεύσουν τους δικούς τους ανθρώπους. Ήρωες κατά λάθος ή σε πορεία διαμόρφωσης μιας νέας ηθικής; Ο Monicelli αφήνει το αίνιγμα να κυκλοφορήσει και να ταφεί μαζί με τα κορμιά τους.

Η σκηνοθετική και αφηγηματική αντίληψη συνδυάζει στοιχεία νεορεαλισμού και μυθοπλαστικού ντοκιμαντέρ, προσφέροντας όμως και ανάσες έντονης δραματουργίας, ένθετης μέσα σε μια διάχυτη ιλαρότητα. Ο σκηνοθέτης οργανώνει την ταινία του με μία σειρά αυτόνομων σεκάνς (μπλοκ) που κυλούν ράθυμα, δημιουργώντας σταθερά πλάνα που μας γεμίζουν λάσπη, χώμα, σκόνη, ενώ παράλληλα αποκόπτουν γεγονότα και τα συρράπτουν σε άλλα που έρχονται ή φεύγουν. Είναι η λογική της αναπαράστασης μέσω της παράθεσης αναπαλαιωμένων καρτ ποστάλ εποχής. Με μια άκρως τυπική και ακαδημαϊκή προσέγγιση *Ο Μεγάλος πόλεμος* είναι μία αντιπολεμική σάτιρα, που κρίνει και αυτή την επισφαλή φύση της ιλαρότητας εν πολέμω. Με μία πιο ουσιαστική όμως ματιά, παρατηρώντας και τη χρονολογία που γυρίστηκε η ταινία, νιώθουμε από κάθε κύτταρό της την ανάσα του αέρα της δεκαετίας του '60: την εξουσία πολυβολεί κατά ριπάς ο Monicelli, τη λερώνει και τη μαυρίζει. Και ακόμα κατεδαφίζει τον πάντα υπάρχοντα φανφαρονισμό του λόγου της, τη μεγαλοστομία με την οποία επενδύει τα σχέδιά της, αλλά και τα παντοτινά φαντάσματα του παρελθόντος και του μέλλοντος (π.χ. Μουσολίνι και συνεχιστές).

Ο Monicelli (και μαζί του ο Rossellini), προσβλέποντας στη μεγάλη ελπίδα της δεκαετίας του '60, γελοιοποιεί τα κυρίαρχα ιδεολογικά και θεσμικά κλισέ της εποχής και δείχνει σταθερά προς τις μάζες. Η κόλαση είναι για τους ήρωες και ήρωες γίνονται όχι οι άγιοι της παγκόσμιας αστικής κοινωνίας, αλλά οι μικροαπατεώνες, οι καθημερινοί άνθρωποι που ονειρεύονται τη διαφυγή και πεθαίνουν συνειδητά για τους *Συντρόφους* και για τη δική τους μικρή ιστορία.

Θεσσαλονίκη, Μάρτιος 2002

1. Ο τίτλος είναι από την ομώνυμη ταινία του Jean-Pierre Melville.

RIZZOLI FILM PRESENTA
UN FILM DI PIETRO GERMI
UGO TOGNAZZI
GASTONE MOSCHIN E PHILIPPE NOIRET IN
AMICI MIEI
CON DUILIO DEL PRETE • OLGA KARLATOS E CON SILVIA DIONISIO
FRANCA TAMANTINI • ANGELA GOODWIN CON MILENA VUKOTIC
CON BERNARD BLIER NEL RUOLO DI "RIGHI" E CON ADOLFO CELI
REGIA DI MARIO MONICELLI
CARLO NEBIOLO RIZZOLI FILM-R.P.A. COLORI DELLA TECHNOSPES
CINERIZ

ΟΙ ΕΝΤΙΜΟΤΑΤΟΙ ΦΙΛΟΙ ΜΟΥ
Amici miei (1975)

Σκηνοθεσία: Mario Monicelli. **Σενάριο:** Pietro Germi, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Tullio Pinelli. **Φωτογραφία:** Luigi Kuveiller. **Σκηνογραφία:** Lorenzo Baraldi. **Κοστούμια:** Οίκος μόδας "Princess di Firenze", Piattelli. **Μουσική:** Carlo Rustichelli. **Μοντάζ:** Ruggero Mastroianni. **Ηθοποιοί:** Ugo Tognazzi (κόμης Ραφαέλο Μασέτι), Philippe Noiret (Τζόρτζιο Περότζι), Gastone Moschin (Ραμπάλντο Μελάντρι), Adolfo Celi (δόκτωρ Σασαρόλι), Duilio Del Prete (Νέκι), Bernard Blier (Ρίγκι), Olga Karlatos (Ντονατέλα Σασαρόλι), Marisa Traversi (Μπρούνα, η ερωμένη του Περότζι), Franca Tamantini (Κάρμεν, η σύζυγος του Νέκι), Milena Vukotic (Αλίτσε Μασέτι), Silvia Dionisio (Τίτι), Angela Goodwin (η σύζυγος του Περότζι), Edda Ferronao (η καλόγρια), Mario Scarpetta (Λουτσιάνο, ο γιος του Περότζι), Mauro Vestri (Δον Ούλρικο). **Παραγωγή:** Carlo Nebiolo για την Rizzoli Film. **Διάρκεια:** 109'. **Έγχρωμη. 35mm. Βραβεία:** Ειδική Τιμητική Μνεία στο Φεστιβάλ Τεχεράνης, David di Donatello για την παραγωγή και ερμηνείας στον Ugo Tognazzi.

Μια παρέα φίλων γύρω στα 50 που ζουν στη Φλωρεντία ενώνονται από ένα κοινό πάθος: περνούν τον καιρό τους σκαρώνοντας φάρσες και κάνοντας χοντρές πλάκες, προσπαθώντας με αυτό τον τρόπο να ξορκίσουν τα γηρατειά και το θάνατο. Ο ξεπεσμένος κόμης Μασέτι, ο δημοσιογράφος Περότζι, ο χειρούργος Σασαρόλι, ο ιδιοκτήτης καφετέριας Νέκι και ο αρχιτέκτονας Μελάντρι σπέρνουν τον πανικό στο πέρασμά τους: καταφθάνουν σ' ένα χωριό υποδυόμενοι τους μηχανικούς και υποδεικνύουν ποια σπίτια θα πρέπει να γκρεμιστούν για να κατασκευαστεί ένας υποτιθέμενος αυτοκινητόδρομος, υποκρίνονται ότι είναι μια συμμορία εμπόρων ναρκωτικών για να τρομοκρατήσουν το κατ' εξοχήν θύμα τους, τον άπληστο συνταξιούχο Ρίγκι, χαστουκίζουν τους ανύποπτους ταξιδιώτες που στέκονται στα παράθυρα τη στιγμή που το τρένο ξεκινάει κλπ. Ακόμα κι όταν ο Περότζι, ύστερα από ένα σοβαρό καρδιακό επεισόδιο πεθαίνει, οι υπόλοιποι δεν πτοούνται, και τιμώντας το φίλο τους με το δικό τους τρόπο, διακωμωδούν την κηδεία του και βρίσκουν αφορμή για μια ακόμη φάρσα εις βάρος του Ρίγκι, του αγαπημένου τους θύματος.

"[...] Ο Germi ήταν πολύ έξυπνος, ήταν μεγάλος σκηνοθέτης, σαν τον De Sica, με τον οποίο είχαμε εξαιρετική σχέση τις λίγες φορές που έπαιξε σαν ηθοποιός στις ταινίες μου: ως σκηνοθέτης γνώριζε ότι ο ηθοποιός πρέπει να σιωπά, πρέπει να αφήνει να τον καθοδηγούν και να μην ενοχλεί. Πράγματι, όταν έπαιζε ως ηθοποιός, συμπεριφερόταν αποκλειστικά ως ηθοποιός. Ήταν απολαυστικός. Ο Germi με κάλεσε για την ταινία *Οι εντιμότατοι φίλοι μου* και μου είπε ότι δεν θα κατάφερνε να γυρίσει την ταινία επειδή ήταν ήδη βαριά άρρωστος. Ήταν η δεύτερη φορά που με καλούσε –η πρώτη ήταν μετά την ιστορία με το *Κυρίες και κύριοι*– κι αυτή τη φορά κατάλαβα ότι δεν ήταν σε θέση να την κάνει. Από την άλλη πλευρά, ενδιαφερόταν να γυριστεί το *Εντιμότατοι φίλοι μου* επειδή την παραγωγή είχε αναλάβει η εταιρεία του. Δέχτηκα και συνεργάστηκα στο σενάριο που δεν ήταν τελειωμένο. Το γνώριζα πάρα πολύ καλά επειδή γνώριζα πάρα πολύ καλά τους τύπους των ηρώων. Ήταν οι «εντιμότατοι φίλοι μου». [...]

[...] Δεν είχα κανένα πρόβλημα, καμιά αναστολή να διευθύνω την ταινία *Οι εντιμότατοι φίλοι μου* του Germi, θες εξαιτίας της παλιάς φιλίας που μας ένωνε, θες εξαιτίας του ότι εκείνος με είχε καλέσει και είχαμε δουλέψει μαζί για πάνω από ένα μήνα. Ο Germi παρακολούθησε την εξέλιξη του σεναρίου στο βαθμό που μπορούσε να το κάνει και συνεπώς, γνώριζε τις ιδέες μου σχετικά με την επιλογή των ηθοποιών. Μεταξύ μας, άλλωστε, υπήρχε απόλυτη ταυτότητα απόψεων. Για ν' αναφέρω ένα παράδειγμα, η ιστορία εκτυλισσόταν στη Μπολόνια και σε εντελώς διαφορετικό επίπεδο. Εγώ, αντίθετα, μετέφερα τη δράση στη Φλωρεντία και άλλαξα τη γλώσσα λέγοντάς του: «Άκου, εγώ είμαι από την Τοσκάνη, οι συγγραφείς είναι από την Τοσκάνη, γνωρίζω τα περισσότερα πρότυπα που χρησιμοποίησαν επειδή γνωρίζω τις περισσότερες ιστορίες και, κατά συνέπεια, θεωρώ ότι μπορώ να την κάνω καλύτερα σ' αυτή την πόλη παρά σε κάποια άλλη». Κι εκείνος ήταν απόλυτα σύμφωνος επειδή είχε αρχίσει να διαισθάνεται ότι δεν θα προλάβαινε να γυρίσει την ταινία. Μάλιστα, πιστεύω ότι, κατά μίαν έννοια, είχε καταλάβει πως ερχόταν το τέλος του, το προαισθανόταν. Κατά βάθος, αυτή καθαυτή η ταινία είχε γεννηθεί από αυτή του την αίσθηση, ωστόσο δεν ξέρω αν θα την έκανε πιο πικρή, αν προλάβαινε να την κάνει. [...]

[...] Το σενάριο του *Οι εντιμότατοι φίλοι μου* μου άρεσε πάρα πολύ μ' αυτές τις ιστορίες ανθρώπων που χαράμισαν τη ζωή τους, με το φόβο του θανάτου που φωλιάζει στους ήρωες... Η δε επιτυχία με εξέπληξε, δεν την περίμενα τόσο μεγάλη. Το σενάριο τραβούσε σε μάκρος, το ίδιο κι η ταινία, τόσο που χρειάστηκε να κόψω μερικά επεισόδια. Η φάρσα στο τρένο, με τα χαστούκια, είναι μια από εκείνες τις ιστορίες που τη διηγούνται

όλοι, αλλά στα γυρίσματα διαπίστωσα ότι ήταν αδύνατο να γυριστεί. Γι αυτό έβαλα και χαμήλωσαν τα παράθυρα και παρόλα αυτά αναγκάστηκα να ζητήσω από τους κομπάρσους να σκύβουν πολύ προς τα έξω. Αν, τώρα, φαίνεται πιστευτή είναι επειδή στο μοντάζ έδωσα στη σκηνή μεγάλη ταχύτητα. Στο μοντάζ κόβω πάντα πολλές σκηνές."

Mario Monicelli

"Ο Monicelli άρχισε και τέλειωσε την ταινία *Οι εντιμότατοι φίλοι μου* ως σκηνοθέτης, δεν είναι ο άνθρωπος που απλώς την ολοκλήρωσε! Ο Germi την ήθελε πολύ αυτήν την ταινία, εδώ και αρκετό καιρό, και το σενάριο το είχε γράψει μαζί με τους De Bernardi και Benvenuti (δεν ξέρω αν η ιδέα ήταν του Germi ή των δύο σεναριογράφων). *Οι εντιμότατοι φίλοι μου* έχει ως θέμα τη φάρσα, πάνω στην οποία στήνονται στη συνέχεια οι ιστορίες. Όμως οι πλάκες που συμβαίνουν στην ταινία, αυτές που πραγματικά διασκεδάζουν τους θεατές, οφείλονται αποκλειστικά στη συμβολή των δύο αυτών σεναριογράφων από την Τοσκάνη, γιατί είναι στοιχείο της φιλοπαίγμονος διάθεσης των ανθρώπων της Τοσκάνης. Εγώ το γνώριζα αυτό το πνεύμα μέσω δύο ηλικιωμένων συγγραφέων, των Scarnicci και Tarabusi, που, νομίζω, ήταν ακόμα εν ζωή και πρέπει να συνεργάστηκαν σε δεύτερη φάση με τους De Bernardi και Benvenuti προσθέτοντας, προφανώς, όλα αυτά που υπάρχουν στην ταινία και αποτελούν μέρος μιας πραγματικότητας του παρελθόντος της Φλωρεντίας, της Τοσκάνης.

Για παράδειγμα, είναι χαρακτηριστική η φάρσα στο τρένο κλπ. Γνωρίζω ανθρώπους που έκαναν αυτές τις φάρσες: ένας φίλος μου από τη Φλωρεντία είναι ο ήρωας που υποδύεται ο Del Prete, ο περιπτεράς που θέλει να ζήσει μια ήσυχη ζωή δίχως να τον ενοχλούν, και να πηγαίνει μαζί με φίλους να κάνει τέτοιες «πλάκες»..."

Ugo Tognazzi

[από τα βιβλία Franca Faldini e Goffredo Fofi, Il cinema italiano d'oggi raccontato dai suoi protagonisti (1970-1984), *εκδ. Mondadori, 1984, και Mario Monicelli,* L'arte della commedia, *εκδ. Dedalo, 1986]*
Μετάφραση: Πάνος Ράμος

Περί του επικού γελοίου
του *Robert Benayoun*

Μέσα στο πλήθος των κατηγοριών, υποκατηγοριών και διακλαδώσεων της αχανούς «ιταλικής κωμωδίας», μέσα σ' αυτό το πολύπλοκο σύστημα που ασταμάτητα ταξινομείται και διαχωρίζεται, υπάρχει μια ιδιαίτερη εσοχή, η οποία είναι δύσκολο να εντοπισθεί και βρίσκεται ανάμεσα στις «απαισιόδοξες κωμωδίες», στις «κωμωδίες ηθών» και στις «σοφιστικέ κωμωδίες». Εννοώ τη γλυκόπικρη κωμωδία, που μεταδίδει ένα συναίσθημα μεταφυσικής ανικανότητας, μια «αίσθηση της θεατρικής ματαιότητας των πάντων» (ο ορισμός του *humour* κατά τον Vaché), ένα κωμικό του στόμφου, το οποίο τελικά επενδύει αφηγηματικές φόρμες με απεριόριστο εύρος.
Αυτή η κατηγορία του *επικού γελοίου*, η οποία δοκιμάστηκε ίσως για πρώτη φορά από τον Fellini, περιλαμβάνει σκηνοθέτες όπως ο Risi, ο Comencini, ο Scola, και αποκρυσταλλώθηκε σε ηθοποιούς όπως ο Sordi, ο Tognazzi, ο Manfredi.

Μπορούμε να κατατάξουμε σ' αυτήν ταινίες όπως το *Ένας τρελός, τρελός εραστής*, το *Καβάλα στην τίγρη* ή το *Ήμασταν τόσο αγαπημένοι*. Στο έσχατο άκρο του απελπισμένου μελό, με εμμονή σ' ένα στιλ άτυχων χαμένων που έχουν υπερτροφική αίσθηση του πεπρωμένου τους και η δυστυχία τους σκαρώνει φάρσες, το επικό κωμικό αποφεύγει τα χονδροειδή εφέ της θορυβώδους κωμωδίας αλά Germi. Είναι περίεργο το ότι το ξαναβρίσκουμε με τέλεια μορφή, σε μια ταινία με σενάριο και παραγωγή του Germi, σκηνοθετημένη όμως από τον Mario Monicelli, στο υπέροχο φιλμ *Οι εντιμότατοι φίλοι μου*.

Ο Germi έγραψε αυτό το σενάριο προς το τέλος της ζωής του, με τη συνεργασία των Piero Bernardi, Leo Benvenuti και Tullio Pinelli. Το φιλμ, που γυρίζει την πλάτη σε διάσημες ταινίες, όπως το *Διαζύγιο αλά Ιταλικά* ή το *Ατιμασμένη και εγκαταλελειμμένη*, φαίνεται να εκφράζει τη νοσταλγία του σκηνοθέτη για τις φάρσες του παλιού καιρού, οι οποίες τώρα, στο κατώφλι του θανάτου, του φαίνονται σημαντικές για τη ζωή του, παρόλο που δεν αναφέρθηκε ποτέ σ' αυτές. Αυτή τη γλυκιά νευρασθένεια των ημερών του λυκόφωτος, ο Germi την εμπιστεύτηκε στον Monicelli, που υπήρξε βοηθός του και φίλος του, και στον οποίο αφιέρωσε αυτό το τελευταίο έργο, ζητώντας του να το σκηνοθετήσει. Και όπως η αφήγηση στους *Εντιμότατους φίλους μου* γίνεται σε πρώτο πρόσωπο, από κάποιον που έχει ήδη πεθάνει, όπως μαθαίνουμε στο τέλος της ταινίας, και μας μιλάει off, fuori campo (εκτός πεδίου: Σ.τ.Μ.), όπως είναι ο όρος στα ιταλικά, μας έρχεται η σκέψη ότι είναι η διαθήκη του Germi, που μεταφέρεται από τον Monicelli μέσω της φωνής του νεκρού Τζόρτζιο Περότζι: μ' αυτή την απόχρωση με την οποία ο Germi διηγείται εδώ το θάνατο που θα επιθυμούσε, έναν θάνατο φάρσα, μια πραγματική κλοτσιά στο Μοιραίο.

Ο Germi, ανάμεσα στα ρεαλιστικά μελό και τη γραφική ωμότητα του σικελικού κωμικού του κύκλου, δεν είχε ποτέ προσεγγίσει την γλυκόπικρη κωμωδία, αν και η τελευταία ταινία του, το *Αλφρέντο, Αλφρέντο*, την πλησίασε κάπως. Αντίθετα ο Monicelli, στις ταινίες *Ο Μεγάλος πόλεμος*, *Risate di gioia*, *Ένας ήρωας της εποχής μας*, είχε φλερτάρει με το γελοίο τραγικό (ή το γελοίο δράμα) παρουσιάζοντας συγκινητικές και αστείες μαριονέτες σε απογοητευτικές φάρσες, όπου τα κωμικά ευρήματα χρωματίζονταν από μια υπαρξιακή μελαγχολία. Ήταν ο κατάλληλος άνθρωπος για να υλοποιήσει το κρυφό όνειρο του Germi.

Η ταινία ξεκινάει την αυγή, στο τυπογραφείο της εφημερίδας όπου ο Τζόρτζιο Περότζι, ύστερα από μια νύχτα δουλειάς, όπως οι πουτάνες της συνοικίας, δεν θέλει να μείνει μόνος και νιώθει την ανάγκη να ξαναβρεί τους φίλους του. «Αγαπημένοι μου φίλοι...αναρωτιέμαι πώς η φιλία μας κράτησε τόσο πολύ, μια φιλία με σαφείς κανόνες αν και αδιατύπωτους». Είναι πέντε όλοι κι όλοι: ο αρχιτέκτονας Ραμπάλντο Μελάντρι, ο ξεπεσμένος αριστοκράτης Λέλο Μασέτι, ο χειρουργός Σασαρόλι, ο μπάρμαν Νέκι και ο ίδιος ο Περότζι. Μεγάλα παιδιά, στα πενήντα τους, όψιμοι Vitelloni, που τους αρέσει να εξαπατούν τους συμπολίτες τους της Φλωρεντίας, να τραγουδούν παράφωνα χορωδιακά και κυρίως «να τα παρατάνε όλα» για να κάνουν, σε ακανόνιστα όσο και αυθόρμητα διαστήματα, αυτή την *τσιγγάνικη τσάρκα* που είναι γι' αυτούς σύστημα ζωτικής σημασίας. Φεύγουν χωρίς σκοπό, τριγυρίζοντας στην τύχη και αποδέχονται το απρόοπτο που είναι μοιραίο. Όπως το έλεγε ο Francis de Croisset: *Πάντα έρχεται το αναπάντεχο*.

Ασφαλώς αυτός ο τρόπος ζωής φαίνεται κάπως φοιτητικός, νεανικός, αλλά αυτοί οι αυτόκλητοι «Zingari» είναι στην πραγματικότητα γερασμένοι κύριοι, εκ των οποίων τουλάχιστον ο ένας, ο δημοσιογράφος Περότζι, μας μιλάει, όπως θα μάθουμε σύντομα, μετά θάνατον. Αλλά είναι ο τρόπος τους να εξορκίσουν τη ζωή, να κάνουν τη σαρκαστική μελαγχολία τους να συμβαδίσει μ' ένα ξέσπασμα ζωής χρωματισμένο από το παράλογο. Είναι, χωρίς να το ξέρουν, ένθερμοι οπαδοί της απόλυτης έλλειψης νοήματος, οι οποίοι παίζουν το κοινωνικό παιχνίδι μόνο από συστολή, ενώ η αληθινή ζωή γι' αυτούς είναι το πραγματικό παιχνίδι που αυτοσχεδιάζουν σύμφωνα με την έμπνευση της στιγμής.

Καθένας έχει εδώ το ρόλο του, ανάλογο με το χαρακτήρα του. Ας μη μιλήσουμε για τον Νέκι, ένα δεύτερο βιολοντσέλο που ακολουθεί την παρτιτούρα. Τον ερμηνεύει εξ άλλου ένας μέτριος ηθοποιός, και η επιλογή των ηθοποιών σ' αυτή την περίπτωση είναι πρωταρχικής σημασίας. Ο αρχιτέκτονας Μελάντρι είναι ο αφελής της παρέας, ένας μανιασμένος αφελής, με ανεξέλεγκτα ξεσπάσματα ρομαντισμού. Είναι αυτός που θα παρασύρει τους άλλους σε μια περιοχή κανονικά απαγορευμένη, στην περιοχή της καρδιάς. «Οι γυναίκες, σύζυγοι ή ερωμένες, αποκλείονται αυστηρά» από το παιχνίδι, σχολιάζει ο Περότζι. Αλλά ο Μελάντρι θα αφεθεί να παρασυρθεί από μια περιπέτεια, όπως κάθε πρωί από τον Μπιρίλο, έναν τεράστιο σκύλο Αγίου Βερνάρδου, που τον σέρνει εκείνος από το λουρί, αντί να οδηγεί αυτός τον σκύλο. Ο Μελάντρι είναι ο αυθορμητισμός χωρίς επιτήδευση, κάτω από μια άχαρη εμφάνιση: ο Gastone Moschin με περούκα είναι ο πραγματικός *τριχωτός σκύλος* αυτής της ιστορίας.

Ο γεννημένος αρτίστας είναι ο Λέλο, ένας αριστοκράτης πνιγμένος από τα χρέη, που περιφέρει την ανάμνηση του μεγαλείου του (είχε έναν υπηρέτη, και ακόμη, μια λεπτομέρεια που θα παραμείνει σκοτεινή, μια εξημερωμένη αρκούδα). Σήμερα περιβάλλεται από μια κλαψιάρα γυναίκα και μια παχύσαρκη κόρη που την στέλνει με παπούτσια του τένις στα παγωμένα χιόνια κάπου στα Απέννινα: για να τις ξεφορτωθεί τις αποκαλεί κυνικά «οι παραθερίστριες». Ο Λέλο ζει σε μια απερίγραπτη τρώγλη, την οποία περιγράφει

πομπωδώς με κάθε λεπτομέρεια και την αποκαλεί «λειτουργική». Κρυώνει συνέχεια και συχνά από υπερηφάνεια (αρνείται να τον κεράσουν ένα γεύμα) μένει νηστικός με αξιοπρέπεια ενώ οι άλλοι τρώνε πλουσιοπάροχα σ' ένα σικάτο εστιατόριο. Ο Tognazzi του δανείζει την εμπνευσμένη μοιρολατρία του. Είναι ένας φτωχός εύθυμος φουκαράς, ένας άσωτος Τζεπέτο που φοβίζει τους φίλους του. Είναι πάντα στο χείλος της κατάσχεσης, της πείνας, της συναισθηματικής συμφοράς (κάποια στιγμή η ερωμένη του τον κερατώνει με μια ξανθιά!) και τελικά θα απολυθεί από την Εγκυκλοπαίδεια Μπριτάννικα, της οποίας, το φανταζόμαστε, είναι ένας πολύ κακός πωλητής.

Αλλά τι αυθεντία στην επινόηση! Ο Λέλο είναι μάστορας στο *doubletalk*, μια δραστηριότητα απολύτως άνευ νοήματος: μια φανταστική γλώσσα, αυτά τα κωδικοποιημένα κορακίστικα που προκαλούν στους ακροατές της την οδυνηρή ψευδαίσθηση κάποιας επικοινωνίας. Ο Λέλο, όταν πιέζεται από κάποιον τροχονόμο ή έναν γιατρό της κλινικής, παράγει ήχους που μιμούνται την εξάτμιση και άλλες πολύ ευφωνικές ασυναρτησίες. Σ' ένα φαρμακείο, όπου θέλει απλώς να τηλεφωνήσει δωρεάν, ζητάει ένα «χάπι από μπαρμπούνια». Από την φαγωμένη του κληρονομιά, διατηρεί το βάναυσο κύρος του τρακαδόρου από τον οποίον είναι αδύνατον να απαλλαγείς, έναν κατηγορηματικό τόνο που δεν επιδέχεται αντίρρηση (αγοράζει σε τιμή ευκαιρίας ένα περίεργο αυτοκίνητο, ένα είδος Packard μισοδιαλυμένης, που λειτουργεί με τινάγματα και διακοπές) και μια μυστηριώδη σεξουαλικότητα: «Γύρνα, βιτσιόζα!» διατάζει τη λεσβία που μοιράζεται το κρεβάτι του. Ο μουσικός της ταινίας, ο Carlo Rustichelli, συνοδεύει τα πήγαινε έλα του μ' ένα παράξενο πιτσικάτο, μια μελωδία στα νύχια των ποδιών, ή με μια τρικλίζουσα αντίστιξη που δημιουργεί μια απερίγραπτη αίσθηση.

Μοναδική θέση κατέχει ο γιατρός Σασαρόλι, ο οποίος είναι κατά κάποιον τρόπο ο τέταρτος σωματοφύλακας της παρέας. Σε σημείο που ο Περότζι, στην παρουσίασή του, δηλώνει: «Ήμαστε τέσσερις, χωρίς να αναφέρουμε τον Σασαρόλι στον οποίο θα επανέλθουμε». Στην πραγματικότητα, ο Σασαρόλι, ο πιο πετυχημένος κοινωνικά από όλους (διευθύνων γιατρός) φαίνεται να γνωρίζει από τη φύση του τους κα-

νόνες του παιχνιδιού, τους οποίους οι άλλοι τέσσερις αυτοσχεδίαζαν σιγά-σιγά. Σύζυγος της ωραίας Ντονατέλα, την οποία ερωτεύεται παράφορα ο Μελάντρι στην κλινική στην οποία κατέληξαν ύστερα από μια ολέθρια τσάρκα, ξέρει να φαίνεται απρόσιτος από τη γελοιότητα των παρεπομένων του πάθους. Είναι αυτός που τιθασεύει το ανυπόφορο κουαρτέτο όταν σκορπίζεται μέσα στην κλινική του, μοιράζοντας σαδιστικά θεραπευτικές τιμωρίες υψηλού επιπέδου: ψεκασμό με Afrasol, εγκεφαλογραφήματα και υπακτικά. Είναι αυτός που φυλακίζει τον Μελάντρι μέσα σ' ένα αυχενικό κολάρο και τον κάνει να μοιάζει, στα νυχτερινά «ομιχλώδη» ραντεβού του με τη Ντονατέλα, με συνωμότη σύγχρονο του Κάρολου του Ε΄.

Μπροστά στο τετελεσμένο γεγονός της «συζυγικής του δυστυχίας», ο Σασαρόλι αποκαλύπτει ξαφνικά την εκκεντρική κλάση του. Όχι μόνο δέχεται να παραχωρήσει τη γυναίκα του στον Μελάντρι, αλλά ξεφορτώνεται ταυτόχρονα τις κόρες του, τον σκύλο του, τη Γερμανίδα γκουβερνάντα και το καναρίνι του. «Όποιος παίρνει τη Ντονατέλα, παίρνει όλο το πακέτο!» δηλώνει, σαν να ήταν ο γενικός κανόνας στον μικρόκοσμό του που είναι έντονα χρωματισμένος από το παράλογο.

Στη συνέχεια αυτοπροσκαλείται κάθε βράδυ για δείπνο στον αντίζηλό του, κριτικάρει την κουζίνα του και τρελαίνει το σπιτικό με τις τυραννικές του απαιτήσεις. Αυτό το αριστοτεχνικό κόλπο είναι μια αποκάλυψη για το κουαρτέτο, του οποίου γίνεται από εκείνη τη στιγμή ο ενεργός συνένοχος. Τον βλέπουμε να αναβάλει μια σοβαρή εγχείρηση γιατί τον περιμένει μια πιο επείγουσα υποχρέωση: η καθιερωμένη «τσιγγάνικη τσάρκα».
Το εκκωφαντικό μπρίο του, η ανησυχητική όψη του τον κάνουν έναν αναντικατάστατο νεοσύλλεκτο. Θα τον δούμε, στη διάρκεια μιας ειδεχθούς φάρσας, να περνιέται για αρχηγός συμμορίας, λίγο Μαμπούζε, ανασηκώνοντας τα μαύρα γυαλιά του για να αποκαλύψει, μια φρικτή λεπτομέρεια ιδιοφυούς έμπνευσης, ένα μαύρο μονόκλ μονόφθαλμου κατάσκοπου.

Τέλος ο δημοσιογράφος Περότζι, όπως μαθαίνουμε, είναι χωρισμένος και συγκατοικεί με τον φρικτό του γιο, δημόσιο υπάλληλο σίγουρα, του οποίου φοβάται ακόμα και τη σκιά. Είναι ο πιο ανοιχτός στο παιχνίδι, που είναι αναγκαίο γι' αυτόν, παριστάνει πολύ εύκολα τον καμπούρη, δεν διστάζει, παρά τις σοβαρές συνέπειες που έχει αυτό εις βάρος του, να φιλοξενήσει τον Λέλο και τη λεσβία του, και παίζει το ρόλο του μέχρι τέλους. Στο νεκροκρέβατό του, εξαπατά τον

παπά που έρχεται να τον μεταλάβει, εξομολογούμενος με το καθιερωμένο *doubletalk*. Όταν ομολογεί ότι αμάρτησε εξ αιτίας του «δεξιού εξατμιστή», ο παπάς τον ρωτάει: «Πόσες φορές τέκνον μου;». Και οι τελευταίες του λέξεις είναι: «Fifty-fifty!».

Μ' αυτή τη σύνθεση, η ομάδα λειτουργεί ως ενότητα. Αξίζει να τη δεις να εισβάλει για ένα τέταρτο σ' ένα χωριό με το πρόσχημα ότι πρόκειται να περάσει από κει ένας αυτοκινητόδρομος και να μετράει τους δρόμους αναστατώνοντας τους αργόσχολους: «Ζιγκ και Ζαγκ! Θα τα γκρεμίσουμε όλα αριστερά!». Αυτή η ευφάνταστη πράξη (την οποία τιτλοφορούν: Καταστροφή των Χωριών) τους τοποθετεί στον αντίποδα των απατεώνων του Fellini, οι οποίοι ίσως τους ενέπνευσαν. Δεν έχουν κανένα κερδοσκοπικό σκοπό, δεν θα εκμεταλλευτούν κανέναν. Το μόνο που τους ενδιαφέρει είναι να προκαλέσουν πανικό σε κάποιους γελοίους προύχοντες, όπως στον αλαφιασμένο παπά με την τσιριχτή φωνή που έρχεται σαν σίφουνας από το βάθος της εκκλησίας του για να τους δει να φεύγουν γρήγορα. Χωρίς κανένα λόγο επίσης κατεβαίνουν περιοδικά στην αποβάθρα κάποιου σιδηροδρομικού σταθμού, όπου περιμένουν να ξεκινήσει το τρένο για να μπορέσουν να χαστουκίσουν ατιμώρητα με όλη τους τη δύναμη τους επιβάτες που έχουν βγάλει το κεφάλι έξω από τα παράθυρα. Η αυτή η ομαδική εισβολή σε μια γαμήλια δεξίωση («αυθάδεις κυρίως!»), όπου ο Νέκι παθαίνει κολικό και ξαλαφρώνει σε μεγάλες ποσότητες μέσα στο καθίκι ενός μικροσκοπικού μωρού, προκαλώντας κατακλυσμιαίο πανικό.

Η τελευταία τους φάρσα είναι η τιμωρία ενός τοπικού φαγά, του μονολιθικού Ρίγκι. Τον κάνουν να πιστέψει ότι έπιασε στα πράσα την παράνομη συγκέντρωση μιας συμμορίας ηρωίνης, την οποία καταδιώκει μια άλλη συμμορία, οι «Μαρσεγιέζοι». Καταδίωξη με αυτοκίνητα, λευκές νύχτες αγωνιώδους αναζήτησης... και στο τέλος ο δυστυχής Ρίγκι ξαποστέλνεται, ντυμένος μοναχός, στην Καλαβρία.

Στο μεταξύ, ο καημένος ο Περότζι παθαίνει καρδιακή προσβολή και πεθαίνει μ' ένα τελευταίο τρελό μονόλογο συνεχίζοντας την πλάκα μέχρι *ad patres*, αυτό που κάνει τελικά και ο ίδιος ο Germi δίνοντας τη σκυτάλη στον Monicelli. Όταν εμφανίζεται στην κηδεία, πιο αποσβολωμένος από ποτέ, ο λαίμαργος Ρίγκι, το αστείο ξαναρχίζει ανάμεσα στους τεθλιμμένους, μερικοί από τους οποίους, ανεξήγητα, ξεκαρδίζονται στα γέλια.

Η ίδια η ταινία μας προκαλεί το αίσθημα μιας ιερόσυλης φάρσας, μιας μεταθανάτιας πλάκας, όπου το γέλιο αναμειγνύεται με μια βαθύτατη θλίψη. Ο Monicelli διηγείται στο ίδιο τεύχος[1] τη γένεση αυτού του σεναρίου. Κάθε του επεισόδιο βασίζεται είτε στην ίδια τη ζωή του Germi είτε σε γνωστές φάρσες που του άρεσε να συλλέγει. Ένα εβδομαδιαίο ιταλικό περιοδικό συγκέντρωσε μάλιστα κάποιες απ' αυτές τις φάρσες, από τις οποίες μερικές παραμένουν ανέκδοτες και τις αποδίδει σε λίγο ή πολύ μυστικές αστείες οργανώσεις, όπως στον Διεθνή Σύλλογο των Εκ Γενετής Κουρασμένων (I Natistanchi).

«Το τωρινό μου όνειρο, έγραφε ο Vaché στα *Lettres de guerre*, είναι να φοράω ένα κόκκινο πουκαμισάκι, ένα κόκκινο φουλάρι και ψηλές μπότες και να είμαι μέλος μιας μυστικής κινέζικης οργάνωσης χωρίς σκοπό στην Αυστραλία...». Ο θάνατος του Περότζι μας θυμίζει εκείνα τα αμίμητα περιστατικά γύρω από τον W.-C. Fields, όπως περιγράφονται από τον Gene Fowler στο βιβλίο *Minutes of the Last Meeting*. Με τον John Barrymore, τον Gregory La Cava, έναν Γερμανοϊάπωνα ποιητή, ονόματι Sadakichi Hartmann, και τον ζωγράφο John Decker, ο W.-C. Fields είχε δημιουργήσει ένα κλίμα μπουρλέσκ απελπισίας σχεδόν απαράλλακτο μ' αυτό εδώ. Όταν πέθανε ο Fields, διηγείται ο Gene Fowler, οι επιζώντες έδωσαν, όπως ήταν αυτονόητο, ένα αξέχαστο πάρτι. «Πείτε μου, ρώτησε ο Thomas Mitchell, οι φίλοι μας πέθαναν πολύ νέοι ή γερνάμε χωρίς να το έχουμε καταλάβει; - Βρισκόμαστε σε ανάρρωση, του απάντησε ο Fowler. Συνερχόμαστε αργά από μια νόσο που λέγεται Νεότητα». Αυτή η φράση θα μπορούσε να μπει ως προμετωπίδα στους *Εντιμότατους φίλους μου*, αυτή την πρόσκαιρη τελετουργία όλων αυτών που διέγραψαν το πέρασμα του Χρόνου από τις βιοτικές τους μέριμνες.

(περιοδ. «Positif», τχ. 185, Σεπτέμβριος 1976)
Μετάφραση: *Μαριάννα Κουτάλου*

1. Εννοεί το τεύχος 185 του περιοδικού *Positif* στο οποίο πρωτοδημοσιεύτηκε το κείμενο (Σ.τ.Μ.).

Πικρά ξεφαντώματα
της *Μαρίας Γαβαλά*

Πέντε πενηντάρηδες, ένας δημοσιογράφος, ένας χειρουργός, ένας κατεστραμμένος ευγενής, ένας ιδιοκτήτης καφετέριας κι ένας αρχιτέκτονας, φτιάχνουν μια περίεργη αντροπαρέα-συμμορία και επιδίδονται σε διάφορα τρελά καμώματα και χοντρά αστεία, από φάρσες και μαθητικές πλάκες έως μια παρωδία ξεκαθαρίσματος γκανγκστερικών λογαριασμών. Πέντε μεσήλικες Vitelloni που η κοινωνική τους θέση και το αξιοσέβαστο παρουσιαστικό τους κρύβουν ανθρώπους που αρνούνται να πάρουν τη ζωή στα σοβαρά. Η καθημερινότητά τους είναι μέτρια και κάποτε ασφυκτική, γεμάτη αδιέξοδα, δυσκολίες ή γελοιότητες, και αυτοί απαντούν αναλόγως` κόντρα στο ακατανόητο αίνιγμα της φθοράς και του θανάτου: κάνουν τους τρελούς. Το να ξεμωραίνεται κάποιος είναι συνειδητή ή ανεπίγνωστη άρνηση να γεράσει. Τούτοι λοιπόν οι παράδοξοι «πέντε Σωματοφύλακες» (όσον αφορά στην αντροφιλία) αλλά και Δον Κιχώτες είναι πάντα έτοιμοι να μονομαχήσουν και να κονταροχτυπηθούν με υπαρκτούς εχθρούς, έμμονες ιδέες, κρυφές επιθυμίες, φαντάσματα. Στην πραγματικότητα είναι πρόσωπα αδύναμα-σε απόλυτη κοινωνική και προσωπική κρίση-που πυρπολούν(έστω με πυροτεχνήματα και ψευτοπυροβολισμούς) τη μετριότητα της ζωής τους, επινοώντας ένα άγραφο δόγμα, που ακολουθείται από μια σειρά εξωφρενικών «τελετών». Έτσι, μέσα από τις υπερβολές και τις γελοιότητες δοκιμάζουν τα μεγάλα συναισθήματα, τη σφοδρή επιθυμία, τον έρωτα. Μεταμορφώνοντας τη μετριότητά τους σε πρόσκαιρη γιορτή, κερδίζουν ανάστημα και μεγαλείο, έστω κι αν για να το πετύχουν αυτό αναγκάσθηκαν να ταπεινωθούν, να συρθούν χαμηλά ή να αυτοεξοντωθούν.

Οι εντιμότατοι φίλοι μου είναι ταινία-όπως άλλωστε και η πλειονότητα των ιταλικών κωμωδιών-που διακρίνεται από την κλασική (με την αριστοτελική έννοια) αντίληψη περί κωμωδίας. Θεματικός άξονας είναι πάντα ο άνθρωπος, ως κοινωνική οντότητα, στο φυσιολογικό καθημερινό του γίγνεσθαι. Η ιταλική κωμωδία, κατεξοχήν λαϊκό είδος, υπήρξε ένας καθρέφτης των μεταλλαγών, χρόνο με χρόνο, στα ήθη, τον τρόπο ζωής, τους θεσμούς και τις μορφές συμπεριφοράς της ιταλικής κοινωνίας. Ο θεατής αναγνωρίζει μέσα στις ταινίες, χωρίς οδύνη, τη γύρω του πραγματικότητα. Συμβάλλοντας λοιπόν στην αλλαγή των απόψεων του Ιταλού πολίτη, συχνά έκανε να καταπέσουν οι προκαταλήψεις και τα ταμπού(βλ. περίπτωση διαζυγίου). Ο παρεμβατικός της χαρακτήρας και ο «διορθωτικός» της ρόλος είναι προφανείς, όπως είναι και η (ηθική) δύναμή της να ελέγχει και να χλευάζει. Σύμφωνα με την άποψη των σκηνοθετών της ιταλικής κωμωδίας, οι άμεσοι και σοβαροφανείς εξορκισμοί των τρωτών της κοινωνίας αποτυγχάνουν, ενώ ο πλάγιος κωμικός φωτισμός, η διορθωτική λειτουργία του γέλιου(άποψη που έρχεται από τον Αριστοτέλη για να συναντήσει τον Bergson), η ταραχή της συγκίνησης, οδηγούν στην ενεργό συμμετοχή του θεατή και στη διαθεσιμότητά του προς τις νέες ιδέες.

Οι πέντε χαροκόποι του Germi (που σχεδίασε την ταινία) και του Monicelli που την πραγματοποίησε, αφήνονται στην ικανοποίηση των πλέον σκανταλιάρικων και καταστροφικών παρορμήσεών τους. Διασκεδάζουν, γλεντοκοπούν, ρίχνονται με τα μούτρα σε διάφορες «διονυσιάζουσες γιορτές», αυτοσχεδιάζουν, κάνουν επίδειξη του φαλλοκρατισμού τους, του μισογυνισμού και της χυδαιότητάς τους. Η αλαζονεία τους, η βαρβαρότητά τους (βλ. τα χαστούκια με τα οποία φιλοδωρούν τους ανήμπορους να αντιδράσουν ταξιδιώτες του τρένου-ενώ η ηχητική μπάντα τονίζει στο έπακρο αυτή τη βαρβαρότητα) κρύβουν το αφύσικο αλλά και το αισχρό. Το ήθος αρμόζει στην κωμωδία, όπως το πάθος στην τραγωδία-διάκριση που διαμορφώνει τις σχετικές αναγεννησιακές και νεοκλασικές αντιλήψεις. Η κατεργαριά τους έρχεται από την κομέντια ντελ άρτε ή από ακόμα πιο παλιά, τον Πλαύτο και τον Τερέντιο. Εκμεταλλεύονται με πονηριά, ακόμα και με βαναυσότητα (βλ. το δούλεμα που κάνουν στο φουκαρά Ρίγκι ή τις κλοτσιές προς τις γυναίκες), τις αδυναμίες των άλλων προσώπων. Ζουν βουτηγμένοι στη φενάκη· καθώς όμως ξετυλίγεται το κωμικό, αναδύεται η ανθρώπινη αντίφαση σε όλες τις διαστάσεις της. Πίσω από το κοινωνικό ον, κρύβεται το «ζώο», και οι πέντε φίλοι, με τα ξεφαντώματά τους, διακηρύσσουν συνεχώς την παραδοχή της ζωώδους φύσης του ανθρώπου, η οποία βρίσκεται πολύ κοντά στην αληθινή ζωή. Επιχειρούν να εισαγάγουν πρωτόγονους τρόπους μέσα στο προκαθορισμένο πλαίσιο της κοινωνίας, να ξεφύγουν από το δρόμο της ορθολογικής νηφαλιότητας και να ακολουθήσουν τις αδυναμίες της σάρκας και της ψυχής. Έτσι επιβεβαιώνουν τη φυσική τους ζωτικότητα, τη ροπή προς την απόλαυση, την επιθυμία τους να

συνεχιστεί η ζωή. Άλλωστε υπάρχει, ούτως ή άλλως, η παράλογη πραγματικότητα και ο άνθρωπος πρέπει να συμβιώσει μαζί της. Το γέλιο και το κλάμα βγαίνουν μέσα από τη διαφορά, μέσα από τη σκληρή διαπίστωση πως τα πράγματα είναι τελείως διαφορετικά απ' αυτό που θα έπρεπε να είναι. Ο καγχασμός και η συνεχιζόμενη πλάκα έρχονται λοιπόν να διαταράξουν ακόμα και την επισημότητα και την ευπρέπεια που απαιτεί μια κηδεία. Σπάνε το ταμπού που αποτελεί το ξόδι ενός νεκρού.

Η σκηνοθετική οπτική ακολουθεί πιστά αύτον τον κλυδωνισμό των ηρώων ανάμεσα στα ένστικτα και τον ορθολογικό νου, και είναι άκρως ειρωνική, γιατί ισορροπεί πάνω στην ικανότητα να βλέπει κανείς τα πράγματα από δύο πλευρές. Η σύγκρουση ανάμεσα στο ιδανικό σχήμα των πραγμάτων, που επιθυμούν οι ήρωες, και τη σκληρή πραγματικότητα είναι σφοδρή, άρα η κωμωδία γίνεται πικρή, σκληρή και πολλές φορές αγγίζει τα όρια του τραγικού.

Πρόσθετο ενδιαφέρον της ταινίας αποτελεί η συνάντηση δύο ξεχωριστών-και μεταξύ τους- καλλιτεχνών. Το πικρό κι απαισιόδοξο βλέμμα του Germi έρχεται να συναντήσει την επιείκεια και τη συγκαταβατικότητα της ματιάς του Monicelli. Η ταινία συμπυκνώνει στοιχεία από το *Πολύ δουλειά για έναν άνδρα* του Germi (μοντέλο μιας πικρής και σκληρής κωμωδίας, μ' έναν «τρίγαμο» Tognazzi να προσπαθεί να ισορροπήσει ανάμεσα σε τρεις οικογένειες, τρεις έρωτες, τρία χριστουγεννιάτικα ρεβεγιόν– και φυσικά να καταρρέει) και από το *Ο κλέψας του κλέψαντος* του Monicelli, μια ταινία τρυφερού χιούμορ και γλυκύτητας πάνω στα καμώματα των μικροαπατεώνων και των λαϊκών Ιταλιάνων. Η σκηνοθετική δουλειά συχνά αποκρύπτεται, προκειμένου το πάνω χέρι να το έχει η πληθωρική ερμηνεία των Ιταλών αλλά και των γειτόνων τους Γάλλων ηθοποιών. Η εκφορά του εκτός πεδίου λόγου του Περότζι δημιουργεί απόσταση από τα δρώμενα, φέρνει πρόσθετη θλίψη και συγκίνηση, είναι ένα ανέλπιδο μήνυμα, μια μεταφορά του λόγου του εκλιπόντος φίλου (Germi), ο οποίος, όπως κι ο αφηγητής της ταινίας, πεθαίνει πριν να γραφτεί το τέλος της ιστορίας.

Αθήνα, Μάρτιος 2002

LUIGI e AURELIO DE LAURENTIIS
presentano
ALBERTO SORDI
in
un film di
MARIO MONICELLI
CINERIZ
UN BORGHESE PICCOLO PICCOLO
LUIGI e AURELIO DE LAURENTIIS presentano ALBERTO SORDI e UN BORGHESE PICCOLO PICCOLO
con SHELLEY WINTERS
VINCENZO CROCITTI
RENZO CARBONI
ROMOLO VALLI
regia di MARIO MONICELLI
AURO CINEMATOGRAFICA

Ο ΑΝΘΡΩΠΑΚΟΣ
Un borghese piccolo piccolo (1977)

Σκηνοθεσία: Mario Monicelli. **Σενάριο:** Mario Monicelli, Sergio Amidei, βασισμένο στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Vincenzo Cerami. **Φωτογραφία:** Mario Vulpiani. **Σκηνογραφία:** Lorenzo Baraldi. **Κοστούμια:** Gitt Magrini. **Μουσική:** Giancarlo Chiaramello. **Μοντάζ:** Ruggero Mastroianni. **Ηθοποιοί:** Alberto Sordi (Τζιοβάνι Βιβάλντι), Shelley Winters (Αμάλια Βιβάλντι), Vincenzo Crocitti (Μάριο Βιβάλντι), Romolo Valli (δόκτωρ Σπατσιάνι), Renzo Carboni (ο ληστής), Enrico Beruschi, Marcello Di Martire, Francesco Dadda Salvaterra, Edoardo Florio, Ettore Garofalo, Renato Scarpa, Renato Malavasi. **Παραγωγή:** Luigi & Aurelio De Laurentiis για την Auro Cinematografica. **Διάρκεια:** 122'. **Έγχρωμη. 35mm.** **Βραβεία:** David di Donatello για την παραγωγή, τη σκηνοθεσία, την ερμηνεία του Alberto Sordi και Ειδικό Βραβείο στους Shelley Winters και Vincenzo Crocitti.

Ο Τζιοβάνι Βιβάλντι είναι κατώτερος υπάλληλος του υπουργείου Εργασίας και ζει μετρημένα με τη σύζυγό του Αμάλια και το μοναδικό τους παιδί, τον Μάριο. Καταπιεσμένος στη δουλειά από τον προϊστάμενό του Σπατσιάνι, ο οποίος είναι μασόνος, έχει ως μοναδική του ψυχαγωγία το κυριακάτικο ψάρεμα, όπου πηγαίνει με το γιο του. Σκοπός της ζωής του είναι η πρόσληψη του Μάριο στο υπουργείο. Όταν πληροφορείται ότι μέσω της μασονικής στοάς μπορεί να μάθει τα θέματα του διαγωνισμού στον οποίο θα συμμετάσχει ο γιος του, αποφασίζει να μιλήσει στον προϊστάμενό του και να γίνει μέλος της στοάς σε μια παράλογη και γκροτέσκα τελετή.

Το πρωί των εξετάσεων συνοδεύει ο ίδιος το γιο του, έχοντας πάρει τα θέματα. Καθώς βαδίζουν στο δρόμο πέφτουν πάνω σε μια ληστεία και, κατά την ανταλλαγή των πυροβολισμών, ο Μάριο σκοτώνεται από μια αδέσποτη σφαίρα, μπροστά στα μάτια του πατέρα του. Ύστερα απ' αυτό το τραγικό γεγονός η ζωή του αλλάζει ριζικά: η γυναίκα του μόλις μαθαίνει την είδηση παθαίνει εγκεφαλικό και μένει παράλυτη, ενώ ο ίδιος βγαίνει πρόωρα στη σύνταξη. Όταν στην αστυνομία αναγνωρίζει τη φωτογραφία του δολοφόνου, το κρύβει από τις αρχές, του στήνει καρτέρι, τον απάγει και τον βασανίζει μέχρι θανάτου στην καλύβα όπου πήγαινε για ψάρεμα με το γιο του. Όταν πεθαίνει και η γυναίκα του, ο Τζιοβάνι μεταμορφώνεται σε μοναχικό εκδικητή.

"Στην Ιταλία υπάρχει το πρόβλημα των απαγωγών, των ληστειών, των ανθρώπων που θέλουν να αποδώσουν οι ίδιοι δικαιοσύνη. Διάβασα το βιβλίο του Cerami, *Ο ανθρωπάκος* που καταπιανόταν με το θέμα της βίας από τη σωστή σκοπιά, σύμφωνα με την αίσθησή μου. Ήταν η ιστορία ενός αστού που κρύβει μέσα του ένα τέρας. [...]Αυτός ο πολίτης-υπόδειγμα, όλο δουλειά και σπίτι, είναι ένας τύραννος, ένας καταπιεσμένος που γίνεται βίαιος και κάποια στιγμή, ξεσπαθώνει και γίνεται ένα τέρας που περιδιαβαίνει την πόλη σαν λυκάνθρωπος. Η ιστορία ήταν ωμή, μου άρεσε. Άλλωστε, ήθελα να κάνω μια διπρόσωπη ταινία: ένα πρώτο μέρος στο ύφος της κωμωδίας αλά ιταλικά, πολύ διασκεδαστικό, με κάποιες τραχιές πινελιές –ο λιγδιάρης προϊστάμενος με την πιτυρίδα, οι σχέσεις προϊσταμένων-υφισταμένων με τη σάτιρα της μασονίας και τη γελοία τελετή ένταξης. Και εν συνεχεία, το δεύτερο μέρος αντεστραμμένο, όλο αίμα και τρόμο. Ολόκληρο το βάρος της ταινίας θα το σήκωνε ένας κωμικός. Αρχικά ο Sordi αντέδρασε αμήχανα στην πρότασή μου, αργότερα δέχτηκε να παίξει στην ταινία. Έπρεπε και αυτός να είναι διπρόσωπος: η μια πλευρά του θα ήταν η συνηθισμένη, του κωμικού και λίγο δειλού και η άλλη εντελώς δραματική. Ήθελα να τον κάνω να βγάλει στην επιφάνεια την αλήθεια του δραματικού ηθοποιού, που κατά τη γνώμη μου, διαθέτει πολύ έντονα, πράγμα που είχα ήδη δοκιμάσει στον *Μεγάλο πόλεμο* με την τελική σκηνή του θανάτου.

[...] Η ταινία προκάλεσε ένα σωρό συζητήσεις. Εξαιτίας της με καλούσαν παντού σε όλη την Ιταλία. Υπήρχαν, ως συνήθως, δύο θέσεις: αυτοί που έλεγαν ότι η ταινία παρότρυνε το θεατή στην άσκηση βίας, στην αυτοδικία. Από την άλλη, ήταν εκείνοι που έλεγαν τον αντίθετο, ότι δηλαδή η ταινία έδειχνε τις στρεβλώσεις του συστήματος. Έπαιξα ένα χαρτί με μεγάλο ρίσκο επειδή μπορούσε το κοινό να την εισπράξει σαν φασιστική ταινία. Ο κίνδυνος ήταν ότι είχα επιλέξει τον Sordi, γιατί αν είχα πάρει τον Volontè θα γινόταν εύκολα μισητός ήρωας. Ο Sordi είναι διάσημος και αγαπητός στο κοινό. Γι' αυτό δυσκολεύεται κάποιος να δεχτεί ότι έχει άδικο. Εγώ όμως ήθελα ακριβώς αυτό. Κατά κανόνα οι νέοι ήταν εκείνοι που καταλάβαιναν αυτό που ήθελα να εκφράσω. Ενώ οι ηλικιωμένοι εισέπρατταν την άλλη πλευρά της ταινίας. Στη «Messagero» δημοσιεύτηκε ένα εξαιρετικά βίαιο άρθρο του Ruggero Guarini ο οποίος έλεγε: «Αυτή η ταινία πρέπει να απαγορευτεί, είναι μια ταινία φασιστική που παροτρύνει στη βία!».

Μου προκαλούν γέλια αυτά τα βέλη που έχουν για στόχο την υπεράσπιση το πολιτισμού. Είμαι κι εγώ πολιτισμένος, ξέρω τι κάνω. [...]

[...] Αν με κατηγορούσαν για ωχαδερφισμό, θα απαντούσα λέγοντας ότι κάνουν λάθος. Μια φορά μόνο με κατηγόρησαν γι' αυτό, όταν έκανα την ταινία *Ο Ανθρωπάκος*. Κάποιος είπε πως ήταν μια ταινία που μπορούσε να δικαιολογήσει όλους εκείνους που θέλουν να εκδικηθούν αυτοδικώντας. Αλλά αυτό σημαίνει πως είναι κακόπιστος, σημαίνει ότι απορρίπτει την αληθινή σημασία της ταινίας. *Ο Ανθρωπάκος* είχε σαν θέμα του τη βία που είναι διάχυτη στην πόλη, τον πολίτη που αναγκασμένος από τα πράγματα μετατρέπεται και ο ίδιος σε δολοφόνο, συνεπώς ήταν μια καταγγελία για όλες τις μορφές βίας που υπήρχαν και υπάρχουν ακόμα και σήμερα στη Ρώμη και την Ιταλία. Βία δεν είναι μόνο να πυροβολείς, να σκοτώνεις ή να απαγάγεις ανθρώπους. Η βία ασκείται και στο εργασιακό περιβάλλον.

Όταν διάβασα το βιβλίο και το πρότεινα στον Luigi De Laurentiis, αμέσως σκέφτηκα για πρωταγωνιστή τον Sordi, αλλά η διανομή είχε πολλούς ενδοιασμούς. Ευτυχώς ο Sordi δέχτηκε επειδή κατάλαβε αμέσως ότι ήταν γι αυτόν η ευκαιρία για μια μεγάλη ερμηνεία. Ήθελα, κατά κάποιον τρόπο, να είναι αυτή η ιστορία η πλέον λογική και σαφής κατάληξη της διαδρομής της κωμωδίας αλά ιταλικά που πάντα είχε κάποιες πλευρές πικρές και σκληρές, βίαιες και το φινάλε του μυθιστορήματος και της ταινίας ολοκλήρωναν, κατά κάποιον τρόπο, την πορεία της κωμωδίας μας. Ο Sordi ήταν απίστευτα καλός και–παρ' όλο που όλα πήγαν καλά–δουλεύαμε όλοι μας σε κατάσταση υπερέντασης που τη δημιουργούσε το σενάριο και ο ήρωας. Όχι, με τον Sordi δεν υπήρξαν προβλήματα· εκείνος όμως ήθελε να υπάρχει ένας πιο σαφής διαχωρισμός ανάμεσα στις δύο πλευρές του χαρακτήρα του ήρωα. (πρέπει να πω ότι εγώ και ο Amidei προσθέσαμε την τελευταία σκηνή, που δεν υπάρχει στο μυθιστόρημα, τη σκηνή του γέρου που μοιάζει σαν ένας ήρεμος συνταξιούχος και τριγυρνάει στους δρόμους σαν τέρας: ο δολοφόνος πάντα σε ετοιμότητα–είναι η μοναδική σκηνή που προσθέσαμε). Εγώ ήθελα η ταινία να κάνει τον θεατή να παγώσει απ' το φόβο του, να μην καταλήξει στο μελόδραμα. Ήθελα, ο πρωταγωνιστής, να είναι αρνητικός και στις δύο περιπτώσεις, να εκπέμπει το μέγιστο δυνατό της αρνητικής φόρτισης που υπάρχει στον ήρωα τον οποίο υποδύθηκε ο Sordi."

Mario Monicelli

"[...]Το πρώτο μέρος της ταινίας έμοιαζε πολύ με κωμωδία, με πράγματα και καταστάσεις που ο κόσμος είχε ξαναδεί. Ακόμα και ο ήρωας που υποδυόμουν δεν είχε τίποτα το καινούριο. Δε συνέβαινε το ίδιο όμως στο δεύτερο μέρος. Όταν δολοφονούν το γιο του ο ήρωας αλλάζει, και αυτό, νομίζω, είναι το σημείο στο οποίο δεν συμφωνούσα με τον Monicelli. Εκείνος πίστευε ότι ο ήρωας έπρεπε να παραμείνει αχρείος, ενώ για μένα επρόκειτο για μια ολοκληρωτική αλλαγή. Ενώ ο Monicelli -που για παράδειγμα στην αρχική σκηνή όπου συντρίβει το κεφάλι του ψαριού με βίαιο τρόπο- ήθελε να δείξει ότι υπήρχε ήδη ένα υπόβαθρο, ότι ο πρωταγωνιστής είχε προδιάθεση στη βία, εγώ τον φανταζόμουν σαν έναν απολύτως φυσιολογικό άνθρωπο που μεταμορφώνεται σε τέρας επειδή τον χτυπά σαν κεραυνός ένα γεγονός υπερβολικά μεγάλο για τα μέτρα του. Πάντως η ερμηνεία μου στο *Ο Ανθρωπάκος* είναι από εκείνες που μου έδωσαν μεγαλύτερη ικανοποίηση, είναι από εκείνες που η κριτική εκτίμησε περισσότερο."

Alberto Sordi

[από τα βιβλία Franca Faldini e Goffredo Fofi, Il cinema italiano d'oggi raccontato dai suoi protagonisti (1970-1984), *εκδ. Mondadori, 1984, και Mario Monicelli,* L'arte della commedia, *εκδ. Dedalo, 1986]*
Μετάφραση: Πάνος Ράμος

•

Μια ταινία χωρισμένη στα δύο
του *Orio Caldiron*

Η ταινία *Ο Ανθρωπάκος* μοιάζει να είναι, κατά κάποιον τρόπο, μια ταινία χωρισμένη στα δύο. Από την μία μεριά παρακολουθούμε μια σάτιρα των «μυστηρίων των υπουργείων», την αστεία μύηση στη μασονική στοά, τα μίζερα, ανιαρά και άχαρα άτομα που απαρτίζουν τον οικογενειακό κύκλο, την ανακάλυψη των θεμάτων των εξετάσεων– μια σκηνή που ταλαντεύεται μεταξύ μυστικισμού και εμπαιγμού. Από την άλλη έχουμε τις ριπές που τυχαία σκοτώνουν το γιο την ημέρα των εξετάσεων, τον κλονισμό που εξουδετερώνει τη μητέρα, την αποκάλυψη του ενόχου σε μια από τις πολλές αναμετρήσεις που θυμίζουν αμερικανικό κινηματογράφο, και τις λεπτομέρειες της εκδίκησης, για την επίτευξη της οποίας ο υπαλληλάκος παρακολουθεί το νεαρό δολοφόνο και τον φυλακίζει σε μια παράγκα όπου τον αφήνει να

αργοπεθαίνει. Η αλήθεια είναι ότι, ανάμεσα στα δύο μέρη υπάρχει ένα χάσμα[...]Στο πρώτο μέρος χαμογελάμε, γελάμε πολύ περισσότερο απ' ό,τι στο δεύτερο· αλλά η αρχική πρόθεση της ταινίας έγκειται σ' αυτό το απότομο πέρασμα από το κωμικό στο τραγικό, σ' αυτή τη μετάβαση από τη σάτιρα στην τραγωδία. Είναι η πρώιμη διαπίστωση μιας κοινωνικής κατάστασης που βρίσκεται σε πλήρη και οδυνηρή συμφωνία με την εποχή μας, όπου το χαμόγελο σβήνει απ' τα χείλη και η καθημερινή ρουτίνα ανατρέπεται ξαφνικά από ξεσπάσματα βίας, όπου η αργοπορία σ' ένα στοπ μπορεί να γίνει αιτία θανάτου και ο μηχανισμός της απρόβλεπτης αντίδρασης ελλοχεύει μέσα στους καθωσπρέπει κανόνες της καλής ανατροφής.

Το έξυπνα ζυγισμένο σενάριο υπογραμμίζει έντονα τις αιχμές του αρχικού σχεδίου και τους δίνει μια συγκεκριμένη διάσταση: ο σκηνοθέτης έχει στη διάθεσή του ακριβείς χαρακτηρισμούς ακόμα και για τις περισσότερο ασαφείς καταστάσεις. Είναι πάντως εκπληκτική η ικανότητα του Monicelli να μας προδιαθέτει από τις πρώτες κιόλας εικόνες για την επικείμενη τραγωδία: διασπείρει σε όλο το πεδίο της αφήγησης (από τις φαινομενικά αθώες στιγμές της σχέσης πατέρα και γιου ώς τις ψυχολογικές απεικονίσεις του modus operandi του υπαλλήλου) μικρά ίχνη, τα οποία στο δεύτερο μέρος θα εκραγούν. Αρκεί να θυμηθούμε το χτύπημα που ρίχνει ο υπάλληλος με την πέτρα για να λειώσει το κεφάλι του ψαριού, ή την άγρια αποφασιστικότητα με την οποία παρκάρει το υπηρεσιακό αυτοκίνητο μπροστά στο Υπουργείο· τις ύπουλες αγκωνιές και τις μανούβρες με τις οποίες καταφέρνει να εξασφαλίσει για τον γιο του την άχρωμη σιγουριά μιας θέσης στο δημόσιο και την ασφυκτική και απόμακρη σχέση που έχει με τη γυναίκα του. Με όλα αυτά τα φερσίματα, υποδηλώνεται ένα ολόκληρο πεδίο συνειδητών κινήτρων και υποσυνείδητων ροπών προκειμένου να φτάσουμε στην τελική έκρηξη. Επιπλέον, παρατηρούμε ότι, ακόμα και στο δεύτερο μέρος όπου εκδηλώνεται η τραγωδία, ο σκηνοθέτης καταφέρνει να υπενθυμίσει αρκετά από τα στοιχεία της προηγούμενης αφήγησης με

τη σχολαστικά γραφειοκρατική διαδικασία με την οποία εξελίσσεται η βεντέτα· με τις γκρίζες αποχρώσεις των μηχανικών κινήσεων του ήρωα, δείχνοντάς τον να τριγυρνάει χαμένος μέσα στο σπίτι του· με τη σχέση πατέρα και γιου που αναβιώνει σχεδόν μεταξύ του θύτη και του θύματος μέσα απ' τις συζητήσεις για τη σχέση του με τον αληθινό του γιο· με τη διεστραμμένη ευαισθησία της τελικής σεκάνς, όπου η δίνη της βίας, που εύκολα δημιουργείται αλλά πολύ δύσκολα σταματά άπαξ και ξεσπάσει, «καταπίνει» ολότελα τον μανιασμένο πρωταγωνιστή.

Ο χρόνος της σάτιρας και ο χρόνος της τραγωδίας διαπλέκονται και διασταυρώνονται σε πολυάριθμα πλάνα. Όμως, πέρα από τον επιφανειακό διαχωρισμό τους, μυστικά συμπίπτουν επειδή σ' ολόκληρο το έργο εκδηλώνεται μια εκπληκτική ομοιογένεια τόνων, μια εμπνευσμένη συμφωνία από ίδιες κι απαράλλαχτες πινελιές. Τα ανησυχητικά γκρίζα και οι μουντές αναλαμπές διατρέχουν όλη την πορεία της ταινίας, με αποτέλεσμα να μπορούμε να την χαρακτηρίσουμε, έστω και μεταφορικά, σαν ένα κοινωνικό γκροτέσκο με στοιχεία παραισθήσεων και ωμότητας, ένα «γκροτέσκο με φόνο», καθώς είπε ο ίδιος ο Monicelli, όπου «ο φόνος διαπράττεται από ανθρώπους που είναι ήδη νεκροί».

(περιοδ. «La Rivista del Cinematografo», τχ.*5, Μάιος 1977)*
Μετάφραση: Isabelle Taruffi - Ζωή Σιάπαντα

•

Αφανείς ανθρωποκτονίες
του *Lorenzo Codelli*

Κάθε φορά που ο Alberto Sordi ενσαρκώνει ένα καινούριο πρόσωπο, τον παρακολουθεί όλη η Ιταλία. Περιμένει τη διάγνωση, ένα μάθημα για τον εαυτό της. Δεν ριψοκινδυνεύουμε μια αστήρικτη εικασία: η προτίμηση δεν αφορά πια στο κωμικό στοιχείο που διασκεδάζει, ούτε στο «μύθο» για τον οποίο αισθανόμαστε μια τυφλή ανάγκη. Η σχέση του Sordi με το κοινό είναι πολύ πιο σύνθετη: ενώ καταργούνται οι

ψευδαισθήσεις για τους πολιτικούς και θρησκευτικούς αρχηγούς (ή αντι-αρχηγούς)· ενώ τα μαζικά μέσα ενημέρωσης καταστρέφουν τη μονοσήμαντη πειθώ τους διασπείροντάς την σε εκατό αντιφατικά και ελάχιστα πειστικά μηνύματα·τη στιγμή που οι αδύναμες βεβαιότητες που αποκαλούνται «αξίες» δεν λειτουργούν σε κανένα επίπεδο– αυτό που αντιστέκεται και δυναμώνει είναι η ταύτιση με μια άμεση εικόνα του «μέσου Ιταλού», όπως ο Sordi την εκπροσώπησε[1] ή την εκπροσωπεί, θετικά ή αρνητικά.

Αν έλειπε κάποιο πρόσωπο από τη μόνιμη πινακοθήκη του με τους στερημένους, τους δειλούς, τους τυχάρπαστους και τους αχρείους κάθε είδους, με τον *Ανθρωπάκο* ο Monicelli του δίνει την ευκαιρία να το προσθέσει· του εγγυάται μια αστραφτερή είσοδο στις πιο ωμές μικρές ειδήσεις των ημερών μας και μια εξαιρετική ευκαιρία να ανανεώσει την εικόνα του. Θάρρος ή απερισκεψία, *η τέχνη* του Sordi βρίσκεται ολόκληρη σ' αυτή την επιδεξιότητα, σ' αυτή την «κοινωνιολογική» φαντασία, η οποία είναι ικανή να συλλαμβάνει το φευγαλέο «δημόσιο αίσθημα» και να *επεμβαίνει* σ' αυτό [...].

Το μυθιστόρημα του Cerami[2], το οποίο ο Monicelli μετέφερε πιστά στην οθόνη, διηγείται την ιστορία ενός κατώτερου υπαλλήλου μεγάλου υπουργείου, ο οποίος πλησιάζει στη σύνταξη: είναι ένα ζωντανό απολίθωμα, τόσο στο γραφείο του, με τους αόρατους συναδέλφους του θαμμένους κάτω από το χαρτομάνι και καταπονημένους από μια ζωή το ίδιο ανώνυμη με τη δική του, όσο και στο σπίτι, με τη γυναίκα του, μια αποβλακωμένη και παθητική νοικοκυρά. Μοναδικός σκοπός στη ζωή του είναι ο εικοσάχρονος γιος του, ο οποίος μόλις έχει πάρει δίπλωμα λογιστή και πρέπει να τον βάλει σε μια θέση γραφειοκράτη καριέρας. Το πρώτο μέρος της ταινίας παρακολουθεί τις απελπισμένες προσπάθειες αυτού του υπερπροστατευτικού και αλλοπαρμένου πατέρα να «λανσάρει» τον γιο του. Είναι έτοιμος για όλα, να γεμίσει με δώρα τον σκανδαλώδη τμηματάρχη του, ακόμη και να γίνει μασόνος για να μάθει ο γιος του από πριν το θέμα του διαγωνισμού προσλήψεως. Ταυτόχρονα, προετοιμάζει, με την πιο ωμή ανηθικότητα, τον γιο του για τη ζωή των συμβιβασμών και των καταχρήσεων που τον περιμένει[3].

Φτάνει τελικά η μέρα των εξετάσεων: ενώ τον οδηγεί εκεί, ο νεαρός σκοτώνεται ακαριαία από έναν νεαρό κακοποιό στη διάρκεια μιας ληστείας. Η μητέρα, που το μαθαίνει από την τηλεόραση, μένει παράλυτη, χάνει τη μιλιά της. Ο πατέρας είδε φευγαλέα το πρόσωπο του δολοφόνου. Τον αναγνωρίζει αργότερα αλλά δεν το λέει στην αστυνομία. Ακολουθεί τον ληστή με το αυτοκινητάκι του, τον παρακολουθεί τη νύχτα, και τη στιγμή που προσπαθεί να κλέψει ένα αυτοκίνητο, τον ρίχνει αναίσθητο με το γρύλο και τον κλείνει σε μια καλύβα έξω από την πόλη. Εκεί τον βασανίζει για μέρες, μέχρι που ο άλλος πεθαίνει από αιμορραγία. Η γυναίκα του, την οποία έχει υποχρεώσει σαδιστικά να παρακολουθήσει την εκδίκηση, πεθαίνει κι αυτή λίγο αργότερα.

Φτάνει η αναμενόμενη ημέρα της σύνταξης. Μόνος πια, ο γέρος μικροαστός περνάει τον καιρό του στους δημόσιους κήπους. Ένας αλητάκος τον προσβάλλει χωρίς λόγο· στο τελευταίο πλάνο τον βλέπουμε να ακολουθεί με το αυτοκίνητό του το μελλοντικό του θύμα.

Ο Monicelli αντιμετώπισε αυτή τη σκοτεινή ιστορία χωρίς να χάσει το χαρακτηριστικό του χιούμορ, αλλά επίσης εξασθενώντας, μέσα στο γκροτέσκο ή το παράλογο, τους δραματικούς ή μελοδραματικούς τόνους. Για παράδειγμα η ληστεία και ο θάνατος του γιου του Sordi είναι ένα πολύ γρήγορο φλας, και ύστερα απ' αυτήν δεν υπάρχει καμία σκηνή που να αφήνει χρόνο για συγκίνηση ή δάκρυα. Αυτό που κυρίως τον ενδιαφέρει είναι η σχέση Dr Jekyll-Mr Hyde στον εσωτερικό κόσμο του πρωταγωνιστή του. Τα κίνητρα της φρικτής εκδίκησής του, της φονικής του βίας που κανείς δεν υποψιάζεται, ενυπάρχουν σε όλες του τις επαφές με την άθλια ατμόσφαιρα μέσα στην οποία ζει. Το γραφείο είναι ένα αλλοτριωτικό άσυλο, όπου βασιλεύει σαφής βία. Το διαμέρισμά του είναι ένας μικρόκοσμος μικροαστικής μιζέριας. Ο Monicelli αποκαλύπτει την απουσία νοήματος και την αγριότητα των καθημερινών κινήσεων που επαναλαμβάνονται επ' άπειρον. Την υποκρισία, τα οικογενειακά μίση που συσσωρεύονται στη διάρκεια των χρόνων της κοινής ζωής. Είναι μια τραγική φάρσα, ένας ανελέητος καταθλιπτικός πίνακας της ανυπαρξίας ζωής.

Όταν αυτή η ανυπαρξία ζωής έρχεται αντιμέτωπη με τον θάνατο, είτε τον θάνατο που ο πρωταγωνιστής βλέπει να τον πλησιάζει είτε τον μαζικό θάνατο, τα νεκροταφεία ως επαίσχυντο σωρό από στοιβαγμένα φέρετρα και πτώματα, τότε προβάλλει το μόνο σημείο «ζωής» που διαθέτει ακόμη αυτή η αμοιβάδα: η βεντέτα, η αυτοδικία. Να επαναλάβει τη βία που έχει υποστεί.

Ο Monicelli[4] δεν διευρύνει την εμβέλεια αυτής της εκδίκησης. Δεν θέλει να υπονοήσει ότι πρόκειται για την πάλη των μικροαστών ή των πατεράδων με το υποπρολεταριάτο ή τους γιους. Δεν δίνει κανένα άλλοθι στους υποστηρικτές του «οφθαλμόν αντί οφθαλμού».

Παίρνει μια «οποιαδήποτε περίπτωση» περιορισμένων διαστάσεων, με πολύ σαφές περίγραμμα, συνδέοντας, όπως το έκανε πάντα στις ταινίες του, την προσωπική ιστορία με το ιστορικό φόντο στο οποίο είναι τοποθετημένη.

Επιπλέον, όπως το διατυπώνει με εξαιρετική διαύγεια, αυτό που διευρύνει και οξύνει την ιδιωτική ιστορία είναι ακριβώς η ένταξή της *στο εσωτερικό* πλαίσιο ενός είδους όπως η «ιταλική κωμωδία». Η συνείδηση του είδους είναι επίσης η θέληση να μην ξεπεραστούν τα όριά του. Η ταινία *Ο Ανθρωπάκος* είναι η «κωμωδία» που πρόκειται να ζήσουμε.

(περιοδ. «Positif», τχ. 194, Ιούνιος 1977)
Μετάφραση: Μαριάννα Κουτάλου

1. Σε μια συνέντευξη, ο Monicelli λέει ότι ο Sordi προτιμούσε πάντα τους «αρνητικούς» ήρωες. Νομίζω ότι αυτό αληθεύει μόνο εν μέρει. Κυρίως στις ταινίες που σκηνοθέτησε ο ίδιος, εμφανίσθηκε συχνά ως «θύμα της κοινωνίας» και άμβλυνε την αρνητική του εικόνα.

2. Ο Vincenzo Cerami υπήρξε μαθητής του Pasolini και βοηθός σκηνοθέτη σε πολλές ταινίες του δασκάλου του. Αυτό είναι το πρώτο του μυθιστόρημα. Εκδόθηκε το 1976.

3. Είναι μια μορφή αντεστραμμένης «αισθηματικής αγωγής», όπως αυτή του ομώνυμου επεισοδίου στα *Τέρατα*, μεταξύ του Tognazzi και του γιου του.

4. Στον αντίποδα του Pasolini, ο οποίος στο *Σαλό* συγχέει τον ατομικό και το συλλογικό σαδισμό και διατείνεται ότι κρίνει τους δήμιους αποσπώντας τους από την εποχή τους.

Ο Mario Monicelli γεννήθηκε στις 15 Μαΐου 1915 στο Βιαρέτζιο της Τοσκάνης. Σε ηλικία 18 ετών γυρνά μια μικρού μήκους από νουβέλα του Poe και την επόμενη χρονιά με τη βοήθεια του Alberto Mondadori διασκευάζει σε 16mm Τα παιδιά της οδού Πάαλ, ένα κλασικό μυθιστόρημα της ουγγρικής λογοτεχνίας. Στη συνέχεια συνεργάστηκε ως βοηθός σκηνοθέτη και ως σεναριογράφος με πολλούς σκηνοθέτες (Camerini, Genina, Bonnard), ξεχωρίζει όμως η συνεργασία του με τον Pietro Germi. Το 1949 περνά ξανά στη σκηνοθεσία, συνυπογράφοντας οκτώ κωμωδίες μαζί με τον Steno, σε σενάρια των ιδίων, αλλά και των Age, Scarpeli, De Concini, Benvenuti, μια ομάδα που αποτέλεσε στις αρχές της δεκαετίας του '50 ένα είδος εργαστηρίου της ιταλικής κωμωδίας. Βασικός πρωταγωνιστής των περισσοτέρων αυτών ταινιών ήταν ο Totò, το κωμικό ταλέντο του οποίου αξιοποίησαν οι Steno και Monicelli εντάσσοντάς το μέσα στην κοινωνική πραγματικότητα της λαϊκής και φτωχικής Ιταλίας του μεταπολέμου, με ταινίες σαν το Κλέφτες κι αστυνόμοι, που κάλλιστα μπορούν να θεωρηθούν ως η νεορεαλιστική έκφραση της ιταλικής κωμωδίας. Ο Monicelli δοκίμασε επίσης τις δυνάμεις του ως δραματικός δημιουργός (Proibito), ήταν όμως αυτός που άνοιξε μια νέα εποχή στο ιταλικό σινεμά χάρη στην παγκόσμια επιτυχία του Ο κλέφτης του κλέφτη (1958), πρώτη μεγάλη ταινία της ιταλικής κωμωδίας της ωριμότητας, η οποία οριοθετεί επίσης το στιλ του σκηνοθέτη: μέσα από ένα γλυκόπικρο χιούμορ, ο Monicelli περιγράφει συνήθως τις κωμικές περιπέτειες μιας παλιοπαρέας που χρησιμοποιεί τη φάρσα ως μέσο επιβίωσης, ως ξόρκι απέναντι στα δεινά, πλην όμως στο τέλος ο θάνατος ή η αποτυχία καιροφυλακτούν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι προσπάθειες των λουφαδόρων Vittorio Gassman και Alberto Sordi να γλιτώσουν τις μάχες στο Μεγάλο πόλεμο, είναι όμως αυτή η στάση τους που, για τραγική ειρωνεία της τύχης, θα τους οδηγήσει στο εκτελεστικό απόσπασμα. Ως μια παλιοπαρέα πρέπει επίσης να δούμε το άθλιο ασκέρι που σέρνει πίσω του ο Vittorio Gassman στους Γενναίους του Μπρανκαλεόνε, μια από τις σπάνιες ταινίες που δείχνει τον αληθινό Μεσαίωνα. Τούτη η στρατιά των ξυπόλητων ενδιαφέρεται κυρίως να επιβιώσει με κάθε μέσο, παρά να προσφέρει υπηρεσίες σε ευγενείς και αδικημένους. Ο δρόμος για τη δόξα οδηγεί στην καλύτερη περίπτωση σ' ένα κλουβί, όπου κρέμεται ο Μπρανκαλεόνε περιμένοντας το θάνατο. Κι αντί μιας πανέμορφης Ιζόλδης, τούτος ο πρόγονος του Δον Κιχώτη, συναντά μια νυμφομανή Λουκρητία, που είναι επιπλέον πανουκλιασμένη! Όσο για τους πέντε ώριμους Vitelloni του Οι εντιμότατοι φίλοι μου, προσπαθούν μάταια με τις παιδικές φάρσες τους να εξορκίσουν τα γηρατειά και το θάνατο. Κι είναι αυτή η αίσθηση της ματαιότητας που δίνει στην ταινία (και τη συνέχειά της) μια βαθιά ανθρώπινη διάσταση. Ο Monicelli έφτασε στο ζενίθ της ωριμότητάς του με τον Ανθρωπάκο, μια ανηλεή σάτιρα στο πρώτο μέρος του μικρο-αστισμού, η οποία εξελίσσεται σε δράμα και σε μια ακόμα πιο ενδιαφέρουσα μελέτη του φασισμού που φωλιάζει μέσα στη συνείδηση του κάθε «ανθρωπάκου». Συνέχισε να υπηρετεί την κωμωδία, γυρίζοντας πού και πού μερικές μικροεκπλήξεις (Speriamo che sia femmina), χωρίς ωστόσο να καταφέρει να αναβιώσει τη χαμένη πλέον αίγλη του είδους.

Φιλμογραφία

Σε σκηνοθεσία μαζί με τον Alberto Mondadori:

1935. *I ragazzi della via Paal* (σε 16mm)

Σε σκηνοθεσία μαζί με τον Steno:

1949. *Al diavolo la celebrità – Totò cerca casa* (ελληνικός τίτλος: *Πολυτεχνίτης κι ερημοσπίτης*)
1950. *E arrivato il cavaliere – Vita da cani* (ε. τ.: *Σκυλίσια ζωή*)
1951. *Guardie e ladri* (ε. τ.: *Κλέφτες κι αστυνόμοι*) – *Totò e i re di Roma* (ε.τ.: *Ο Τοτό βασιλιάς της Ρώμης*)
1952. *Totò e le donne* (ε. τ.: *Ο Τοτό και οι γυναίκες του*) – *Le infedeli* (ε. τ.: *Οι άπιστες*)

Προσωπικές ταινίες του Monicelli:

1953. *Totò e Carolina*
1954. *Proibito*
1955. *Donatella* (ε. τ.: *Ντονατέλα*)– *Un eroe dei nostri tempi* (ε. τ.: *Ένας ήρωας του καιρού μας*)
1956. *Padri e figli* (ε. τ.: *Πίσω από τα κλειστά παράθυρα*)
1957. *Il medico e lo stregone* (ε. τ.: *Ο τυχοδιώκτης της πεντάρας*)
1958. *I soliti ignoti* (ε. τ.: *Ο κλέφτης του κλέφτη*)
1959. *La grande guerra* (ε. τ.: *Ο Μεγάλος πόλεμος*)
1960. *Risate di gioia*
1961. *Boccaccio 70* (ε. τ.: Βοκάκιος 70), τίτλος σκετς: Renzo e Luciana
1963. *I compagni* (ε. τ.: *Οι σύντροφοι*)
1964. *Alta infedeltà* (ε. τ.: *Απιστίες*), τίτλος σκετς: Gente moderna
1965. *Casanova 70* (ε. τ.: *Καζανόβας 70*)
1966. *L' armata Brancaleone* (ε. τ.: *Οι γενναίοι του Μπρανκαλεόνε*) – *Le fate* (ε. τ.: *Οι μάγισσες*), τίτλος σκετς: Fata Armenia
1967. *Capriccio all' italiana*, τίτλος σκετς: La bambinaia
1968. *La ragazza con la pistola* (ε. τ.: *Το κορίτσι με το πιστόλι*)
1969. *Toh, è morta la nonna!*

(συνέχεια στην επόμενη σελίδα)

1970. *La coppie* (ε. τ.: Σκάνδαλα παντρεμένων), τίτλος σκετς: Il frigorifero – *Brancaleone alle crociate* (ε. τ.: *Ο Μπρανκαλεόνε σταυροφόρος*)
1971. *La mortadella* (ε. τ.: *Μια Ιταλίδα στη Νέα Υόρκη*)
1973. *Vogliamo i colonnelli* (ε. τ.: *Θέλουμε τους κολονέλους*)
1974. *Romanzo popolare* (ε. τ.: *Έλα στο σπίτι να γνωρίσεις τη γυναίκα μου*)
1975. *Amici miei* (ε. τ.:*Οι εντιμότατοι φίλοι μου*)
1976. *Caro Michele – Signore e Signori, buonanotte* (ε. τ.: *Κυρίες και κύριοι, καληνύχτα σας*), σπονδυλωτή, συλλογική παραγωγή
1977. *Un borghese piccolo piccolo* (ε. τ.: *Ο Ανθρωπάκος*)
1978. *I nuovi mostri* (ε. τ.: *Μοντέρνα τέρατα*), σπονδυλωτό, συλλογική σκηνοθεσία
1979. *Viaggio con Anita* (ε. τ.: *Ταξίδι με την Ανίτα*)
1980. *Temporale Rosy*
1981. *Camera d' albergo*
1982. *Il marchese del Grillo*
1983. *Amici miei II* (ε. τ.: *Οι εντιμότατοι φίλοι μου 2*)
1984. *Bertoldo Berrtoldino e Cacasenno*
1985. *Le due vite di Mattia Pascal*
1986. *Speriamo che sia femmina*
1987. *I picari* (ε. τ.: *Κομπιναδόροι και περιπλανώμενοι*)
1990. *Il male oscuro*
1991. *Rossini! Rossini!*
1992. *Parenti Serpenti*
1993. *Cari fottutissimi amici*
1995. *Facciamo paradiso*
1996. *Esercizi di stile*, σπονδυλωτή, συλλογική παραγωγή
1997. *Dieci piccoli Italiani*, τίτλος σκετς: Sempre i soliti
1998. *12 registi per 12 città*, τίτλος σκετς: Verona
1999. *Panni sporchi – Un amico magico: il maestro Nino Rota*
2000. *Come quando fuori piove*, μίνι σειρά
2001. *Un altro mondo è possibile*, σπονδυλωτό.

Μπάμπης Ακτσόγλου

ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΚΑΙ ΤΑΙΝΙΕΣ

Dino Risi

Dino De Laurentiis presenta
Alberto SORDI in
UNA VITA DIFFICILE
Lea MASSARI
con
Franco FABRIZI
Lina VOLONGHI Claudio GORA
Antonio CENTA
regia di Dino RISI
soggetto e sceneggiatura di
RODOLFO SONEGO
SCHERMO PANORAMICO
distribution
MARZOCCHI FILM
Lugano
DINO DE LAURENTIIS
CINEMATOGRAFICA
DISTRIBUZIONE S.P.A.

ΜΙΑ ΔΥΣΚΟΛΗ ΖΩΗ
Una vita difficile (1961)

Σκηνοθεσία: Dino Risi. **Σενάριο:** Rodolfo Sonego. **Φωτογραφία:** Leonida Barboni. **Σκηνογραφία:** Mario Scisci. **Κοστούμια:** Lucia Mirisola. **Μουσική:** Carlo Savina. **Μοντάζ:** Tatiana Casini. **Ηθοποιοί:** Alberto Sordi (Σίλβιο Μανιότσι), Lea Massari (Έλενα Παβινάτο), Franco Fabrizi (Φράνκο Σιμονίνι), Claudio Gora (επιθεωρητής Μπράτσι), Antonio Centa (φίλος της Έλενα), Mimo Doro (Τζίνο Λαγκανά), Daniele Vargas (μαρκήσιος Καφερόνι), Lina Volonghi (Αμέλια Παβινάτο).
Παραγωγή: Dino De Laurentiis
Διάρκεια: 117'. **Ασπρόμαυρη. 35mm.**

(Η ταινία προβλήθηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *Παλιοζωή, παλιόκοσμε*)

Η κόπια της ταινίας που θα προβληθεί στο αφιέρωμα έχει αποκατασταθεί από την Philip Morris, την Scuola Nazionale di Cinema και από την International Picture Investment Limited του Hong Kong

Η Έλενα σώζει στη διάρκεια του πολέμου τον αντάρτη Σίλβιο, κρύβοντάς τον στο σπίτι της. Μετά το τέλος του πολέμου, ο Σίλβιο, που εν τω μεταξύ σπουδάζει και δουλεύει ως δημοσιογράφος, ξανασυναντά την Έλενα, την παντρεύεται και αποκτούν ένα παιδί. Όμως οι απόλυτες αριστερές του πεποιθήσεις και η αδιάλλακτη ιδεολογική του τοποθέτηση, που τον οδηγεί και στη φυλακή, και μια αλλοπρόσαλλη συμπεριφορά προκαλούν διαφωνίες και ρήγματα στη συζυγική τους ζωή, και τελικά η Έλενα τον εγκαταλείπει. Προσπαθεί μάταια να δημοσιεύσει ένα αυτοβιογραφικό βιβλίο, δουλεύει λίγο στον κινηματογράφο και τελικά δέχεται να γίνει γραμματεύς ενός ισχυρού βιομηχάνου. Η οικονομική του κατάσταση βελτιώνεται και τα ξαναβρίσκει με την Έλενα. Όταν όμως ο εργοδότης του τον προσβάλλει δημόσια, ο Σίλβιο τον χαστουκίζει και ξαναγυρνά στη «δύσκολη ζωή» του…

"Έγραψα το σενάριο της ταινίας *Μια δύσκολη ζωή* με ιδιαίτερη αγάπη και προσοχή και ο Risi, με μεγάλη ταπεινοφροσύνη, όπως ο ίδιος πολλές φορές αναγνώρισε, τέθηκε στη διάθεσή μου, επειδή επρόκειτο για ένα σενάριο ιδιόμορφο, για μια ιστορία που ουσιαστικά αφορούσε εμένα, με πολλά αυτοβιογραφικά στοιχεία. Ύστερα από τόσες ταινίες που μιλούσαν για ξεχωριστά γεγονότα, για ένα κομμάτι της ζωής, ύστερα από τόσες νουβέλες και σύντομα διηγήματα, ήταν, ίσως, η πρώτη ταινία που αντιμετώπιζε μια περίοδο είκοσι χρόνων στη ζωή ενός Ιταλού. Ο στόχος ήταν να κάνουμε ένα κινηματογραφικό μυθιστόρημα κι όχι ένα διήγημα. Αν εξετάσουμε τη δομή της ταινίας, πρόκειται πολύ απλά για έναν μικροαστό, ανθυπολοχαγό στον τελευταίο πόλεμο, έναν άνθρωπο χωρίς μεγάλα χαρίσματα, που συμμετείχε στην Αντίσταση επειδή βρέθηκε εκεί και βρήκε ένα νόημα, μια ουσία. Κάποιος που έχει λογοτεχνικές, καλλιτεχνικές και πολιτικές φιλοδοξίες, του οποίου, όμως, το μοναδικό χάρισμα συνίσταται στη συνέπειά του, πράγμα που σίγουρα δεν αποτελεί το κύριο χαρακτηριστικό των Ιταλών μικροαστών ή ακόμα και της αστικής τάξης.
Η ιστορία αυτής της συνέπειας είναι η φέρουσα δομή της ταινίας, που έχει για φόντο την Ιταλία που αλλάζει, που, καλώς ή κακώς, εξελίσσεται, με δράματα και τραγωδίες. Ο ήρωας, όμως, δεν κατορθώνει να παρακολουθήσει το ρυθμό των αλλαγών, η συνέπειά του έχει το μειονέκτημα να τον κρατά δεμένο όλο και περισσότερο στο παρελθόν, παρά στη δυναμική της πραγματικότητας που αλλάζει. Ώς εδώ είναι το μέρος της ευθύνης του. Η συνέπειά του είναι συγκινητική επειδή καταγγέλλει εκείνη την πλευρά της πραγματικότητας που εξελίσσεται αρνητικά, αλλά το όριο αυτής της συνέπειας είναι ότι η κουλτούρα της δεν ήταν ποτέ εξαιρετική. Οι ιδέες του ήρωα δεν καταλήγουν σε συγκεκριμένες αποκρυσταλλώσεις, έστω κι αν πρόκειται για ιδέες προοδευτικές. Χάνει συνεχώς τον έλεγχο της πραγματικότητας. Όταν προς το τέλος της ταινίας, για λόγους βαθιά ανθρωπιστικούς και συναισθηματικούς (σε σχέση με τη σύζυγο και το γιο του που ήδη τον κρίνουν αρκετά αυστηρά), προσαρμόζεται στην πραγματικότητα, το κάνει με τρόπο τόσο υπερβολικό, ώστε περνά στην πλευρά του βιομηχάνου και του ανθρώπου της εξουσίας, μετατρεπόμενος αμέσως σ' ένα είδος δούλου.
Το ότι ξαναβρίσκει τον εαυτό του, χάρη σε μια τυφλή συνέπεια, χαστουκίζει το αφεντικό και το πετάει στην πισίνα, αφού πρώτα παραμερίσει έναν καρδινάλιο, αυτό χρησιμεύει για να τελειώσει η αφήγηση επιβεβαιώνοντας την καλύτερή του ιδιότητα, τη συνέπεια, μια συνέπεια αναγεννητική, τουλάχιστον στην εκδοχή της καλής πίστης. Βλέποντάς το σήμερα, το φινάλε επιδιώκει τη δημιουργία εντυπώσεων, δεν είναι το ομορφότερο μέρος της ταινίας· είναι, ωστόσο, πολύ συγκεκριμένο: ο Sordi, ο βιομήχανος, το σύμβολο του καπιταλισμού, ο καρδινάλιος που ο Sordi σπρώχνει με το χέρι του, το χαστούκι, το αφεντικό που ο Sordi ρίχνει στο νερό!"

Rodolfo Sonego

στο κλίμα των ταινιών *Ο Μεγάλος πόλεμος* και *Όλοι στο σπίτι*, με ήρωα κάποιον που θα αντιπροσώπευε κατά κάποιον τρόπο τη μεταπολεμική Ιταλία. Η ταινία θα ήταν δηλαδή ένα είδος απολογισμού μέσα από την ιστορία ενός μόνο προσώπου. Ένας ήρωας με μειονεκτήματα, αλλά με στέρεο υπόβαθρο, αντικομφορμιστής, κάποιος που συμμετείχε στην Αντίσταση... Την εποχή εκείνη προσπαθούσαμε πολύ να είμαστε συντονισμένοι με την ιταλική κοινωνία που άλλαζε και το κοινό μας επικροτούσε, ο κόσμος μας αναγνώριζε· αλλά αυτό πάντα γινόταν με τις ταινίες μου: Ο ήρωας της *Δύσκολης ζωής* έγινε συμπαθής σε όλους."

Alberto Sordi

[από το βιβλίο L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti (1960-1969), *a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, εκδ. Feltrinelli, 1981]*
Μετάφραση: Πάνος Ράμος

•

Βίος ιδιωτικός και δημόσιος
του *Aldo Viganò*

Ένα αριστούργημα σημαδεύει την είσοδο στη θαυμάσια δεκαετία του '60: *Μια δύσκολη ζωή*. Η ταινία είναι σε αρμονία με το ρυθμό της Ιστορίας: τον ανταρτοπόλεμο, την άφιξη των συμμάχων, το δημοψήφισμα για το πολιτειακό, τον θάνατο του Στάλιν, τον συντηρητισμό των χριστιανοδημοκρατικών κυβερνήσεων, τα πρώτα δείγματα της οικονομικής άνθησης. Αλλά ο κινηματογράφος του Risi δεν είναι ποτέ επικός ή πανηγυρικός· αντιθέτως αφηγείται πάντα την καθημερινότητα. Τα μεγάλα γεγονότα της δημόσιας ζωής συσχετίζονται αναπόσπαστα με την ιδιωτική ζωή του δημοσιογράφου Σίλβιο Μανιότσι: η ιδεολογία δεν διαχωρίζεται ποτέ από τη συμπεριφορά. Ο Risi αναθέτει το καθήκον της χρονολόγησης των συμβάντων στα κινηματογραφικά επίκαιρα, στους τίτλους της εφημερίδας «Il Lavoratore», στα αποσπάσματα των ραδιοφωνικών εφημερίδων και στα τραγούδια της εποχής, αποτυπώνοντας ένα αυθεντικό περιβάλλον. Στη συνέχεια επικεντρώνει για ακόμα μια φορά την προσοχή του στον άνθρωπο, με τρόπο που χαρακτηρίζεται από περισσότερη κινηματογραφική αυθεντικότητα. Σε αντίθεση με άλλους πρωταγωνιστές του Risi, ο Σίλβιο Μανιότσι δεν είναι ένα «τέρας». Έχει απόλυτη επίγνωση του τι θέλει και πα-

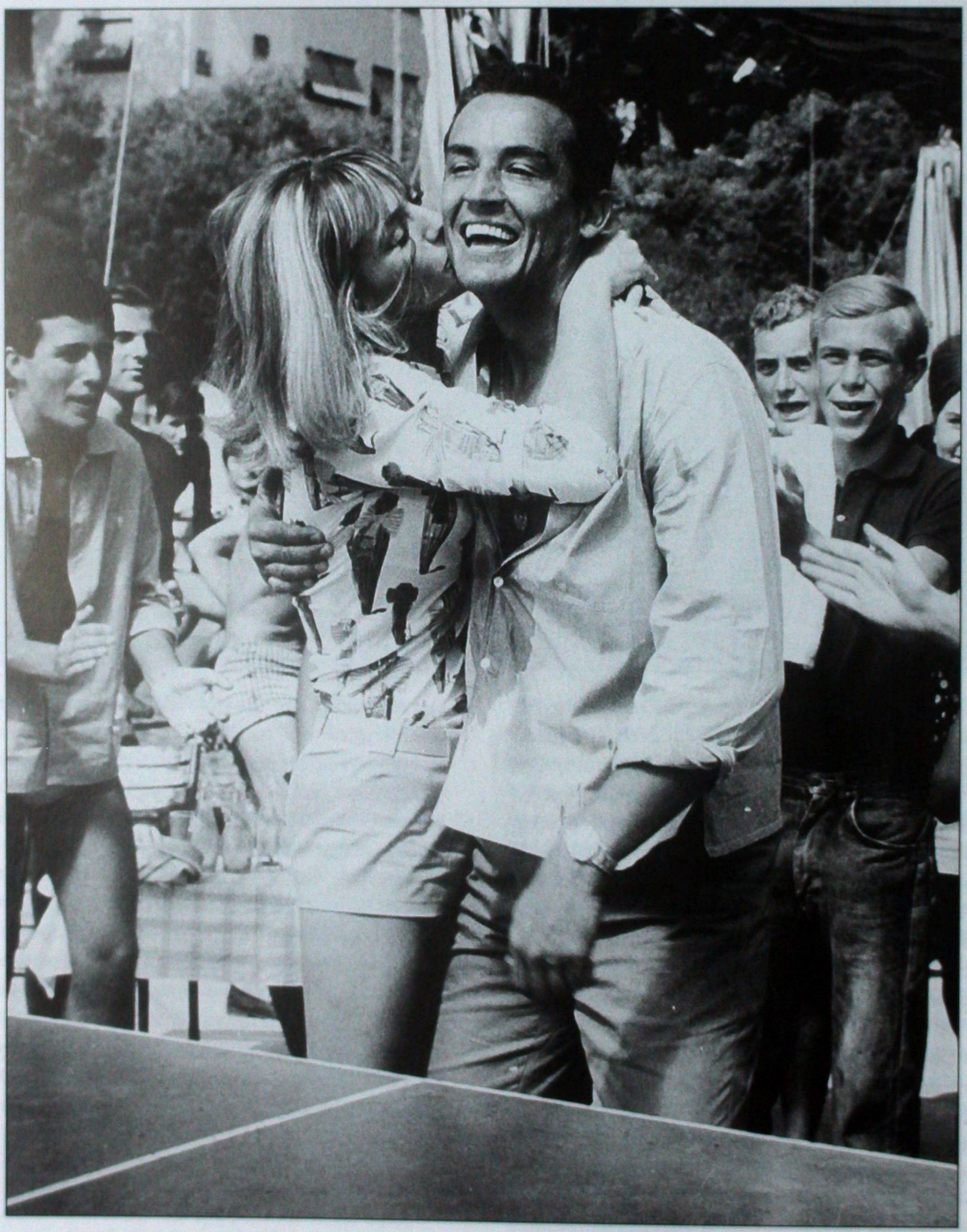
"Δεν ήμουν ποτέ μέλος κάποιου κόμματος, ποτέ δεν ασχολήθηκα με την πολιτική, αλλά η πολιτική ήταν συχνά παρούσα στις ταινίες μου, ως αφορμή για την ιστορία, ως σχέση του ήρωα με την πραγματικότητα της εποχής του, ως συνέπεια των ενεργειών του ήρωα. Έτσι, όντας έξω από τη λογική της πολιτικής, είχα την άνεση να σατιρίζω τους πάντες. Κομφορμιστές αλλά και αντικομφορμιστές, τη δεξιά και την αριστερά. Ο ήρωας της *Δύσκολης ζωής* άρεσε σε όλους, μολονότι είχαν πει ότι ήταν αριστερός· και ήταν. Η ταινία αναφερόταν στην ιστορία της μεταπολεμικής Ιταλίας, δεν ήταν δυνατό να μη γίνει έτσι. Όμως άρεσε σε όλους. Ξεπερνούσε το θέμα της και σχεδόν όλοι αναγνώριζαν τον εαυτό τους σε κάποιον από τους ήρωές της.

Εγώ ήμουν στο Ισραήλ, στα γυρίσματα μιας ταινίας, και ο Sonego ήρθε να με πάρει και, επιστρέφοντας στη Νάπολη, προέκυψε η ιδέα ενός σεναρίου με τίτλο *Ο διάβολος*, το οποίο αποτέλεσε τον πυρήνα για το σενάριο του *Φανφαρόνου*· πρόκειται για μια ιστορία στην οποία ο κεντρικός ήρωας ήταν ένας από 'κείνους τους εξωστρεφείς και ενοχλητικούς τύπους, που εμφανίζονταν πάντα στους χώρους που ήταν, τότε, της μόδας. Μιλώντας, γεννήθηκε η ιδέα, που μας φάνηκε πιο επίκαιρη, να συνεχίσουμε

λεύει με μια πεισματάρικη ξεροκεφαλιά εναντίον μιας κοινωνίας που του αντιτίθεται. Είναι ένας καθημερινός ήρωας που, ακόμα και την ημέρα της συντριβής (όταν μεθά μετά την αποτυχία του στις εξετάσεις,) βαδίζει κόντρα στο ρεύμα σε ένα κόσμο γεμάτο «πρόβατα». Ο πραγματικός του ηρωισμός δεν έγκειται τόσο στις θετικές του πράξεις όσο στην αντίθεση που γεννιέται από τις στιγμές της μεγάλης εγκατάλειψης και της αποθάρρυνσης. Σε τέτοιες περιπτώσεις, ο αντιρητορικός ανθρωπισμός του Risi εκφράζεται καλύτερα και η στιλιστική του αυστηρότητα επιβάλλεται με απόλυτη σαφήνεια. Θα παραθέσω δύο παραδείγματα. Πρώτα, η σκηνή του τραπεζιού στο σπίτι των πριγκίπων Ριστιτσέλι, καθώς αναμένουν τα αποτελέσματα του δημοψηφίσματος: τα μεγάλα σε διάρκεια πλάνα του Sordi και της Massari που γεμίζουν μόνοι τους τα πιάτα τους με παστίτσιο, η αυθεντική ταραχή για την τύχη του βασιλιά που δείχνει η ταλαιπωρημένη οικοδέσποινα, η εκφραστική χρήση των τράβελινγκ που περιορίζουν τα πρόσωπα στη ταριχευμένη σκηνογραφία του μεγάλου σαλονιού, το εμπνευσμένο εύρημα των δύο πρωταγωνιστών, οι οποίοι μετά την ανακοίνωση των αποτελεσμάτων, απομένουν μόνοι και συνεχίζουν το γεύμα τους, που το σερβίρει ο πάντα συμπονετικός υπηρέτης.

Δίκαια ξεχώρισαν η ωραία σκηνοθετημένη κάθοδος στις ψεύτικες κατακόμβες της Cinecittà και ο μεγάλος ελιγμός του ελικοπτέρου που απομονώνει τον μαυροντυμένο Sordi μέσα σε μια θάλασσα από γυμνά κορμιά που λιάζονται στην παραλία του Viarregio, όπως και η τελευταία σκηνή της ταινίας έτσι όπως ταλαντεύεται ανάμεσα στο κωμικό και στο τραγικό στοιχείο: ο πρωταγωνιστής ακολουθεί τη γυναίκα του στα νυχτερινά κέντρα της Versiliana, μεθάει, τσακώνεται με έναν υποτιθέμενο αντίζηλο και καταλήγει στην Aurelia, φτύνοντας τα διερχόμενα αυτοκίνητα.

(από το βιβλίο Aldo Viganò, Commedia italiana in cento film, *εκδ. Le Mani, 1995)*
Μετάφραση: Isabelle Taruffi - Ζωή Σιάπαντα



Ο ΦΑΝΦΑΡΟΝΟΣ
Il sorpasso (1962)

Σκηνοθεσία: Dino Risi. **Σενάριο:** Ruggero Maccari, Dino Risi, Ettore Scola. **Φωτογραφία:** Alfio Contini. **Σκηνογραφία-Κοστούμια:** Ugo Pericoli. **Μουσική:** Riz Ortolani. **Μοντάζ:** Maurizio Lucidi. **Ηθοποιοί:** Vittorio Gassman (Μπρούνο Κορτόνα), Jean-Louis Trintignant (Ρομπέρτο Μαριάνι), Catherine Spaak, (Λίλι, η κόρη του Μπρούνο), Luciana Angiolillo (η σύζυγος του Μπρούνο), Linda Sini (θεία Λίντια), Corrado Olmi (Αλφρέντο), Claudio Gora (Μπίμπι, ο αρραβωνιαστικός της Λίλι), Franca Polesello, Edda Ferronao, Nando Angelini, Lilli Darelli, Bruno Simionato, Mila Stanic. **Παραγωγή:** Mario Cecchi Gori για τις Fair Film, Incei Film, Sancro Film. **Διάρκεια:** 104'. **Ασπρόμαυρη. 35mm.** **Βραβεία:** Βραβείο Σκηνοθεσίας στο Φεστιβάλ Mar del Plata.

Στην έρημη Ρώμη του Δεκαπενταύγουστου ο σαραντάχρονος Μπρούνο, γλεντζές, καυχησιάρης και επιπόλαιος, περιπλανιέται με μια Lancia Aurelia Sport ψάχνοντας τσιγάρα και τηλέφωνο. Κάποια στιγμή συναντά τον Ρομπέρτο, νεαρό φοιτητή της Νομικής, που είναι ακριβώς το αντίθετό του: σοβαρός, ντροπαλός και μετρημένος. Ο Μπρούνο παρασύρει τον Ρομπέρτο σε μια απρόσμενη περιπλάνηση. Τρέχοντας σαν τρελός και προσπερνώντας με μανία κάθε αυτοκίνητο που βρίσκεται μπροστά τους, ο Μπρούνο και ο Ρομπέρτο διασχίζουν με ταχύτητα την ανέμελη Ιταλία του οικονομικού θαύματος: παράξενες καταστάσεις, συναντήσεις με εκκεντρικούς τύπους, ωραίες γυναίκες, ξεφάντωμα στις παραλίες με χορό και τραγούδια, γνωριμία με την πρώην σύζυγο του Μπρούνο και την κόρη του που είναι αρραβωνιασμένη με έναν γέρο βιομήχανο. Με άλλα λόγια μια άγνωστη αίσθηση γλυκιάς ζωής, ερεθιστικής, προκλητικής και εύκολης που μαγεύει τον ανυποψίαστο Ρομπέρτο και τον τραβά σαν μαγνήτης σ' ένα ταξίδι, στο τέλος του οποίου όμως παραμονεύει ο θάνατος. Σε μια ακόμη, μοιραία αυτή τη φορά, προσπέραση ο νεαρός φοιτητής θα χάσει τη ζωή του, ενώ ο Μπρούνο που θα επιβιώσει θα αναγκαστεί να δει και να συνειδητοποιήσει - ίσως για πρώτη φορά - τη σκληρή πραγματικότητα.

"Η ιδέα του *Φανφαρόνου* προέκυψε όταν εγώ και ο Sonego συζητούσαμε για την ταινία *Μια δύσκολη ζωή*, αλλά δεν της είχαμε δώσει το όνομα *Ο φανφαρόνος* και δεν είχε το ίδιο τέλος. Βασιζόταν σε μια ιδέα που μου είχε έρθει ύστερα από ένα ταξίδι που είχα κάνει μ' έναν παράξενο τύπο. Αρχικά θέλαμε να τελειώνει όχι με το θάνατο του νέου αλλά του ενήλικου. Το ρόλο θα ερμήνευε ο Sordi που όμως δε θέλησε εξαιτίας των εγωιστικών φοβιών που είχε ως ηθοποιός. Εγώ και ο Sonego τριγυρνούσαμε για δυο μέρες στη ρωμαϊκή ύπαιθρο, συζητώντας αυτό το θέμα και σκεφτόμενοι τον Sordi. Αν ο Sordi δεν έπαιξε στον *Φανφαρόνο*, φταίει μόνο ο ίδιος, εκείνος αρνήθηκε. Η αρχή είναι όπως τη συζητήσαμε, τότε, με το Sonego, αλλά αργότερα, όταν ο Sordi αρνήθηκε λέγοντας: «είναι μια ιστορία όπου εγώ κάνω τα πάντα και στο τέλος όλη τη δόξα την καρπώνεται ο άλλος!» και αποσύρθηκε, προχώρησα μαζί με τον Maccari και τον Scola και σκεφτήκαμε τον Gassman. Ήταν η πρώτη φορά που ο Gassman έπαιζε σε κωμωδία με το πρόσωπό του. Στο *Ο κλέψας του κλέψαντος* ήταν μακιγιαρισμένος είχε τάπες στη μύτη, στον *Βασιλιά της κομπίνας* μεταμφιεζόταν. Αυτή ήταν η πρώτη φορά που ρισκάραμε να τον βάλουμε να υποδυθεί ένα ρόλο με στοιχεία κωμικά εμφανίζοντας το πρόσωπό του. Θέλαμε να δοκιμάσουμε να χρησιμοποιήσουμε αυτό το πρόσωπο που ο κινηματογράφος το είχε κακομεταχειριστεί, αφού ο Gassman είχε κάνει στην Ιταλία ταινίες που έμοιαζαν με κόμικς, ή κακές ταινίες στην Αμερική, κι έπρεπε να δούμε αν το πρόσωπό του μπορούσε επιτέλους να «ταξιδέψει» στην οθόνη με τρόπο διασκεδαστικό. [...]

[...] Ο ήρωας που υποδυόταν ο Gassman ήταν ένα πρόσωπο παρορμητικό, ασταθές, επιπόλαιο, επιθετικό, λίγο φασίστας, αλλά με μια δική του δύναμη κρούσης κι είχα κατά νου κάποιο γνωστό μου πρόσωπο όταν τον κατασκεύαζα. Στην αρχή σκεφτόμασταν ότι ο Trintignant έπρεπε να εξεγερθεί εναντίον του Gassman, αλλά εντέλει, ύστερα από σκέψη, μας φάνηκε ότι το φινάλε ήταν πιο σωστό με το θάνατο του Trintignant. Τον Trintignant μου τον είχαν προτείνει κι εγώ δεν τον ήθελα. Έπειτα μου τον γνώρισαν, πήγαν και τον έφεραν από το Παρίσι, κι ήταν εξαιρετικός, τέλειος για το ρόλο. Εγώ τον είχα δει σε μια κακή ταινία όπου τον χρησιμοποιούσαν με τρόπο κάκιστο και γι' αυτό είχα σχηματίσει άσχημη εντύπωση. Δύο ηθοποιοί ισορροπημένοι, τέλειοι. Και στο φόντο, οι διακοπές της εποχής του οικονομικού θαύματος: καιρός ευφορίας μ' ένα υπόστρωμα θλίψης, καιρός απατηλής ξενοιασιάς, ένα είδος πρόσκαιρης στάσης όπου ο κόσμος βγάζει στην επιφάνεια το χειρότερο. Αλλά και καιρός περιπλάνησης, γνώσεων και αναμέτρησης με ανθρώπους που ποτέ δε θα τύχαινε να συναντήσεις."

Dino Risi

"Στον *Φανφαρόνο* πιστεύω ότι έφτασα στην απόλυτη φυσικότητα. Η διάσταση μεταξύ θεάτρου και κινηματογράφου πιστεύω ότι βρίσκεται στο εξής: ο κινηματογράφος αναπαριστά την πραγματικότητα, είναι, εντέλει, μια τέχνη αφηγηματική, αντικειμενική, ενώ το θέατρο είναι, κατά μίαν έννοια, το αντίθετο, είναι μια τέχνη που μετασχηματίζει, που τείνει πάντα να αλλάξει την πραγματικότητα, να την εξυψώσει ή να την συμβολίσει. Είναι μια τέχνη συμβολική, ενώ ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη ρεαλιστική, όποιο κι αν είναι το θέμα του. Είχα λοιπόν τεράστιες δυσκολίες που περιπλέκονταν περισσότερο από το εξής: κατά βάθος, στην τυπολογία των δύο ηρώων του *Φανφαρόνου*, εγώ, ως πρόσωπο, αφήνοντας κατά μέρος την ηλικία, ήμουν πιο κοντά στον άλλον, δηλαδή σ' έναν χαρακτήρα εσωστρεφή, ίσως και πιο λεπτεπίλεπτο από μία άποψη· ταυτόχρονα όμως ήμουν αναγκασμένος να βγάλω μια άγρια επιθετικότητα και, στο βάθος, μια χυδαιότητα που δεν έχω. Συνεπώς, ήταν για μένα μια πάρα πολύ δύσκολη δοκιμασία.

Γυρίσαμε την ταινία σε λιγότερο από έξι εβδομάδες, πάντα παίζοντας, αυτοσχεδιάζοντας. Κόστισε πολύ λίγα χρήματα, που τα έβαλε ένας παραγωγός που δεν πίστευε καθόλου στην ταινία, που τη μισούσε. Η ταινία έγινε πάνω σε μια καλή ιδέα, αλλά αυτοσχεδιάζοντας σε ποσοστό μεγαλύτερο του 40%. Ήταν αυτοσχεδιασμός με έμπνευση γιατί πήγε καλά. Ήταν μια ευτυχής συγκυρία για μένα και τον Trintignant, και κυρίως για μένα και τον Dino. Η συνάντησή μου με τον Risi ήταν η δεύτερη θετική συνάντηση της καριέρας μου και ίσως η σημαντικότερη. Σε κάθε ευκαιρία δείχνω την οφειλόμενη ευγνωμοσύνη στον Mario Monicelli, αλλά στο πρόσωπο του Dino βρήκα το σκηνοθέτη με τον οποίο δουλεύω με περισσότερη άνεση και ευχέρεια. Πράγματι, αμέσως μετά τον *Βασιλιά της κομπίνας* ήρθε ο *Φανφαρόνος* και ήταν η πρώτη φορά που ένας σκηνοθέτης με έδειξε με το πραγματικό μου πρόσωπο. Ήταν το πρώτο μου πείραμα απόλυτης φυσικότητας. Αν θα 'πρεπε να επιλέξω μια ταινία μου για ένα περιπτό, μετά θάνατον χρονικό, πιστεύω πως θα επέλεγα τον *Φανφαρόνο*."

Vittorio Gassman

[από το βιβλίο L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti (1960-1969), *a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, εκδ. Feltrinelli, 1981]*
Μετάφραση: Πάνος Ράμος

Μια προφητική ταινία
του *Aldo Viganò*

Όλη η Ιταλία της ανάκαμψης παρελαύνει κάτω από τα λάστιχα της Lancia Aurelia Sport, που διασχίζει σαν αστραπή με τη θορυβώδη κόρνα της τους δρόμους της Ρώμης: οι επαρχιώτες που υποκύπτουν στη μαζική τελετουργία των παραθαλάσσιων διακοπών και τα μονοπάτια της ελπίδας στις απόκρημνες ακτές της Τοσκάνης. Μεθυσμένη από την ταχύτητα και τη δύναμη του τιμονιού, η Ιταλία έχει την ψευδαίσθηση ότι εξαγοράζει τη χρεοκοπία και τις ματαιώσεις της μεταπολεμικής περιόδου.

Ο φανφαρόνος φαντάζει σήμερα σαν μια προφητική ταινία. Η σκιά του θανάτου πλανιέται στις φρενήρεις εμπειρίες ενός καλοκαιρινού Σαββατοκύριακου και αποκαλύπτει μια κοινωνία που επιθυμεί να απαλλαγεί από τις αυταπάτες και ζει διαρκώς στο παρόν, αφήνοντας πίσω της μια μακριά γραμμή από τύψεις.

Αλλά *Ο φανφαρόνος* δεν μπορεί να περιοριστεί σ' ένα πλαίσιο κοινωνιολογικό. Το σινεμά του Risi δεν επιδέχεται ιδεολογικούς περιορισμούς. Μέσα σε λίγες σκηνές, καταφέρνει να προσδιορίσει μια ατμόσφαιρα ή μια κατάσταση, να σκιαγραφήσει ένα χαρακτήρα. Επιπλέον, ξέρει να μας δείχνει μια ζωντανή πραγματικότητα και μια καθημερινότητα που ξαφνικά στρέφεται στο κωμικό μέσα από τον πλούτο του σεναρίου και της εξαιρετικά εφευρετικής σκηνοθεσίας. Ο Risi δεν χρειάζεται ν' αγαπήσει τους χαρακτήρες του για να καθρεφτιστεί μέσα τους. Μπορεί και να τους φοβάται ή και να τους παρατηρεί από απόσταση. Αυτή η διφορούμενη κατάσταση υλοποιείται στην οθόνη με ένα καλά ισορροπημένο μίγμα κωμικού και τραγικού. Κατά μήκος του δρόμου που οδηγεί στη θάλασσα και στο θάνατο, ο «φανφαρόνος» ξεστομίζει μια σειρά από κωμικές ατάκες. «Non abemus cricket», εκτοξεύει σε μια ομάδα ξένων κληρικών οι οποίοι του ζητάνε βοήθεια για ένα σκασμένο λάστιχο. «Είσαι κάφρος!» πετάει στον συνεπιβάτη του, που δεν ξέρει να οδηγεί. «Πάρε μια βέσπα!» φωνάζει σ' έναν λαχανιασμένο ποδηλάτη, προσθέτοντας και ένα προσωπικό σχόλιο: «Δεν μου άρεσε ποτέ η ποδηλασία. Μα την αλήθεια, είναι ένα άθλημα πολύ αντιαισθητικό, σου κάνει χοντρά μπούτια. Χίλια χρόνια το μπιλιάρδο!». Το κωμικό στοιχείο δεν έγκειται απαραίτητα σε αυτό που λέγεται, αλλά στο πότε και πώς λέγεται. Είναι θέμα σκηνοθεσίας και ερμηνείας. Με

την ταινία *Ο φανφαρόνος* η κωμωδία του Risi αποκτά πλήρη φυσικότητα. Η χαρά μπορεί να μετατραπεί αβίαστα σε θλίψη· η επιθετικότητα σε αποξένωση· η απόλαυση της ζωής σε ορμή προς το θάνατο. Ο Hitchcock το είχε πει: «Σε μια ταινία μυθοπλασίας, ο Θεός είναι ο σκηνοθέτης». Ο Risi επιβεβαιώνει τα λόγια του Hitchcock, κάνοντας την ίδια την πραγματικότητα μια υπόθεση στιλ. Μέσα στην απόλυτη λαϊκότητά του, περνά συνεχώς από το κωμικό στο τραγικό με τέτοιον τρόπο ώστε ο θεατής να έχει την ψευδαίσθηση ότι χρησιμοποιεί τη δική του ελεύθερη βούληση για να δημιουργήσει τη σχέση ταύτισης ή απώθησης με τα πρόσωπα της ταινίας. Αυτή είναι η ιταλική κωμωδία, γεμάτη αντιφάσεις και ψευδαισθήσεις· ίσως κι η ίδια να μην έχει πλήρη συναίσθηση της φρενιτιώδους ζωντάνιας της. Η ταινία αυτή σίγουρα εκφράζει μία ιδιαίτερα ευτυχή περίοδο στην ιστορία του ιταλικού κινηματογράφου.

(από το βιβλίο Aldo Viganò, Commedia italiana in cento film, *εκδ. Le Mani, 1995)*
Μετάφραση: Isabelle Taruffi - Ζωή Σιάπαντα

Πέρασμα ή απώλεια;
του *Michel Delahaye*

Ο *Φανφαρόνος* είναι μια ταινία επιφανείας. Μας αγγίζει στην επιφάνεια αλλά χωρίς να παύει να μας κεντρίζει στο βάθος. Λένε ότι ο Risi υπήρξε γιατρός. Είναι και τώρα: κάνει βελονισμό.
Είναι κάποιος που ξέρει να εκτιμήσει την πυκνότητα ενός σώματος και την ακτινοβολία ενός νευρικού πεδίου, και θεωρεί, αντίθετα με την παροιμία (που λέει πως τα φαινόμενα απατούν), ότι μπορούμε να κρίνουμε τους ανθρώπους από την όψη.
Γνωρίζει πώς λειτουργεί η σύγκρουση των όντων και των πραγμάτων, αυτό που κάνει τους οργανισμούς να ανταγωνίζονται ή όχι, για να χρησιμοποιήσουμε έναν αμερικανισμό που έχει επιβληθεί και αφορά στον αμερικανικό τρόπο συμπεριφοράς, πολύ σημαντικό για τον κινηματογράφο, ο οποίος όμως έξω από την Αμερική, εκτός εξαιρέσεων, έχει εξερευνηθεί ελάχιστα ή πολύ θεωρητικά.
Η αρχαία μύηση του νέου στις περιπέτειες της ζωής είναι, μεταξύ άλλων, ένα από τα μεγάλα θέματα του

μύθου του γουέστερν. Αλλά αν προσθέσουμε ότι ο (μελετηρός, συμμαζεμένος, διανοούμενος) νεαρός, μυημένος σ' αυτό που δεν είναι ικανός να ζήσει, νιώθει συνεχώς να τον ξεπερνούν τα γεγονότα, πλησιάζουμε στο θέμα της ταινίας *Τα ξαδέλφια*[1]. Εδώ είναι λιγότερο θεωρητικό, τονίζεται η πιο οργανική παρά η μεταφυσική όψη του πεπρωμένου.

Όμως το γουέστερν, *Τα ξαδέλφια* ή *Ο φανφαρόνος* μας μιλούν ούτως ή άλλως για το πεπρωμένο, για τον τρόπο με τον οποίο, με δεδομένο το υπόβαθρο που μας καθορίζει, προβάλλουμε συνεχώς *προς* το μέρος μας, με κάποιον τρόπο, τις πιθανότητες που θα πραγματοποιήσουν, με τη σειρά που εμφανίζονται (αν δεν την προκαλούμε εμείς οι ίδιοι), οι διάφορες περιστάσεις. Γι' αυτό αντιμετωπίζουμε πάντα τα ίδια δυσάρεστα συμβάντα, ταξινομημένα σύμφωνα με το ίδιο κυκλικό σχήμα, σαν αφελείς κοντορεβυθούληδες. Και μας εκπλήσσει το γεγονός ότι συναντάμε πάντα τα ίδια πετραδάκια που ρίξαμε οι ίδιοι στον μελλοντικό μας δρόμο. Είναι ένα μοιραίο που αποδίδουμε σε εξωτερικές δυνάμεις, γιατί είναι αλήθεια πως όλα συμβαίνουν συνήθως σαν να ήμαστε καθορισμένοι από εξωτερικές δυνάμεις, αλλά είναι εξ ίσου αλήθεια ότι όλα συμβαίνουν επίσης σαν εμείς να καθορίζαμε αυτές τις δυνάμεις.

Εξ ου και η γενική και πρακτική διατύπωση του θέματος όπως την συναντούμε στο αμερικάνικο σινεμά (στο *Κεντρί*[2] ή το *The Rise and Fall of Legs Diamond*[3]), με τη μορφή της αντίθεσης ανάμεσα στον winner και τον looser, ανάμεσα σ' αυτόν που πάντα κερδίζει κι αυτόν που πάντα χάνει. Όλα συμβαίνουν πάντα σαν το παιχνίδι να ήταν προκαθορισμένο, ενώ εμείς ως θεατές προσκαλούμαστε να το παρακολουθήσουμε σαν να συμβαίνει τώρα.

Ο Gassman είναι εδώ ο winner, αυτός που κινείται με άνεση στον κόσμο της περιπετειώδους απόλαυσης· ο Trintignant, ο looser, ο οποίος μπαίνει στο σπορ αυτοκίνητο, εντυπωσιακό αντικείμενο μέσα στο οποίο νιώθει άβολα, και αφήνεται να παρασυρθεί σ' αυτή την περιπέτεια, την ξένη προς το πνεύμα του, της οποίας η έκβαση προαισθανόμαστε από νωρίς ότι θα είναι μοιραία γι' αυτόν.

Ξαναβρίσκουμε έτσι ένα από τα μεγάλα θέματα της ταινίας *Το μαχαίρι στο νερό*[4](στην οποία ένας χαμένος νεαρός περιφέρεται σ' ένα πολυτελές μικρό γιοτ), όπου ο καθένας αυτοπροσδιορίζεται σύμφωνα με τις δεξιότητές του να χειρίζεται τα συγκεκριμένα (καντιανά ή όχι) κατηγορήματα της ουσίας του αντικειμένου (υλοτομικό μαχαίρι ή ναυτικό σκοινί,) ενώ η πολυτέλεια και η φτώχεια αναδιευθετούν τα πράγματα σύμφωνα μ' έναν δεύτερο άξονα. Έτσι υλοποιούνται δύο βιόσφαιρες ριζικά διαφορετικές, με τον καθένα, στο εσωτερικό της δικής του, να προσπαθεί να τραβήξει τον άλλον για να τον βάλει σε θέση κατωτερότητας, αλλά να αφήνεται κι ο ίδιος να παρασυρθεί εις βάρος του, στην παραβίαση (στην υπέρβαση) των ορίων του.

Εκτός από το «αντικείμενο», ο νεαρός μαθητευόμενος φανφαρόνος δεν ξέρει να χειρίζεται τις κοπέλες. Μας έρχεται εδώ στο νου η ταινία *Les dragueurs*[5] του Mocky, αυτό το μεγάλο θέμα που απέτυχε. Αλλά *Ο φανφαρόνος* πετυχαίνει ακριβώς στο σημείο που αποτύχαινε η άλλη ταινία. Αρνείται να θυσιάσει το θέμα στη σύμβαση των ιστοριών αντρών, του άνοστου σινεμά της αντροπαρέας, που παρουσιάζει (σαν καμάρι όσο και σαν όνειρο αντάμοιβής) τον γυναικοκυνηγό να ορμάει πάνω σ' ένα κορίτσι μόλις το δει.

Πρέπει εδώ να αναφερθούμε ξανά στον αμερικανικό κινηματογράφο, ο οποίος, όταν πραγματεύεται (πρόσφατα ακόμα με το *Period of Adjustment*[6]) τον τύπο του αλαζόνα, στην πραγματικότητα σχεδόν παρθένου, ή τη θλίψη του άντρα που κάνει καμάκι, είναι ο μόνος που τολμάει να προσεγγίσει κατά μέτωπο τη μοναξιά του κορτάκια. Ο Risi πάλι, χωρίς να μυθοποιεί ή να απομυθοποιεί, περιορίζεται στην περιγραφή του εξαιρετικά αβέβαιου παιχνιδιού του κόρτε που καταλήγει (λόγω των πολύ δύσκολων κοριτσιών ή του ήρωα ή των συνθηκών) σε αποτυχία.

Ο Trintignant, βγαίνοντας από την ισορροπία του, ριγμένος σ' ένα σύμπαν ξένο, που τον γοητεύει και τον ανησυχεί, αναρωτιέται πού είναι η αληθινή ζωή, και αν είναι λάθος ο τρόπος που ζει τη δική του. Η πτώση στην απόκρημνη ακτή είναι μία από τις απαντήσεις του προβλήματος. Μια άλλη μας δίνεται από τη γυναίκα του Gassmann (θαυμάσιες καταδύσεις στη σφαίρα καταγωγής των δύο αντρών όταν, για να δώσουν σκοπό στην περιπλάνησή τους, θα ζητήσουν καταφύγιο στη μαρίνα των γιοτ). Γι' αυτήν είναι απλώς ένας δυστυχισμένος, ένας άτυχος, ένας looser. Γιατί είναι σίγουρα «a failure» αυτός ο συμπαθητικός ψευτοτυχοδιώκτης, ο προσκολλημένος στην απόλυτη ανευθυνότητα της παρατεταμένης εφηβείας.

Αυτός ο τρόπος που χρησιμοποιεί η ταινία τις πιο ανεπαίσθητες τροπές της τύχης (το φορτηγό με τα ψυγεία) για να βοηθήσει στην κατανόηση των όντων μας παραπέμπει (μια τελευταία αλλά ιταλική αναφορά) στον Antonioni, του οποίου ο Risi, μοιάζει να είναι ο μόνος που μπόρεσε (χωρίς αντιγραφή, επιγονισμό ή παρώδηση) να αξιοποιήσει την κληρονομιά, εισπράττοντας κυρίως την πιο άμεση, την πιο επιφανειακή όψη του μοντερνισμού του Antonioni.

Ο Risi τελικά κληρονομεί το καλύτερο στοιχείο του Antonioni– και η ομορφιά της ταινίας προέρχεται ακριβώς απ' αυτό.

Η «μηχανή» του σκηνοθέτη του έχει εξαιρετική απόδοση σε σχέση με τις μηχανές κάποιων άλλων οι οποίοι, ανάλογα με τη φιλοδοξία και την φρενίτιδα της αναζήτησής τους, βρίσκουν λιγότερα από τον Risi, έχοντας στήσει έναν μηχανισμό του οποίου τα δέντρα των ιμάντων μετάδοσης κρύβουν το δάσος των βασικών γραναζιών.

Ο Risi βρίσκει το μάξιμουμ της ομορφιάς μ' ένα μίνιμουμ συστήματος. Λιγότερο απ' αυτό που βρήκαν κάποιοι (ένας Rossellini, φυσικά, και ακόμη περισσότερο ένας Godard, που βρίσκει μόνος του πιο πολλά απ' ό,τι ο Risi, ο Antonioni και ο Resnais μαζί), αλλά εν πάση περιπτώσει περισσότερο απ' ό,τι οι άλλοι Ιταλοί. Είναι ο μόνος που ήξερε τέλεια να ολοκληρώνει το αιώνιο σχέδιο του ιταλικού σινεμά (από το οποίο ο ιταλικός κινηματογράφος συνεχώς παρεκκλίνει, γοητευμένος από σχήματα λίγο ώς πολύ ρητορικά και ξένα προς το πνεύμα του), και να πραγματοποιεί, με επιτυχία και φυσικότητα, τη σύνδεση των προσδοκιών του καιρού και της τέχνης του χρόνου, συλλαμβάνοντας το βάθος που κρύβεται κάτω από τη στιγμή που φεύγει.

Με χιλιάδες επεισόδια που απαρτίζουν ένα πεπρωμένο, έναν τόπο, μια εποχή, με πολλές αναφορές που τοποθετούν τις συντεταγμένες (ο Risi χρησιμοποιεί εδώ όλα τα μέσα για να σκιαγραφήσει τα ήθη των παραθεριστών, με χορούς, τραγούδια, μαγιό, κομμώσεις, καφετέριες και κορίτσια της μόδας, χωρίς να αναφέρουμε τα ανέκδοτα), η ταινία απεικονί-

ζει όλα τα απρόοπτα τα οποία, πριν από την εφεύρεση των αδελφών Lumière, χάνονταν για πάντα. Αυτές τις μικρές περιπέτειες του αιώνα που συνθέτουν την ατμόσφαιρα της εποχής.
Ο φανφαρόνος είναι επίσης μια πολύ διασκεδαστική ταινία.

(περιοδ. «Cahiers du cinéma», *τχ. 147, Σεπτέμβριος 1963)*
Μετάφραση: Μαριάννα Κουτάλου

1. Πρόκειται για τη γνωστή ταινία του Claude Chabrol *Les cousins*, 1958 (Σ.τ.Μ.)
2. Πρόκειται για την ταινία του *The Sting* του George Roy Hill (1973) (Σ.τ.Μ.)
3. Ταινία του Budd Boetticher (1960), που προβλήθηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *Ο αυτοκράτωρ του εγκλήματος* (Σ.τ.Μ.)
4. Πρόκειται για τη γνωστή ταινία του Roman Polanski του 1962 (Σ.τ.Μ.)
5. Ταινία του 1959, ελληνικός τίτλος *Οι κυνηγοί της ηδονής* (Σ.τ.Μ.)
6. Ταινία του George Roy Hill (1962), που προβλήθηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *Γάμος υπό δοκιμή* (Σ.τ.Μ.)

Ένα ιλαροτραγικό road movie
του *Τάσου Γουδέλη*

Βρισκόμαστε στα 1962, στην ανατολή της «χρυσής δεκαετίας» για την ιταλική κοινωνία, την οποία ο Risi σατίρισε με τρυφερό και κάποτε σκληρό χιούμορ. Η νεορεαλιστική, καλλιτεχνική ματιά της δεκαετίας του '40 και του '50 πάνω στα τρωτά ενός πολιτισμού σε κρίση είχε ήδη αρχίσει να δίνει τη θέση της σε «σχόλια» περισσότερο συναινετικά. Αυτό όμως δεν σήμαινε αναγκαστικά ότι, π.χ. ο Castellani, ο De Sica ή ο Steno είχαν δώσει τον οριστικό (και κάπως χλιαρό, σύμφωνα με την ιδιοσυγκρασία τους) τόνο στη μέση ιταλική κωμωδία. Υπήρχαν ήδη ο Fellini του *Λευκού Σεΐχη* και των *Βιτελόνι*, ο Monicelli και ο ίδιος ο Risi, όχι στις σημαντικές του στιγμές ακόμα. Μπορεί οι «φτωχοδιάβολοι», μετά το 1960, να έδιναν τη θέση τους σε πιο (μικρο)αστικούς ήρωες, αλλά η παράδοση του De Filippo και της παλαιάς κωμωδίας ήταν ένας θαυμάσιος καταλύτης στα χέρια των παλιών και νέων Ιταλών σκηνοθετών για να χειρισθούν τη νέα τυπολογία.
Ο Risi το 1962 ήταν πλέον ένας έμπειρος και διεισ-

δυτικός ηθογράφος, ενώ η συγκυρία γοργά αναδείκνυε κι άλλες σκηνοθετικές προσωπικότητες της ιταλικής κινηματογραφικής κωμωδίας: δεν είναι τυχαίο, εξάλλου, ότι το σενάριο της ταινίας το συνυπέγραφε ο Ettore Scola.

Ο φανφαρόνος είναι ένα ιλαροτραγικό, κοινωνικό road movie, που σφράγισε από πλευράς χαρακτηρολογίας την μεταπολεμική, ιταλική σατιρική κωμωδία. Ο ήρωάς της, ο Gassman, είναι αντιπροσωπευτικός τύπος του Ιταλού «πλαίυ μπόυ» της εποχής, και όχι μόνο: ο χαρακτήρας αυτός εκφράζει τον, τότε, «νέο», ανερχόμενο κοινωνικό άνθρωπο ελαφρώς αδίσταχτο στις επιδιώξεις του αλλά ταυτόχρονα γοητευτικά κυνικό, με μια εξωστρέφεια πληθωρικά αντίρροπη στην κλειστότητα και παθητικότητα του νεαρού, πρόσκαιρου συντρόφου του Trintignant, στον οποίο αντιστοιχεί ως η άλλη όψη του ίδιου κοινωνικού νομίσματος: είναι και οι δύο μεσοαστοί, εκπρόσωποι των ίδιων αξιακών προτύπων, με διαφορετική, απλώς, ατομική συμπεριφορά.

Ο τελευταίος, με του οποίου το βλέμμα, ώς ένα βαθμό, ταυτίζεται η ταινία, σχολιάζει τα τεκταινόμενα, έχοντας μπροστά του έναν «καταναλωτικό» Gassman, ο οποίος, παρά την επιπόλαιη ορμητικότητά του προς το ζην, του υποδεικνύει απερίφραστα τον «αληθινό» κόσμο. Ο Trintignant γίνεται αποδέκτης μιας σκληρής πλην ορθής κριτικής εκ μέρους του «φανφαρόνου», ο οποίος τον εγκαλεί για την μονόπλευρη, κάπως περιορισμένη αντίληψή του για την απόλαυση. Όλες οι ενδείξεις συγκλίνουν ώστε ο μονήρης, νεαρός φοιτητής της Νομικής να προϊδεάζεται για ένα σύστημα αξιών μέσα στο οποίο, ναι μεν κινείται ο καταναλωτικός, πρόσκαιρος φίλος του, αλλά μαζί γίνεται και ανατροπέας του. Άρα, λίγο πριν από το τέλος, δεν μπορεί παρά να στραφεί προς τις επιλογές του Gassman. Γι' αυτό αναφωνεί: «Κοντά σου πέρασα τις δυο ωραιότερες μέρες της ζωής μου», και προτρέπει τον φίλο του να προσπερνάει τα αυτοκίνητα. Έχει πλέον αντιληφθεί τις ιδέες του άλλου σαν σανίδα σωτηρίας: σαν μια σωτήρια ποιητική ανάσα στην καταθλιπτική, συμβατική ζωή για την οποία προορίζεται.

Αθήνα, Μάρτιος 2002

VITTORIO GASSMAN
AGOSTINA BELLI
ALESSANDRO MOMO
Parfum de Femme
PROFUMO DI DONNA
Grand Prix d'interprétation Festival de Cannes pour Vittorio Gassman
un film de
DINO RISI
produit par
PIO ANGELETTI et ADRIANO DE MICHELI
distribué par CINÉMA INTERNATIONAL CORPORATION

ΑΡΩΜΑ ΓΥΝΑΙΚΑΣ
Profumo di donna (1974)

Σκηνοθεσία: Dino Risi. **Σενάριο:** Ruggero Maccari, Dino Risi, βασισμένο στο μυθιστόρημα *Il buio e il miele* του Giovanni Arpino. **Φωτογραφία:** Claudio Cirillo. **Σκηνογραφία:** Lorenzo Baraldi. **Κοστούμια:** Benito Persico. **Μουσική:** Armando Trovajoli. **Μοντάζ:** Alberto Gallitti. **Ηθοποιοί:** Vittorio Gassman (λοχαγός Φάουστο Κονσόλο), Alessandro Momo (Τζιοβάνι Μπερτάτσι, ο επονομαζόμενος Τσίτσιο), Agostina Belli (Σάρα), Moira Orfei (Μίρκα), Franco Ricci (Ραφαέλε), Elena Veronese (Μικελίνα), Stefania Spugnini, Lorenzo Piani, Sergio Dipinto, Marisa Volonnino. **Παραγωγή:** Pio Angeletti, Andriano De Micheli για την Dean Film. **Διάρκεια:** 100'. **Έγχρωμη. 35mm.** **Βραβεία:** César Καλύτερης Ξένης Ταινίας 1974, Βραβείο Ερμηνείας στον Vittorio Gassman στο Φεστιβάλ των Καννών, 1974, Υποψήφια για Όσκαρ Καλύτερης Ξένης Ταινίας 1974.

Έχοντας χάσει σε δυστύχημα κατά τη διάρκεια στρατιωτικής άσκησης την όρασή του και το ένα του χέρι, ο λοχαγός Φάουστο ζει στο Τορίνο με μια ηλικιωμένη θεία του. Ταξιδεύοντας με το τρένο από το Τορίνο στη Νάπολη, συνοδεύεται από τον νεαρό στρατιώτη Τσίτσιο. Χαρακτήρας δύστροπος, απαιτητικός, κυνικός, πότης και γυναικάς, κακομεταχειρίζεται όλους όσοι είναι κοντά του και αυτή τη φορά θύμα του είναι ο Τσίτσιο. Στη διάρκεια του ταξιδιού με ενδιάμεσους σταθμούς τη Τζένοβα όπου ο λοχαγός του αναθέτει να του βρει μια πόρνη και τη Ρώμη όπου συναντά έναν ξάδελφό του ιερωμένο, ο Τσίτσιο υποφέρει τα πάνδεινα. Ανακαλύπτει ακόμα, μέσα στη βαλίτσα του λοχαγού ένα πιστόλι. Τελικά όταν φθάνουν στη Νάπολη αποκαλύπτεται ο σκοπός του ταξιδιού: ο λοχαγός Φάουστο έχει αποφασίσει να αυτοκτονήσει παρέα με ένα φίλο του, επίσης τυφλό, και μάλιστα ο ένας θα πυροβολήσει τον άλλο και όποιος επιζήσει θα αυτοκτονήσει. Όμως στη Νάπολη ζει και η Σάρα, μια νεαρή και όμορφη κοπέλα που αγαπά το λοχαγό, παρ όλο που εκείνος την απορρίπτει και της φέρεται άσχημα.

"Στο *Άρωμα γυναίκας* ο Gassman ήταν καταπληκτικός. Μάλιστα υπερέβαινε, κατά κάποιον τρόπο, τον ήρωα που υποδυόταν. Είχε την τύχη να ενσαρκώσει έναν ήρωα ο οποίος, στο βιβλίο, ήταν πολύ σημαντικός. Με την ταινία αυτή ακόμα και ο Vittorio έκανε ένα ποιοτικό άλμα. Ήταν δύσκολο να υποδυθεί τον τυφλό με τρόπο τόσο πειστικό. Είχαν ήδη προσπαθήσει άλλοι να μεταφέρουν στον κινηματογράφο το βιβλίο του Arpino. Είχα διαβάσει ένα σενάριο που το παραμόρφωνε εντελώς, ενώ το βιβλίο είναι ωραίο έτσι όπως είναι. Όμως, δεν ήταν καθόλου εύκολο να στήσουμε την ταινία. Έναν ολόκληρο χρόνο, προσπαθούσαμε να πείσουμε έναν διανομέα χωρίς αποτέλεσμα και εντέλει μπορέσαμε να την κάνουμε, όχι επειδή έπαιζε ο Gassman, αλλά επειδή συμμετείχε η Agostina Belli και ο δύστυχος ο Alessandro Momo, που είχε παίξει στη *Μαλίτσια*. Χάρη σ' αυτά τα δύο ονόματα μπορέσαμε να ξεκινήσουμε την ταινία, η οποία στη συνέχεια είχε τεράστια επιτυχία σχεδόν παντού ανά τον κόσμο και στην Ιταλία έκανε καταπληκτικές εισπράξεις. Στις Κάννες, ο Gassman κέρδισε το βραβείο του Α' ανδρικού ρόλου, και η ταινία παρά λίγο να κέρδιζε το Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας, που το έχασε από το *Ντερσού Ουζαλά* του Ακίρα Κουροσάουα. Είχε και μια υποψηφιότητα για το σενάριο. Στις ταινίες μου, συναντιέται συχνά η κατάσταση που υπάρχει στον *Φανφαρόνο*: το ταξίδι, ο πρωταγωνιστής και ο ανταγωνιστής, ο ώριμος άνδρας και το παιδί. Ακόμα και στο *Il giovedì* ήταν το ίδιο, παρόλο που εκεί υπήρχε ένα μωρό αντί για το παιδί και το ταξίδι ήταν μια μικρή περιπλάνηση στη γύρω περιοχή. Πρόκειται για τις δυο ψυχές μου: από τη μια η κατεργάρικη κι από την άλλη η ντροπαλή και ειλικρινής που με κάθε τρόπο προσπάθησα να την καταπνίξω, να την καταστρέψω! Προφανώς, όμως, αυτά τα πράγματα επιβιώνουν ακόμα κι όταν κάποιος τα σφυροκοπά, γιατί σίγουρα δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι εμφανίζονται σε πολλές από τις ταινίες μου. [...]

[...] Θα μπορούσα να κάνω συνέχεια ταινίες με τον Gassman και για έναν ακόμη λόγο: επειδή αισθάνομαι πως τώρα αρχίζει να είναι, στ' αλήθεια, ηθοποιός του κινηματογράφου. Υπήρχε πάντα ένα φράγμα ανάμεσα σ' αυτόν και τον κινηματογράφο, που σήμερα έχει καταπέσει. Κάποτε πίστευε ότι αυτή η μορφή της τέχνης δεν του ταίριαζε και δεν του άρεσε. Για παράδειγμα, στον κινηματογράφο δεν νιώθει καμία αυταρέσκεια, ποτέ δε θέλει να δει τι έχουμε κινηματογραφήσει. Όταν, όμως, έπαιζε στο θέατρο, όταν του έβαζαν μια χάρτινη μύτη, γινόταν εξαιρετικός! Η μηχανή λήψης του προκαλούσε αμηχανία, του ξυπνούσε τη συστολή που είναι ένα βασικό στοιχείο του χαρακτήρα του. Σήμερα όμως έχει αλλάξει. Έχει μια μελαγχολία που μάλλον δεν την είχε πρώτα, μια ταπεινότητα, μιαν απελπισία ίσως, και αυτό μετατρέπεται σε δύναμη εσωτερική. Το βέβαιο είναι ότι δεν θα μπορούσα πλέον να γυρίσω μαζί του κωμωδία."

Dino Risi

"Σχετικά με το *Άρωμα γυναίκας* είχαμε πει: «Η προσωπικότητα του ήρωα είναι αρκετά σύνθετη, ας κάνουμε τους σοβαρούς». Πήγαμε ακόμη και σ' ένα ίδρυμα τυφλών, αλλά δε μας βοήθησε και τόσο, επειδή κι οι δυο μας δεν προσεγγίζουμε ποτέ τον ήρωα με τρόπο νατουραλιστικό, στη βάση της σύνθεσης των πραγματικών, ιστορικών δεδομένων που αναφέρονται σ' αυτόν. Παρατήρησα, όμως, ότι πολλοί τυφλοί χάνουν την ικανότητα του μυϊκού ελέγχου στα μάτια και τότε μου ήρθε η ιδέα –και το πρότεινα στον Dino- να λύσουμε το πρόβλημα με το αλληθώρισμα, όπως συνήθιζα να κάνω πότε-πότε. Είναι το μοναδικό στοιχείο που αποκομίσαμε από τις μελέτες μας και για έναν άλλο λόγο: επειδή προσπαθήσαμε να κάνουμε μια ταινία με θέμα μάλλον το μοναχικό άνθρωπο παρά τον τυφλό. Είναι ένας από τους δύο ή τρεις ήρωες που υποδύθηκα στην καριέρα μου, δηλαδή ένας άνθρωπος ισχυρός, επιθετικός που μέσα του κρύβονται συναισθήματα εντελώς εύθραυστα[...]"

Vittorio Gassman

[από το βιβλίο Franca Faldini e Goffredo Fofi, Il cinema italiano d'oggi raccontato dai suoi protagonisti (1970-1984), *εκδ. Mondadori, 1984]*
Μετάφραση: Πάνος Ράμος

•

Η θετική εκδοχή της κακίας
του *Guglielmo Biraghi*

Ο Dino Risi είναι σκηνοθέτης ευφυής, αλλά ενίοτε του λείπει η πειθαρχία για να εμβαθύνει στα πράγματα και να ταξιδέψει καλύτερα στους κόσμους του λαμπερού και επιφανειακού ευδαιμονισμού. Στο συνολικό έργο του, η ταινία *Άρωμα γυναίκας* χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη κακία. Μην προσδίδετε όμως στο χαρακτηρισμό αυτό αρνητική έννοια. Η κακία στο *Άρωμα γυναίκας* προκύπτει από τη γνώση των προκαταλήψεων της ανθρώπινης καρδιάς, που εκφράζονται με σάτιρα στυφή αλλά αληθινή, και παράλληλα με τρόπο πολύ συγκινητικό και απόλυτο. Είναι ελάχιστες οι περιπτώσεις που ένας χαρακτήρας του Risi παρουσιάζει κωμικοδραματικές προεκτάσεις εφάμιλλες με αυτές του πρωταγωνιστή της ταινίας. Οι σεναριογράφοι της ταινίας ακολούθησαν το βιβλίο του Arpino πιστότερα από ό,τι συνηθίζεται στις κινηματογραφικές μεταφορές. Η μόνη δομική διαφορά μεταξύ βιβλίου και ταινίας είναι ότι ο ιπποκόμος, ο οποίος εκεί είναι ο αφηγητής, ενώ εδώ, ώς τη μέση της ταινίας, είναι ο βασικός συνομιλητής του πρωταγωνιστή και στη συνέχεια αντικαθίσταται από το γενναιόδωρο και ερωτευμένο κορίτσι. Οφείλουμε να ομολογήσουμε ότι η δραματουργική λύση αυτού του προβλήματος είναι αρκετά δύσκολη. Δεν είναι τυχαίο ότι η ταινία *Άρωμα γυναίκας* παρουσιάζει και κάποιες αδύναμες στιγμές, κυρίως σε ό,τι αφορά σ'αυτή την «αλλαγή φρουράς». Αποφεύγει, όμως, τα υπερβολικά ολισθήματα, ισοσταθμίζοντάς τα με την ιδιαίτερα καλοφτιαγμένη σκιαγράφηση του κεντρικού ήρωα, πλούσια σε εύθραυστες και ισορροπημένες ψυχολογικές αποχρώσεις. Αυτή η εξαιρετική ψυχολογική σκιαγράφηση αποτελεί και την αυθεντική ραχοκοκαλιά της αφήγησης. Ο οπτικός πλούτος που ζητά ο σκηνοθέτης από τον φωτογράφο του Claudio Cirillo, από τα εσωτερικά πλάνα στο Τορίνο ώς τα εξωτερικά πλάνα της Γένοβας, της Ρώμης και της Νάπολης, είναι ένα τραγικό αντίβαρο στο ταξίδι του πρωταγωνιστή που αναζητεί κάποιο φως.
Ξεχωρίζουμε ανάμεσα στις πιο υποβλητικές στιγμές της ταινίας την παρουσίαση του μεγάλου ανάπηρου στο σιωπηλό σπίτι στο Τορίνο, τη βάναυση προσέγγιση του νεαρού ιπποκόμου, τη σκηνή με τον παπά στην ταράτσα στη Ρώμη, όπου δεν πνέει μόνο το αεράκι, αλλά και κάποια μεταφυσική αύρα. Ανάμεσα στις λιγότερο υποβλητικές, οι δυστυχώς πολυάριθμες στιγμές στις οποίες αναδύονται χωρίς λόγο στοιχεία της ιταλικής κωμωδίας, μολονότι ο Risi ήταν έμπειρος στο είδος. Ο ευτυχής απολογισμός της ταινίας *Άρωμα γυναίκας* δεν οφείλεται μόνο στη δουλειά του Risi, αλλά και στην ερμηνεία του Vittorio Gassman· ο Gassman πραγματικά ξεπερνά τον εαυτό του. Τέτοια ερμηνεία είχαμε καιρό να δούμε στην οθόνη: ούτε μια παραφωνία, ούτε ίχνος φιλαρέσκειας, ούτε μία στιγμή υπερβολής στον τρόπο που απεικονίζει την τραχύτητα και την μελαγχολία, την επιθετικότητα και τη σαστιμάρα, τη μικροπρέπεια και τη σκληρότητα ενός απελπισμένου μοναχικού ανθρώπου. Τον πλαισιώνουν τρυφερά ο άμοιρος Alessandro Momo, κομιστής υποσχέσεων τις οποίες δεν θα μπορέσει να τηρήσει, και η γλυκιά Agostina Belli, η οποία με την δροσερή εκφραστικότητά της καταφέρνει να δικαιώσει την παραπλανητική αλλαγή του τίτλου από το μυθιστόρημα στην ταινία.

(εφημερίδα «Il Messagero», *21 Δεκεμβρίου 1974)*
Μετάφραση: Isabelle Taruffi - Ζωή Σιάπαντα

Ένας αξιομνημόνευτος συγκερασμός τραγικού και κωμικού
του *Giovanni Grazzini*

Όπως το Παρίσι του Hemingway, ο Vittorio Gassman είναι μια κινούμενη γιορτή. Εδώ και λίγο καιρό, σε όποιο χώρο του κινηματογράφου κι αν βρεθεί, στέλνει περίπατο τους αδαείς και τους ταραχοποιούς, και με την προκλητική δεξιοτεχνία του επιβεβαιώνει την υπεροχή του μεγάλου ηθοποιού ο οποίος συντηρεί το ταλέντο του με τη συνεχή μελέτη και την πηγαία ζωτικότητά του. Έπειτα από τον συμπρωταγωνιστικό του ρόλο στην ταινία *Ήμασταν τόσο αγαπημένοι*, μετά το τέλος της οποίας είχε ανακοινώσει, αλίμονο, μια προσωρινή απομάκρυνση από τις οθόνες, επανέρχεται με μια ταινία η οποία στηρίζεται σχεδόν αποκλειστικά σ' αυτόν, όπου το μεγαλοφυές θέαμα σε συνδυασμό με το λογοτεχνικό ταλέντο του Giovanni Arpino και την αιχμηρότητα του σκηνοθέτη Dino Risi, αγγίζει τα όρια του τέλειου σε έναν αξιομνημόνευτο συγκερασμό κωμικού και τραγικού. Είναι σαν ένα στοίχημα: μια ταινία για έναν τυφλό, ο οποίος κρύβει τη μιζέρια μέσα στα αστεία του και καλύπτει την απελπισία με το σαρκασμό.

Είχε ειπωθεί τότε ότι η ταινία είχε τρεις αρετές που συνέβαλαν στην επιτυχία της· πρώτον, τη συγγραφική ικανότητα του Arpino (το βιβλίο του, που στάθηκε η αφορμή για την δημιουργία της ταινίας, μετατράπηκε από τον Risi και τον Ruggero Maccari σε ένα εξαιρετικό σενάριο)· δεύτερον, η συγκλονιστική σκηνοθεσία του Risi· και τρίτον, η ευφυΐα του Gassman. Μπορούμε να προσθέσουμε ότι οι τρεις αυτοί παράγοντες σμίγουν σ'ένα ολοκληρωμένο επίπεδο ζωής χάρη σε μια διεισδυτική ανάλυση των ψυχικών διαθέσεων που εκφράζονται με τις χειρονομίες. Υποκλίνομαι μπροστά σε μια σκηνοθεσία που καθορίζει τους χαρακτήρες με μια σπάνια σιγουριά, τους πλαισιώνει με μία ατμόσφαιρα και με πρόσωπα των οποίων ο συνδυασμός είναι πάντα πετυχημένος, δίνοντας στην ερμηνεία μια χαρούμενη ζέση, χωρίς να χάνει

το βάθος της η αφήγηση. Ο Φάουστο είναι σύμβολο του δικού μας θορυβώδους παιχνιδιού της τυφλόμυγας· η χονδροειδής αλαζονεία του αποκαλύπτει την εύθραυστη ύπαρξή μας· η αγάπη της Σάρα υποδηλώνει το κόστος και την παρηγορία της ανιδιοτελούς τρυφερότητας. Είναι θέματα αλληλένδετα, που, παρά την κάπως αποσπασματική αφήγηση, αναδεικνύουν τις δυσκολίες της ζωής με αξιοθαύμαστη ισορροπία· μέσα στα σκληρά λόγια παρεμβάλλονται ξεσπάσματα ιλαρότητας και παράλληλα υπάρχει ένα υπόστρωμα θλίψης όπου όμως ο χλευασμός γίνεται αφορμή για δάκρυα. Ένας λυγμός κρυμμένος στην οργή κυριαρχεί σε όλη την ταινία, ένας μορφασμός πόνου διαπερνά τις κινήσεις αυτού του απελπισμένου ανθρώπου, ο οποίος παρά ταύτα είναι ιδιαίτερα αντιπαθής και βαυκαλίζεται στην ιδέα ότι, επειδή είναι κακός, δεν χρειάζεται κανέναν, και κείνου του σαστισμένου νεαρού, που γίνεται μάρτυρας ενός συμβάντος το οποίο θα κατανοήσει όταν μεγαλώσει. Αλλά η πραγματικότητα έρχεται να μας προσγειώσει: ο θάνατος του Alessandro Momo, που παίζει το ρόλο του Τσίτσιο, ενδεχομένως βάζει την τελευταία πινελιά στην ταινία, κάνοντας τον θεατή να σκεφτεί μήπως η αλήθεια του ανθρώπου βρίσκεται στα συναισθήματά του και μήπως η ενηλικίωση ταυτίζεται με τη σύγχυση που φέρνει ο πόνος. Ο Τσίτσιο, το φανταράκι, που παρακολουθεί την παράδοση του ψευτοπαληκαρά λοχαγού του, και ο Momo, το αγόρι με σάρκα και οστά, που φεύγει στα δεκαοκτώ του, συμμετέχουν μαζί σε ένα μυστήριο που απαιτεί τη συμπόνια εκ μέρους των επιζώντων.

Πλάι στον Gassman, που δίνει με κλειστά μάτια ένα ρεσιτάλ ερμηνείας, και στον Momo, που αφήνει να φανεί πώς θα είχε εξελιχτεί αν είχε την ευκαιρία να ξεφύγει από τον λαϊκίστικο κινηματογράφο, βρίσκεται η Agostina Belli: μια έκπληξη, μια παρουσία γεμάτη χάρη και καλοσύνη, μια καθάρια ματιά, μια ηθοποιός απελευθερωμένη. Να η δύναμη του Dino Risi!

(εφημερίδα «Corriere della Sera», 23 Δεκεμβρίου 1974)
Μετάφραση: Isabelle Taruffi - Ζωή Σιάπαντα

Κωμωδία με πικρό κατακάθι
του *Γιάννη Μπακογιαννόπουλου*

Ο Dino Risi [...] επιτυγχάνει απόλυτα αυτόν το σπάνιο συγκερασμό της θλίψης και της απελπισίας με την μπριλάντε κομεντί.

Για να διηγηθεί αυτή την οδύσσεια του τυφλού λοχαγού και του ιπποκόμου του μέσα από τις ιταλικές μεγαλουπόλεις, μια οδύσσεια που ξεκινά σε ύφος σχεδόν μπουφονικό για να αγγίξει στο τέλος την τραγωδία, τηρεί πάντα ευλαβικά τον πρωταρχικό κανόνα: Να διασκεδάσει το θεατή του, να μη τον αφήσει να βαρεθεί. Αλλά η πικρή επίγευση, το αφανές και σκληρό βάρος της πραγματικότητας, φτάνει σιγά-σιγά, σαν τον κόμπο στο χτένι.

Ο ανάπηρος λοχαγός του, ο Φάουστο, δεν προσφέρεται για λύπηση. Η δύναμή του, η επιθετικότητά του, η ικανότητά του να "βλέπει" συχνά περισσότερα από τον άπραγο στρατιωτάκο, τον υψώνουν πρώτα σε ισότιμο πόλο δραματικών συγκρούσεων, και ύστερα αποκαλύπτουν μια βαθιά τραγική προσωπικότητα, που επιδρά πάνω σ' ολόκληρη την ταινία. Έτσι η αναπηρία του γίνεται το σύμβολο κάθε μειώσεως της συμμετοχής, των δικαιωμάτων μας στον φυσικό κόσμο, όπως π.χ. συμβαίνει με τα γηρατειά.

Γι'αυτό ο Risi εμφυσά στην κομεντί του αυτόν τον τόνο βαθιάς απελπισίας, αυτή τη διάσταση του βιωματικού του χρόνου, που γίνεται μαζί χρόνος συνειδήσεως της ανθρώπινης φθοράς, της πορείας προς τον θάνατο.

Μεγαλόπρεπος και αγωνιώδης, σαρκαστικός και ευάλωτος, ο Vittorio Gassman δίνει μια αριστουργηματική ερμηνεία του «πληγωμένου λιονταριού» απέναντι στα πανέμορφα νιάτα της Agostina Belli. Κι αν το φινάλε είναι κάπως τεχνητά αισιόδοξο, τι σημασία έχει; Η πληρότητα, η αίσθηση, η υποβολή της σκηνοθεσίας του έφταναν στα όρια της τελειότητας.

(εφημερίδα «Καθημερινή», 21 Οκτωβρίου 1975)

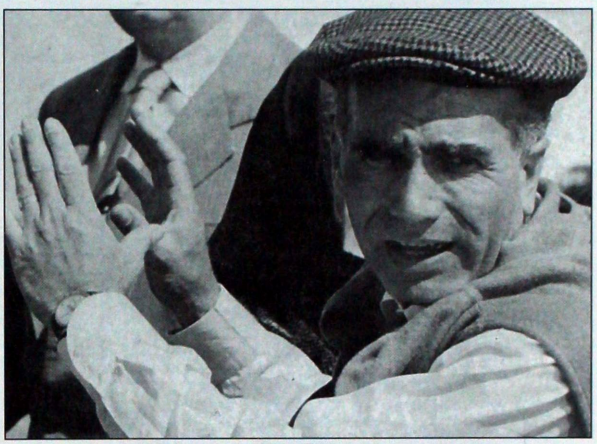
Ο Dino Risi, *ο βασικός και πιο παραγωγικός εκπρόσωπος της ιταλικής κωμωδίας γεννήθηκε στο Μιλάνο στις 23 Δεκεμβρίου 1917. Σπούδασε ψυχιατρική, δούλεψε ως κριτικός κινηματογράφου, έγινε βοηθός του Mario Soldati, συνεργάστηκε με τον Alberto Lattuada και από το 1946 έως το 1950 σκηνοθέτησε πάνω από 20 ντοκιμαντέρ, πριν περάσει στις αρχές της δεκαετίας του '50 στις ταινίες μυθοπλασίας, οι οποίες είναι στην πλειοψηφία τους σάτιρες ηθών. Ο Dino Risi γνώρισε την πρώτη του μεγάλη επιτυχία με την τριλογία* Φτωχοί αλλά ωραίοι, Belle ma povere και Φτωχός εκατομμυριούχος, *όπου σκιαγραφεί τις εύθυμες περιπέτειες μιας νεανικής παρέας από τη Ρώμη που γεύεται τα καλά του οικονομικού μπουμ. Στις αρχές της δεκαετίας του '60 υπογράφει τέσσερις από τις σημαντικότερες ταινίες της ιταλικής κωμωδίας:* Μια δύσκολη ζωή *(ο σισύφειος αγώνας ενός αριστερού διανοούμενου να μείνει ιδεολογικά ασυμβίβαστος, από την εποχή της Αντίστασης ώς την Ιταλία των σίξτις),* Ο φανφαρόνος *(μια road movie γύρω από την περίπτωση ενός κυνικού, φανφαρόνου, επιδειξία Ιταλού που ζει στη φενάκη του οικονομικού θαύματος),* La marcia su Roma *(σατιρική περιγραφή της περίφημης πορείας στη Ρώμη των φασιστών που προσπάθησαν να ανασυνταχθούν μετά το τέλος του πολέμου),* Τα τέρατα *(σκιαγράφηση κυνικών «τεράτων» της καθημερινότητας, που αντιπροσωπεύουν τους μύθους προς μίμηση και τις αμοραλιστικές ψευδοαξίες της Ιταλίας της δεκαετίας του '60). Η επιτυχία της τελευταίας αυτής ταινίας θα καθιερώσει τη μόδα των ταινιών με σκετς, στην οποία θα ενδώσει συχνά ο Risi:* Οι κούκλες, Εφτά φορές τρελός, 12 φορές θηλυκό, Μοντέρνα τέρατα κ.α. *Με το πέρασμα του χρόνου ο κινηματογράφος του Risi θα γίνει όλο και πιο πεσιμιστικός* (Εν ονόματι του λαού), *κλείνοντας ταυτόχρονα προς το δράμα* (Άρωμα γυναίκας, Αγαπημένε μου πατέρα, Ερωτική οπτασία). *Οι απόπειρες του σκηνοθέτη να διευρύνει τη θεματολογία του στη δεκαετία του '80 δεν στέφθηκαν από επιτυχία* (Στην αυλή του βασιλιά Καθίκι) *και τα τελευταία χρόνια στράφηκε στην τηλεόραση, όπου γύρισε μεταξύ άλλων ένα ριμέικ του La ciociara (Η ατιμασμένη) του Vittorio De Sica με τη Sophia Loren στον ίδιο ρόλο που της χάρισε το Όσκαρ το 1960!*

Φιλμογραφία

1949. *Il siero della verità* (ντοκιμαντέρ, σε σκηνοθεσία μαζί με τον Mario Milani)– *Seduta spiritica* (ντοκιμαντέρ)
1951. *Vacanze col gangster*
1952. *Viale della speranza*
1953. *Amore in città* (ελληνικός τίτλος:*Ο έρωτας στην πόλη*), τίτλος σκετς: Paradiso per quattro ore
1955. *Il segno di Venere* (ε.τ.:*Το σημείο της Αφροδίτης*)– *Pane, amore e...* (ε.τ.:*Ψωμί, έρωτας και...*)
1956. *Poveri ma belli* (ε.τ.: *Φτωχοί αλλά ωραίοι*)
1957. *La nonna Sabella*– *Belle ma povere*
1958. *Venezia la luna e tu* (ε.τ.: *Ο καπετάν Ντολτσεβίτας*)– *Poveri milionari* (ε.τ.: *Φτωχός εκατομμυριούχος*)
1959. *Il vedovo* (ε.τ.: *Ο εύθυμος χήρος*)–*Il mattatore* (ε.τ.: *Ο βασιλιάς της κομπίνας*)
1960. *Un amore a Roma* (ε.τ.: *Η νυμφομανής*)– *A porte chiuse* (ε.τ.: *Κεκλεισμένων των θυρών*)
1961. *Una vita difficile* (ε.τ.: *Μια δύσκολη ζωή*)
1962. *La marcia su Roma* – *Il sorpasso* (ε.τ.: *Ο φανφαρόνος*)
1963. *Il successo* (σε σκηνοθεσία μαζί με τον Mauro Morassi)– *I mostri* (ε.τ.: *Τα τέρατα*) – *Il giovedì*
1964. *Il gaucho*–*Le bambole* (ε.τ.: *Οι κούκλες*), τίτλος σκετς: La telefonata
1965. *I complessi*, τίτλος σκετς: Una giornata decisiva – *L' ombrellone* (ε.τ.: *Οι πειρασμοί μιας παντρεμένης*)
1966. *I nostri mariti*, τίτλος σκετς: Il marito di Attilia– *Operazione San Gennaro* (ε.τ.: *Επιχείρηση Σαν Τζενάρο*)
1967. *Il tigre* (ε.τ.:*Ο τίγρης*)– *Il profeta* (ε.τ.: *Ένας προφήτης Δον Ζουάν*)
1968. *Straziami ma di baci saziami* (ε.τ.:*Ένας τρελός τρελός εραστής*)
1969. *Vedo nudo* (ε.τ.: *7 φορές τρελός*)– *Il giovane normale*
1970. *La moglie del prete* (ε.τ.: *Η γυναίκα του παπά*)
1971. *Noi donne siamo fatte così* (ε.τ.:*12 φορές θηλυκό*)– *In nome del popolo italiano* (ε.τ.: *Εν ονόματι του λαού*)
1972. *Mordi e fuggi* (ε.τ.: *Αξέχαστο Σαββατοκύριακο*)
1973. *Sesso matto* (ε.τ.: *Οι πονηριές της Μαλίτσια*)
1974. *Profumo di donna* (ε.τ.: *Άρωμα γυναίκας*)
1975. *I telefoni bianchi* (ε.τ.: *Το καρνέ με τα πονηρά τηλέφωνα*)
1976. *Anima persa*
1977. *La stanza del vescovo* (ε.τ.: *Η κρεβατοκάμαρα του επισκόπου*)
1978. *I nuovi mostri* (ε.τ.: *Μοντέρνα τέρατα*), σπονδυλωτή, συλλογική παραγωγή – *Primo amore* (ε.τ.: *Ήθελε 18άρα, καλά να πάθει*)
1979. *Caro papà* (ε.τ.: *Αγαπημένε μου πατέρα*)
1980. *Sono fotogenico* (ε.τ.: *Γδύσου και μη μιλάς*) – *I seduttori della Domenica / Sunday lovers* (ε.τ.: *Αποπλάνηση... τώρα!*), σπονδυλωτή, συλλογική παραγωγή
1981. *Fantasma d' amore* (ε.τ.: *Ερωτική οπτασία*)
1982. *Sesso e volienteri*
1984. *Dagobert* (ε.τ.: *Στην αυλή του βασιλιά Καθίκι*) – *La vita continua*
1985. *Scemo di guerra*
1986. *Il commissario lo Gatto*
1987. *Tereza*– *Emma. Quattro storie di donne* (TV)
1988. *Il vizio di vivere* (TV) – *La ciociara* (TV)
1990. *Tolgo il disturbo* – *Vita con figli*
1991. *Come un bambino*
1992. *Missione d' amore* (TV)
1996. *Giovani e belli* – *Esercizi di stile*, σπονδυλωτή, συλλογική παραγωγή
2000. *Le ragazze di Miss Italia* (TV).

Μπάμπης Ακτσόγλου

ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΚΑΙ ΤΑΙΝΙΕΣ



Luigi Comencini

DINO DE LAURENTIIS
PRESENTE
ALBERTO SORDI
Quand la guerre finira...
Réalisé par
LUIGI COMENCINI
AGE et SCARPELLI
AGE, SCARPELLI, COMENCINI, FONDATO
Une coproduction DINO DE LAURENTIIS
Cinématografica S.P.A. (Roma) ORSAY FILMS (Paris)
Distribuée par COLUMBIA
SERGE REGGIANI
CARLA GRAVINA · MARTIN BALSAM · DIDI PEREGO
ET AVEC
EDUARDO DE FILIPPO

Όλοι στο σπίτι
Tutti a casa (1960)

Σκηνοθεσία: Luigi Comencini. **Σενάριο:** Luigi Comencini, Age (Agenore Incrocci), Furio Scarpelli, Marcello Fondato. **Φωτογραφία:** Carlo Carlini, Gastone Di Giovanni. **Σκηνογραφία-Κοστούμια:** Carlo Egidi, Riccardo Domenici. **Μουσική:** Francesco Angelo Lavagnino. **Μοντάζ:** Nino Baragli. **Ηθοποιοί:** Alberto Sordi (Αλμπέρτο Ιντοσέντζι), Martin Balsam (λοχίας Φορνατσάρι), Serge Reggiani (στρατιώτης Τσεκαρέλι), Nino Castelnuovo (στρατιώτης Κοντεγκάτο), Mario Feliciani (λοχαγός Πασερίνι), Didi Perego (Κατερίνα Μπρισιγκόνι), Carla Gravina (Σίλβια Μόντενα), Jole Mauro (Μαρία Φορνατσάρι), Alex Nicol (Αμερικάνος αλεξιπτωτιστής), Eduardo De Filippo (ο πατέρας του Ιντοσέντζι), Mino Doro (ταγματάρχης Νοτσέλα), Claudio Gora (συνταγματάρχης). **Παραγωγή:** Dino De Laurentiis για τις DEG, Orsay. **Διάρκεια:** 110'. **Ασπρόμαυρη. 35mm. Βραβεία:** Ειδικό Βραβείο της Κριτικής Επιτροπής στο Φεστιβάλ της Μόσχας, 1961.
(Η ταινία προβλήθηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *Οι 4 φυγάδες*)

8 Σεπτεμβρίου 1943. Είναι η ημέρα που η ιταλική κυβέρνηση υπέγραψε σύμφωνο εκεχειρίας με τους συμμάχους και ξαφνικά οι Γερμανοί από φίλοι έγιναν εχθροί. Ο ιταλικός στρατός, χωρίς διοίκηση και εντολές, βρίσκεται στα πρόθυρα της διάλυσης ενώ στα χείλη των στρατιωτών κυριαρχεί η φράση "Ο πόλεμος τελείωσε, όλοι στο σπίτι". Ο ανθυπολοχαγός Αλμπέρτο Ιντοσέντζι, μέσα στο χάος που επικρατεί, παίρνει το δρόμο της επιστροφής παρέα με τον στρατιώτη Τσεκαρέλι και το μόνο που τους νοιάζει είναι να επιβιώσουν. Στη διάρκεια του οδοιπορικού τους, που γίνεται σε μια από τις πιο ταραγμένες και αβέβαιες περιόδους της σύγχρονης ιταλικής ιστορίας, προσπαθούν να μην εμπλακούν στις καταστάσεις και να μείνουν αμέτοχοι. Όμως, μπροστά στα μάτια τους, ένας στρατιώτης σκοτώνεται από τους ναζιστές γιατί προσπαθεί να σώσει μια Εβραία, ένας άλλος συλλαμβάνεται μόλις φτάνει στο σπίτι του επειδή η γυναίκα του έκρυβε έναν Αμερικανό στρατιώτη, ενώ παντού οργιάζει η μαύρη αγορά και η εκμετάλλευση. Όταν ο Αλμπέρτο φτάνει στο σπίτι του στη Ρώμη συγκρούεται με τον πατέρα του ο οποίος τον προτρέπει να καταταχτεί στο φασιστικό στρατό της "Δημοκρατίας του Σαλό" και έτσι συνεχίζει χαμένος και αβέβαιος με το σύντροφό του για τη Νάπολη, όπου ξεσπά μια εξέγερση. Ο Τσεκαρέλι μπλέκεται στις ταραχές, μάχεται ενάντια στους Γερμανούς και πεθαίνει πληγωμένος στην αγκαλιά του Αλμπέρτο. Τελικά ο Ιντοσέντζι συνειδητοποιεί ότι δεν μπορεί να παραμένει εσαεί ένας ουδέτερος παρατηρητής και στο τέλος της ταινίας τον βλέπουμε μαχητή στις γραμμές της Αντίστασης.

"Η μεταπολεμική Ιταλία ήταν πάντα διχασμένη ανάμεσα στον αντιφασισμό και την ουδετερότητα: ο φασισμός ήταν ένα ατυχές γεγονός, μια μεταβατική περίοδος και ουσιαστικά στα σχολεία γινόταν απλή αναφορά στα γεγονότα, κανείς ποτέ δεν έπαιρνε θέση. Γι' αυτό το λόγο η ταινία *Όλοι στο σπίτι* ήρθε την κατάλληλη στιγμή. Ο κίνδυνος που διατρέχουν οι ταινίες που έχουν ιδεολογικό υπόβαθρο είναι να τις καλοδεχτούν όσοι έχουν τις ίδιες πεποιθήσεις και να τις απορρίψουν όσοι δεν συμφωνούν. Το *Όλοι στο σπίτι* είχε ευρύτατο αντίκτυπο επειδή –δε θα ήθελα να χρησιμοποιήσω έναν όρο υπερβολικό– ήταν μια ταινία αντικειμενική, γαλήνια, δίχως το βίαιο πνεύμα της μεροληψίας, που αποκάλυπτε όμως τα πράγματα, μέσα από μια πραγματιστική αφήγηση. [...] [...] Η ταινία *Όλοι στο σπίτι* γεννήθηκε σε μια κλινάμαξα. Πηγαίναμε στο Μιλάνο, ο Age κι εγώ, χωρίς τον Scarpelli, επειδή η Titanus είχε οργανώσει μια εκδήλωση στην οποία θα παρουσίαζε στον Τύπο τους νέους, πρωτοεμφανιζόμενους σκηνοθέτες –ένα πρόγραμμα που, νομίζω, ονομαζόταν *«Ο κινηματογράφος ανανεώνεται»* και συμμετείχαν σ' αυτό αρκετοί σκηνοθέτες που στη συνέχεια έγιναν διάσημοι- και ταξιδεύοντας για το Μιλάνο, προτού κοιμηθούμε, συζητήσαμε για διάφορες ιδέες που θα μπορούσαμε να υλοποιήσουμε στον κινηματογράφο. Ο Age μου είπε ότι ετοίμαζε μια ταινία, με πολλούς ήρωες και καταστάσεις, που αναφερόταν στα σκοτεινά χρόνια. Συζητώντας και ξανασυζητώντας, είπαμε τι μας θύμιζε την 8η Σεπτεμβρίου και συμφωνήσαμε πως η 8η Σεπτεμβρίου ήταν μια απίστευτη ημερομηνία στην ιστορία της Ιταλίας, επειδή δεν νομίζω να είχε συμβεί σε καμιά άλλη χώρα του κόσμου να μάθει ο κόσμος από ένα μαγνητοφωνημένο μήνυμα που μεταδόθηκε ραδιοφωνικά ότι ο πόλεμος άλλαξε και ότι ο έως τότε σύμμαχος γίνεται εχθρός... κι όλα αυτά δίχως κανείς να τα φωτίσει, να τα αναλύσει, να δει τις συνέπειες. Έτσι μας ήρθε η ιδέα να κάνουμε μια ταινία με τον τίτλο *Όλοι στο σπίτι*, επειδή ήταν το σύνθημα εκείνης της στιγμής, όταν οι στρατιώτες φώναζαν: «όλοι στο σπίτι, ο πόλεμος τέλειωσε!».
Αυτό ήταν το σπέρμα του σχεδίου αλλά η υλοποίησή του πήρε αρκετό καιρό. Την εποχή εκείνη ήμουν συνεταίρος σε μια εταιρεία παραγωγής, την Morino Film, και είχα γυρίσει ορισμένες κωμωδίες για λογαριασμό της. Η Morino Film υπέγραψε ένα συμβόλαιο με τον Age και τον Scarpelli πάνω σ' αυτήν την ιδέα και δουλέψαμε οι τρεις

μας, ο Age, ο Scarpelli κι εγώ. Το πρώτο πράγμα που είπαμε μεταξύ μας ήταν: ο καθένας μας ας διαβάσει ό,τι βρει από απομνημονεύματα, διηγήματα, επίσημα έγγραφα. Πράγματι, ένα τμήμα της βιβλιοθήκης μου είναι ακόμα γεμάτο από διάφορα πράγματα αυτού του είδους. Όλο το χειμώνα μελετούσαμε το υλικό και προς το τέλος του χειμώνα αρχίσαμε να γράφουμε ένα ατέλειωτο διήγημα, ένα τεράστιο δοκίμιο με κεντρική ιδέα το ταξίδι του ήρωα από το βορρά στο νότο. Εγώ έλεγα ότι πρέπει να κάνουμε μια «ηθοπλαστική» ταινία, πράγμα που κατά τη γνώμη μου δεν την περιόριζε απαραίτητα σε συγκεκριμένο πλαίσιο: έπρεπε να είναι μια ταινία που να εξηγεί αυτήν την ιστορία με τρόπο απλό, που να μπορούσαν να την καταλάβουν και οι νέοι που δεν ήξεραν τίποτα, στους οποίους ποτέ, κανένας, στο σχολείο δεν εξηγούσε τίποτα γι' αυτήν την περίοδο.

Στην επεξεργασία ασχοληθήκαμε πρώτα με τον ήρωα. Διηγηθήκαμε την ιστορία ενός απλού φαντάρου και δεν σκεφτήκαμε από την πρώτη στιγμή τον Sordi. Διέκοψα, όμως, σχεδόν αμέσως αυτή την εξέλιξη, επειδή δεν μου φαινόταν σωστό να διηγηθούμε την ιστορία ενός απλού στρατιώτη. Ο απλός στρατιώτης είναι αδαής, είναι το θύμα. Έπρεπε να πάρουμε κάποιον ενδιάμεσο στην ιεραρχία, κάποιον που είχε την ικανότητα να διοικεί, που μπορούσε να πάρει στα χέρια του την κατάσταση, αλλά ωστόσο είναι θολωμένος από την προπαγάνδα που απορρόφησε μαζί με το μητρικό του γάλα και γι' αυτό δεν καταλαβαίνει τίποτα. Να φτιάξουμε, λοιπόν ένα λοχαγό, ένα υπολοχαγό, έναν μικροαστό, τέλος πάντων. Και σ' αυτό σημείο αρχίσαμε να σκεφτόμαστε τον Sordi. [...]

[...] Ο Sordi ήταν θαυμάσιος ηθοποιός, τέλειος ερμηνευτής, γλυκύτατος, διαθέσιμος να κάνει τα πάντα. Το μοναδικό σημείο που έδωσα μάχη μαζί του ήταν επειδή στο τέλος της ταινίας δεν ήθελε να πυροβολήσει εναντίον των Γερμανών! «Εγώ έχω άλλες ιδέες, άλλες ιδέες, στην ταινία είμαι ένας κουρελής, είμαι διαλυμένος, ο φίλος μου σκοτώθηκε και δεν παίρνω καν είδηση ότι έρχονται οι Αμερικανοί, δεν καταλαβαίνω ότι έρχονται οι Αμερικανοί μέχρι που κάποιος μου πετάει ένα τσιγάρο και μου λέει 'πάρε πατριώτη!'». Εγώ, αντίθετα, ήθελα ένα φινάλε εντελώς πατριωτικό, συνειδητοποίησης, για τους ηθοπλαστικούς ακριβώς λόγους που προανέφερα και στο τέλος το έκανα, αφού έδωσα μάχη. Στις τελευταίες εικόνες, τη στιγμή που επεξεργαζόμασταν την ταινία ήθελα να βάλω σε τίτλους την ημερομηνία: «Νάπολη, 28 Σεπτεμβρίου 1943». Παραδόξως, η ημερομηνία αυτή υπάρχει στην κόπια που μου χάρισε ο De Laurentiis, υπάρχει σε ορισμένες κόπιες που κυκλοφορούν στην Εθνικό Κέντρο Κινηματογράφου, αλλά εξαφανίστηκε από τις εμπορικές κόπιες. Αμέλεια εκείνου που τύπωσε τις επόμενες κόπιες ή μια μορφή ηθελημένου ιδεολογικού αποχρωματισμού της ταινίας; [...]

[...] Η ταινία είχε αμέσως μεγάλη επιτυχία· και πολιτική επιτυχία. Μου έγραψε ένα γράμμα ο Pajetta[1]: «Γελάς αλλά και κλαις, κλαις αλλά και γελάς...». Δεν κέρδισε, όμως, το βραβείο ποιότητας! Μια ωραία ιστορία που πρέπει να διηγηθούμε συνέβη στο φεστιβάλ της Μόσχας. Η ταινία είχε επιλεγεί (στην Ιταλία) για να συμμετάσχει, αλλά ο De Laurentiis δεν ενθουσιάστηκε επειδή είχε την έμμονη ιδέα ότι η ταινία θα καθιερωνόταν ως πολιτική ταινία... Ο Ιταλός πρέσβης στη Μόσχα έστειλε μια αναφορά προκειμένου να αποτρέψει την αποστολή της ταινίας, επειδή η προβολή της θα ήταν προσβλητική για τον ιταλικό στρατό. Τότε θύμωσα και τηλεφώνησα στον Pajetta, με το θάρρος της κολακευτικής του επιστολής. «Πες τους να με καλέσουν», του είπα κι εκείνος τους το είπε και με κάλεσαν. Έτσι η ταινία μπόρεσε να πάει στη Μόσχα. Αντίθετα από τις προβλέψεις του πρέσβη, ο οποίος δεν ήρθε στην προβολή, η ταινία είχε απίστευτη επιτυχία. Οι θεατές χειροκροτούσαν ρυθμικά επί 20 λεπτά, και δεν υπερβάλλω! Πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι βρισκόμασταν λίγα μόλις χρόνια μετά την άνοδο του Χρουτσώφ και ο μεγάλος νεωτερισμός για τους Ρώσους ήταν ότι έβλεπαν μια ταινία πατριωτική όπου γέλαγαν κι έκλαιγαν, όπου ο Γερμανός θέλει να πιαστεί αιχμάλωτος κι ο Sordi δεν θέλει να τον πιάσει. Μόλις έβγαιναν από τη θλιβερή περίοδο των πατριωτικών ταινιών της εποχής του σταλινισμού και ήταν γι' αυτούς μια απίστευτη ανακούφιση. Ο Visconti, που ήταν στην κριτική επιτροπή, ήρθε να με συγχαρεί, αλλά αργότερα, όταν η επιτροπή κόντευε να ολοκληρώσει τις εργασίες της, ήρθαν και με βρήκαν τα

μέλη της επιτροπής από τη Ρουμανία και την Ανατολική Γερμανία και μου είπαν: «ομόφωνα η επιτροπή θέλει να απονείμει το πρώτο βραβείο στην ταινία *Όλοι στο σπίτι*, αλλά ο Visconti είναι αντίθετος». Ήθελε να βραβεύσει μια γιαπωνέζικη ταινία, *Το γυμνό νησί*. Κι εγώ απάντησα: «Τι μπορώ να κάνω αν δεν αρέσει στον Visconti; Δεν μπορώ να κάνω τίποτα!». Κι έτσι επινόησαν ένα επιπλέον βραβείο, το χρυσό μετάλλιο της επιτροπής.»

Luigi Comencini

1. Ιστορικό στέλεχος της ηγεσίας του Κομμουνιστικού Κόμματος Ιταλίας (Σ.τ.Μ.)

«Η ταινία *Όλοι στο σπίτι* είναι μια κωμωδία αλά ιταλικά, μια «αναδρομή στο παρελθόν», σ' εκείνη τη σημαντικότατη ιστορική περίοδο για τη χώρα μας, που στη δεκαετία του '50 μας είχαν απαγορεύσει να τη διηγηθούμε, την περίοδο που από την 25η Ιουλίου πηγαίνει αναδρομικά ώς την Αντίσταση. Όλοι εμείς που κάναμε την ταινία είχαμε ζήσει με διαφορετικό τρόπο εκείνη την περίοδο και βάλαμε μέσα τις αναμνήσεις μας, διάφορα γεγονότα που είχαν συμβεί. Εγώ, για παράδειγμα, είχα κρυφτεί σ' ένα καμπαναριό για να ξεφύγω απ' τους Γερμανούς και –είναι η σκηνή προς το τέλος- είχα στ' αλήθεια συναντήσει ένα Αμερικανό στρατιώτη, όπως συμβαίνει και στην ταινία. Γεγονότα που είχαν σίγουρα τραγική διάσταση, αλλά και κάτι το κωμικό ή το γκροτέσκο, όταν τα ξανασκεφτόμουνα.»

Age

[από το βιβλίο L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti (1960-1969), *a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, εκδ. Feltrinelli, 1981]*
Μετάφραση: Πάνος Ράμος

•

Μια ηθική και επική καταγραφή
του *Giorgio Gosetti*

Το 1960, με την αριστουργηματική του ταινία *Όλοι στο σπίτι*, ο Comencini καταξιώνεται ως «δημιουργός» του ιταλικού κινηματογράφου. Ο τίτλος αυτός, όμως, έκτοτε αμφισβητήθηκε αρκετές φορές. Οι κριτικοί δεν πείστηκαν καν από τις μεγάλες εισπράξεις της ταινίας. Στην εποχή εκείνη, ο Comencini είναι ακόμα απομονωμένος. Όμως τον υποστηρίζει μια ισχυρή ομάδα παραγωγής με επικεφαλής τον De Laurentiis και το γνωστό δίδυμο των Age και Scarpelli, ενισχυμένο από τον Marcello Fondato. Παρά την αντίθετη άποψη, που κατηγορούσε την ταινία για ανομοιογένεια και έλλειψη ρυθμού, η αποδοχή της ταινίας ήταν ενθουσιώδης. Αυτό οφειλόταν από τη μια στην έκδηλη διδακτική πρόθεση της ταινίας, η οποία χαροποίησε τους κριτικούς της αριστεράς, και από την άλλη σε μια σύντηξη του κωμικού, του δραματικού, του γκροτέσκου και του συναισθηματικού στοιχείου, που παρέπεμπε νοσταλγικά στην ταινία *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη*. Γενικά, τα παραπάνω κίνητρα ανήκουν σε κριτικούς συντηρητικούς· όμως, σύμφωνα με μια πιο προσεχτική σύγχρονη θεώρηση, η ταινία *Όλοι στο σπίτι* αποτελεί μια από τις πιο μοντέρνες και συμπαγείς δημιουργίες, και ομολογουμένως το αριστούργημά του σκηνοθέτη της [...]

Σε κανένα επίπεδο της αφήγησης δεν διαφαίνεται η πρόθεση του έργου-υποδείγματος, του αρχέτυπου. Υπάρχει, αντιθέτως, εκ μέρους του σκηνοθέτη η βούληση να μεταποιήσει με έναν τρόπο ανεπανάληπτο τα καλύτερα στοιχεία της ταινίας «του είδους», έτσι ώστε να φανεί ότι η 8η Σεπτεμβρίου, για την οποία μιλάμε, ήταν στην ιστορία της φασιστικής Ιταλίας μια σελίδα σαν τις άλλες· ωστόσο η σελίδα αυτή υπήρξε εξαιρετική και μοναδική· μπορεί μεν να γίνει αφήγημα, τουλάχιστον κάποια αποσπάσματά της, αλλά δεν είναι δυνατόν να γίνει κατανοητή πλήρως, ακόμα και από τα άτομα που έτυχε να τη βιώσουν αυτοπροσώπως. Η άποψη αυτή προσδίδει ουσία και βάθος στις περιπέτειες του ανθυπολοχαγού Ινοτσέντζι, χωρίς να αρνείται την κωμικότητα του χαρακτήρα του και των πράξεών του και χωρίς ποτέ να ολισθαίνει στην παραδοξότητα.

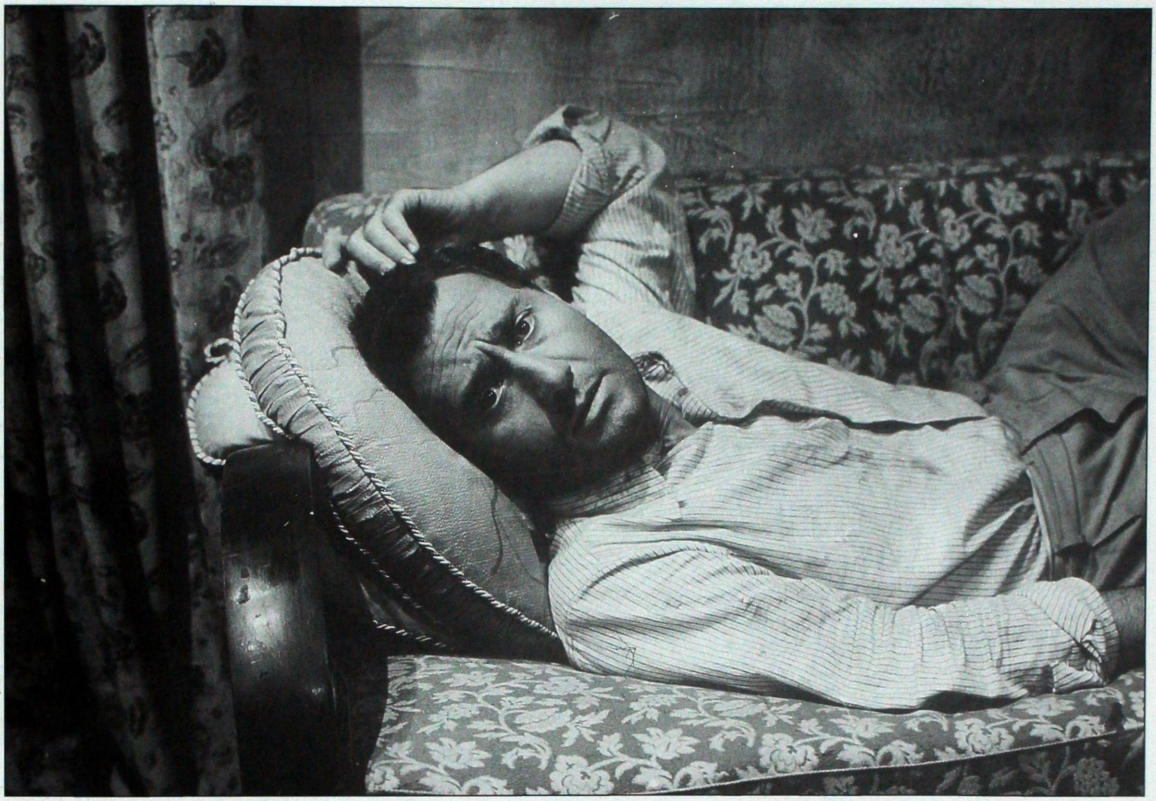
Γιατί άραγε ένα τόσο αρμονικό συνθετικό σχήμα υποτιμήθηκε από εκείνους που αργότερα υποκλίθηκαν μπροστά σε επιτυχίες με λιγότερο στέρεα αφηγηματική δομή, όπως οι ταινίες *Χωρίς στοργή* και *Το μεγάλο μποτιλιάρισμα*; Σύμφωνα με τον Comencini, η αιτία είναι το ελάχιστο ενδιαφέρον που προκαλούν στο εξωτερικό οι θολές σελίδες της πρόσφατης ιταλικής ιστορίας. Κατά τη γνώμη μας, πρέπει να τονίσουμε και κάτι άλλο: κάτω από τα ψεύτικα ρούχα της κωμωδίας, η ταινία είναι αναμφίβολα ένα αφήγημα με θέση. Η θέση δεν έγκειται στο ιδεολογικό πρόβλημα, στο οποίο από την αρχή εμπλέκεται ο Ινοτσέντζι, όντας ένας αστός με στολή, αλλά στην επιλογή που καλείται ο καθένας μας να κάνει, τουλάχιστον μια φο-

ρά στη ζωή του. Η βαθμιαία, σχεδόν ασυνείδητη αναγκαιότητα της επιλογής, όπως υπογραμμίζει ο Gili στο δοκίμιό του, προκύπτει μέσα από τα γεγονότα του ταξιδιού. Πρόκειται για ένα ιδιαίτερο ταξίδι, που οδηγεί τους δύο στρατιώτες από το βορρά στο νότο μιας χώρας κατακρεουργημένης και διαλυμένης, που συνταράσσεται από ένα συλλογικό πλέον πρόβλημα: την επιλογή, που οι κυβερνώντες και οι επίσημοι εναπέθεσαν στο ένστικτο και τη συνείδηση του ατόμου. Με αυτό το πνεύμα θα 'πρεπε να ξαναδιαβαστεί και το τέλος της ταινίας, το οποίο μερικοί (ανάμεσα τους και ο Sordi) θεωρούν τον αδύναμο κρίκο της αφηγηματικής αλυσίδας εξαιτίας των πατριωτικών, διδακτικών και παρηγορητικών αναφορών του.

Πράγματι, ο ήρωας που υποδύεται ο Sordi κάνει εκείνη τη στιγμή ένα βήμα καθοριστικό για τη ζωή του, όπως αντίστοιχα κάνει και η Ιταλία εκείνο το μοιραίο Σεπτέμβρη. Η ταινία αφηγείται, για την ακρίβεια, μια οδύσσεια είκοσι ημερών και η κάρτα η οποία εμφανίζεται σε υπερτύπωση στην πλήρη έκδοση της ταινίας, ενώ απουσιάζει από την διανεμημένη κόπια, αναφέρει επακριβώς: «Νάπολη, 28 Σεπτεμβριου 1943». [...]

Και είναι κυρίως η συσσώρευση αυτών των ατομικών ανασφαλειών και οι στιγμές, στις οποίες το θάρρος και η καρδιά υπερνικούν τη λογική, που δημιουργούν τη συνείδηση μιας διαφορετικής Ιταλίας, η οποία είναι έτοιμη να κάνει επιλογές ακριβώς επειδή αποδέχεται την ανθρώπινη αδυναμία των ατόμων.

Από το θέμα λοιπόν της επιλογής, που κυριαρχεί στην ταινία με τρόπο διακριτικό αλλά επίμονο, και ικανό να εξουδετερώσει οποιαδήποτε ρητορεία, γεννιέται αυτή η αριστουργηματική ταινία, η οποία απεικονίζει φωτογραφικά τον ιταλικό λαό ενώ συνάμα ανακινεί ένα βαθύ ηθικό ζήτημα χαραγμένο στην ιστορία των ανθρώπων και του λαού.. Διαπιστώνουμε ότι ο Comencini θίγει με μια ισορροπία μάλλον ανεπανάληπτη όλα τα αγαπημένα του θέματα: την ηθική ένταση, την παρατήρηση του παρελθόντος ώστε να γίνουν κατανοητές οι ατέλειες της σημερινής Ιταλίας, την αναζήτηση λεπτών αποχρώσεων ανάμεσα στη



φάρσα και στο μελόδραμα, στο κωμικό και στο συναισθηματικό, την αρμονία δομής και μορφής, και την αμεσότητα ενός ντοκιμαντέρ. Ο Giuliano Montaldo γράφει:

«Εκείνη την εποχή, με ορόσημο την ταινία *Ο στρατηγός ντέλα Ρόβερε*, υπήρξε μια επιστροφή στα θέματα της Αντίστασης έπειτα από μια μακρά περίοδο σιωπής [...] Ήμασταν η γενιά των 'παιδιών της Αντίστασης'. Ό,τι κάναμε, το κάναμε επειδή 'ήταν αναγκαίο' ή 'διότι μας ταίριαζε', ή επειδή είχαμε ξαναδιαβάσει τον Bassani, ή σκεπτόμενοι τα στρατόπεδα συγκεντρώσεως. Κίνητρο δεν ήταν ο ανταγωνισμός. Επρόκειτο για μια προσπάθεια να συνεχιστεί μια συζήτηση που ο κινηματογράφος της δεκαετίας του '50, με λίγες εξαιρέσεις, είχε αναγκαστεί να διακόψει εξ αιτίας της πολιτικής πραγματικότητας και των πιέσεων».

Είναι βέβαιο ότι ο Comencini υπεισέρχεται σε αυτήν την εμπνευσμένη συζήτηση για το έθνος μαζί με τον Gianni Puccini και το *Carro armato dell' 8 settembre*, τον Florestano Vancini και το *La lunga notte del '43 (Η μακριά νύχτα του '43)* και τον Valerio Zurlini και το *Estate violenta (Βίαιο καλοκαίρι)*· όμως, ο τρόπος που παρατηρεί τα πρόσωπα και τις καταστάσεις παραπέμπει περισσότερο στον Dino Risi και στην ταινία του *Μια δύσκολη ζωή*, η οποία αντιμετωπίζει το παρόν ως κλειδί του παρελθόντος. Ο Comencini υποβάλλεται, ίσως πιο έντονα από τους άλλους, σε νέες πολιτικές πιέσεις. Αυτό διαφαίνεται και από την αμφιλεγόμενη πρόσκλησή του στη Μόσχα[...]

Η ταινία *Όλοι στο σπίτι* είναι κατά βάθος μια ηθική και επική καταγραφή, πράγμα το οποίο επιβεβαιώνει ο ίδιος ο σκηνοθέτης όταν δηλώνει: «Η 8η του Σεπτέμβρη ήταν μέρα προδοσίας για τον ιταλικό λαό. Οι άνθρωποι αφέθηκαν στη μοίρα τους, και αυτό ακριβώς θέλησα να καταγράψω».

*(από το βιβλίο Giorgio Gosetti,*Luigi Comencini, *εκδ. La Nuova Italia, 1988)*
Μετάφραση: Isabelle Taruffi - Ζωή Σιάπαντα

Titanus
76
A CAVALLO DELLA TIGRE
con
NINO MANFREDI • MARIO ADORF
VALERIA MORICONI • GIAN MARIA VOLONTE'
RAYMOND BUSSIERES
Regia di LUIGI COMENCINI
Sceneggiato da AGE-SCARPELLI-COMENCINI-MONICELLI
Un film TITANUS-FILM 5
prodotto da ALFREDO BINI

ΚΑΒΑΛΑ ΣΤΗΝ ΤΙΓΡΗ
A cavallo della tigre (1962)

Σκηνοθεσία: Luigi Comencini. **Σενάριο:** Luigi Comencini, Mario Monicelli, Age (Agenore Incrocci), Furio Scarpelli. **Φωτογραφία:** Aldo Scavarda. **Σκηνογραφία:** Flavio Mogherini. **Κοστούμια:** Piero Tosi, Vera Marzot. **Μουσική:** Piero Umiliani. **Μοντάζ:** Nino Baragli. **Ηθοποιοί:** Nino Manfredi (Τζιατσίντο Ρόσι), Mario Adorf (Ταλιαμπούε), Gian Maria Volontè (Παπαλέο), Raymond Bussières (ο αρουραίος), Valeria Moriconi (Ιλεάνα, η σύζυγος του Τζιατσίντο), Feruccio De Ceresa (Κόπολα), Franco Giacobini, Luciana Buzzanca, Vincenzo Fortunati, Ferdinando Gerra. **Παραγωγή:** Alfredo Bini για την Titanus Film. **Διάρκεια:** 110'. **Ασπρόμαυρη. 35mm.** (Η ταινία δεν προβλήθηκε ποτέ στην Ελλάδα)

Ο Τζιατσίντο, ένας μικροεκβιαστής, είναι στη φυλακή. Όταν τον μεταφέρουν σ' ένα κελί όπου οι άλλοι τρεις φυλακισμένοι ετοιμάζονται να δραπετεύσουν, ο Τζιατσίντο αναγκαστικά τους ακολουθεί, παρ' όλο που έχει σχεδόν εκτίσει την ποινή του. Μ' έναν απ' αυτούς κρύβεται σ' ένα εγκαταλελειμμένο πλοίο και σχεδιάζουν να φύγουν κρυφά από τη χώρα. Όμως τους λείπουν τα αναγκαία χρήματα και έτσι ο Τζιατσίντο γυρίζει στο σπίτι του για να μπορέσει να συγκεντρώσει το απαιτούμενο ποσό. Εκεί θα πρέπει να συμβιβαστεί με το γεγονός ότι η σύζυγός του συζεί με κάποιον άλλο. Παγιδευμένος, αθώος και αφελής, θα πειστεί από τη σύζυγο, τον εραστή της και τα παιδιά του πως πρέπει να τον καταγγείλουν, για να εισπράξει η οικογένεια το χρηματικό ποσό με το οποίο είναι επικηρυγμένοι οι δραπέτες...

"Ήταν φιάσκο. Κατά βάθος η ταινία ήταν δυσάρεστη και η Titanus έκανε λάθος να τη λανσάρει ως «την ταινία των Χριστουγέννων, την ταινία των Χριστουγέννων!»[...] Αργότερα, βέβαια, είχε ικανοποιητική απήχηση και στο κοινό, στο Παρίσι, όταν οι Γάλλοι ανακάλυψαν την κωμωδία αλά ιταλικά. Έτσι κλείσαμε τον συνεταιρισμό, χωρίς, ευτυχώς, να χάσουμε χρήματα, επειδή την ταινία την είχε πληρώσει η Lombardo, δηλαδή η εταιρεία διανομής.
Η ταινία αρχίζει με τρόπο που μου αρέσει πολύ (είναι, κατά τη γνώμη μου, ένα από τα καλύτερα έργα μου), με τον Manfredi να σκηνοθετεί μια ληστεία για να μπει στη φυλακή επειδή η γυναίκα του τον κακομεταχειριζόταν. Κι ύστερα η σκηνή που φτάνει στο σπίτι μετά την απόδραση και αντιλαμβάνεται ότι θα 'πρεπε να τα σπάσει όλα επειδή βρίσκει τη γυναίκα του μ' έναν άλλο και αντί να το κάνει, τον ...παίρνει ο ύπνος από την κούραση. Και το φινάλε, όταν η σύζυγος του εξηγεί ότι ο μοναδικός τρόπος για να ξεφύγουν από τη φτώχεια, ο μοναδικός πλούτος που διαθέτει είναι το ποσό της επικήρυξής του, αλλ' εκείνος αρνείται να συμπαρασύρει το φίλο του, τον τρομερό Ταλιαμπούε που υποδύεται ο Mario Adorf!, και παραδίνεται αυτοβούλως (πολύ καλή ήταν και η Moriconi που υποδυόταν τη σύζυγο, μια ηθοποιός που ο κινηματογράφος παραμέλησε). Είχα πλήρη τεκμηρίωση για τον κόσμο της φυλακής, για τις αποδράσεις, που γίνονται (ή γίνονταν) με τρόπο διαφορετικό από αυτόν που αναφέρεται στην ταινία: «Βρήκα την πόρτα ανοιχτή και έφυγα!»... Αν δεν μπορεί να συλλάβει κάτι είναι γιατί δεν του το εξηγείς αποτελεσματικά. Το λάθος στην ταινία βρίσκεται στο πρώτο μέρος. Ο Manfredi στη φυλακή ήταν μια χαρά, δεν είναι κατανοητό γιατί θα 'πρεπε να αποδράσει."

Luigi Comencini

"Είχαμε κι εμείς δημιουργούς με την ψευδαίσθηση της ανεξαρτησίας, όπως συνέβη με τους Αμερικανούς τα τελευταία χρόνια. Κι έτσι, μετά την επιτυχία αρκετών ταινιών μας, ενωθήκαμε, εγώ, ο Monicelli, ο Comencini και ο Scarpelli, και φτιάξαμε ένα συνεταιρισμό παραγωγής ταινιών. Ο συνεταιρισμός ονομαζόταν Film Cinque και χρεοκόπησε αμέσως, επειδή η πρώτη ταινία, *Καβάλα στην τίγρη*, δεν έκανε εισπράξεις, προς μεγάλη ικανοποίηση των παραγωγών που συνήθως αναλάμβαναν την παραγωγή των ταινιών μας, επειδή είχαν φοβηθεί πολύ. Το επόμενο σχέδιο, που ήταν σχεδόν έτοιμο, ήταν *Οι γενναίοι του Μπρανκαλεόνε*, που έπρεπε να το γυρίσει ο Monicelli και λόγω της χρεοκοπίας γυρίστηκε πολλά χρόνια αργότερα. Δεν μπορώ να πω ότι η ταινία *Καβάλα στην τίγρη* ήταν κακή. Αντιθέτως. Αλλ' ήταν υπερβολικά πικρή, περισσότερο πικρή παρά κωμική και το κοινό την απέρριψε.
Καταλήξαμε σ' αυτήν αφού είχαμε απορρίψει άλλες ιδέες. Σκεφτόμασταν να κάνουμε μια ταινία με θέμα την απόδραση μιας μικρής ομάδας κρατουμένων από τη φυλακή, μια ιδέα που προέκυψε, ως προς το πρώτο μέρος, από την ταινία *Η τρύπα (Le trou)* του Becker, η οποία όμως ήταν δραματική. Είναι περίεργο, η ταινία μας φαινόταν πολύ διασκεδαστική, με πολλές ευρηματικές στιγμές και ωραίο φινάλε. Ο Nino Manfredi ήταν πολύ καλός στο ρόλο του πρωταγωνιστή, στα όρια του γκροτέσκο και με μια διάσταση πικρή και περιπαθή. Έπαιζαν και ο Volontè, σε μια από τις πρώτες του κινηματογραφικές εμφανίσεις σε ρόλο κωμικό και ο Mario Adorf. Από εισπρακτικής απόψεως ήταν

καταστροφή. Και οι παραγωγοί, φυσικά, ικανοποιήθηκαν, επειδή είχαν πολύ ανησυχήσει. Ύστερα απ' αυτό μπορούσαν να μας πουν: «Είδατε ότι δίχως εμάς δεν τα καταφέρνετε;»"

Age

"Η ταινία είχε θέμα την ιστορία μιας μικρής ομάδας κρατουμένων που επιχειρούσε να αποδράσει από τη φυλακή, ενώ ο Manfredi που δεν ήθελε να αποδράσει, εξαναγκαζόταν να το κάνει για να μην ομολογήσει. Αυτό το εύρημα έπεφτε στο κενό αφού ακόμα κι αν έβγαινε θα μπορούσε, κάλλιστα, να ξαναγυρίσει μέσα. Σήμερα ο θεατής δε νοιάζεται για τη συνοχή της ιστορίας και απολαμβάνει τα παράδοξα ευρήματα. Στη Γαλλία προβλήθηκε μόνο πρόσφατα και είχε τεράστια απήχηση στην κριτική και στο κοινό. Εγώ είχα αντιληφθεί ότι έπρεπε να αλλάξει το σημείο αυτό (για παράδειγμα: ο Manfredi να θέλει να αποδράσει και οι άλλοι όχι...) αλλά ένιωθα εξαιρετικά ανασφαλής, μπορεί να έκανα λάθος κι άλλωστε η ταινία είχε ξεκινήσει."

Alfredo Bini

[από το βιβλίο L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti (1960-1969), *a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, εκδ. Feltrinelli, 1981]*
Μετάφραση: Πάνος Ράμος

•

Ανάμεσα σε δύο αντιμαχόμενους κόσμους
του *Giorgio Gosetti*

«Καθίσαμε γύρω από ένα τραπέζι– γράφει ο Comencini – ο Monicelli, εγώ, ο Age, ο Scarpelli και ο Bini, και κάναμε ένα σχέδιο ωραιότατο, τέλειο, εξαιρετικά ακριβές. Έτσι γεννήθηκε η εταιρεία Film Cinque, η οποία ωστόσο πέθανε έπειτα από την πρώτη της ταινία, *Καβάλα στην τίγρη*. Η δεύτερη ταινία, της οποίας την αρχική ιδέα είχε συλλάβει ο Scarpelli, έπρεπε να είναι *Οι γενναίοι του Μπρανκαλεόνε*. Για την ταινία αυτή ο Scarpelli είχε μιλήσει πρώτα στον Monicelli, και με έκανε να ζηλέψω διότι βρήκα πολύ ενδιαφέρουσα την αρχική ιδέα, όπως αργότερα και την ίδια την ταινία. Γράψαμε λοιπόν στα γρήγορα ένα σενάριο για την ιστορία του δραπέτη, το τέλος της οποίας μου άρεσε πολύ, και το γυρίσαμε».
Αλλά το αποτέλεσμα δεν άρεσε στο θεατή της εποχής. Η ταινία *Καβάλα στην τίγρη* μας άφηνε μια πικρή γεύση στο στόμα, επειδή αποτελούσε τολμηρή καταγγελία εναντίον του κατεστημένου της εποχής (πρόκειται για μια παρατήρηση της οποίας η πατρότητα ανήκει στον Jean Gili)· η ταινία δεν επικεντρωνόταν στη ζωή των φυλακισμένων, αλλά, πράγμα που γινόταν για πρώτη φορά, στην ανθρώπινη υπόσταση του κρατούμενου όταν αυτός βγαίνει από το κλουβί. Είναι φανερό ότι η ταινία μπορούσε να θεωρηθεί εξίσου κωμωδία και κοινωνική σάτιρα. Δεν είναι τυχαίο ότι η επιτυχία της ταινίας *Όλοι στο σπίτι* οφείλεται στον ελιγμό των σεναριογράφων, που οδήγησε στο επικό φινάλε. Εδώ ο άμοιρος Τζιατσίντο Ρόσι δεν παρουσιάζεται ως θύμα των περιστάσεων· ώς το τέλος είναι θύμα του ίδιου του εαυτού του.
Ο ίδιος ο Comencini είχε επίγνωση ότι η κακή αποδοχή της ταινίας δεν ήταν λάθος μόνο του κοινού. «Την είχαμε γυρίσει καλοκαίρι, και θυμάμαι ότι, ενώ έκανα το μιξάζ, μας παίρνανε τα επεξεργασμένα κομμάτια για να τα τυπώσουν, χωρίς να έχουμε το χρόνο να ξαναδούμε την ταινία ολοκληρωμένη. Ωστόσο, σίγουρα ευθυνόμαστε κι εμείς που η ταινία δεν πήγε καλά. Δεν πιστεύω ότι το κοινό έχει πάντα άδικο». [...]
Όπως και να 'χει το πράγμα, η ταινία *Καβάλα στην τίγρη*, πέρα από τις αμέτρητες απολαυστικές στιγμές και μια λιτή και ξεκάθαρη απεικόνιση του τρόπου σκέψης ενός φυλακισμένου (ο τρομακτικός Ταλιαμπούε του Mario Adorf), διαπνέεται και από μια έντονα εκσυγχρονιστική αντίληψη. Ο Τζιατσίντο Ρόσι είναι φυλακισμένος ανάμεσα σε δύο αντιμαχόμενους κόσμους: τον κόσμο της φυλακής, ο οποίος δεν του ανήκει και τον εξουσιάζει, και τον κόσμο της κοινωνίας, συμπεριλαμβανόμενης και της οικογένειας, ο οποίος δεν του ανήκε ποτέ και που τον εξορίζει, στέλνοντάς τον δύο φορές στη φυλακή. Ο Ρόσι βρίσκεται στη μέση αυτής της διαμάχης και είναι προϊόν μιας κοινωνίας που τον αποβάλλει συνεχώς· έτσι, αναγκάζεται (ιδού το μεγάλο αντίτιμο) να υποτάσσεται σε άλλα διανοητικά σχήματα, υιοθετώντας τα με μια παράδοξη ευπείθεια, αλλά χωρίς τη δύναμη να τα κάνει δικά του.

(από το βιβλίο Giorgio Gosetti, Luigi Comencini, *εκδ. La Nuova Italia, 1988)*
Μετάφραση: Isabelle Taruffi - Ζωή Σιάπαντα

DINO DE LAURENTIIS présente

ALBERTO SORDI • SILVANA MANGANO • JOSEPH COTTEN

et BETTE DAVIS

L'ARGENT DE LA VIEILLE

un film de

LUIGI COMENCINI

avec MARIO CAROTENUTO et la participation de DOMENICO MODUGNO

Scénario de RODOLFO SONEGO • Musique PIERO PICCIONI

Producteur exécutif FAUSTO SARACENI

Une production DINO DE LAURENTIIS INTERMARCO S.p.a. Eastmancolor Distribution PLANFILM

ΧΑΡΤΟΠΑΙΧΤΗΣ ΜΕ ΤΑΛΕΝΤΟ
Lo scopone scientifico (1972)

Σκηνοθεσία: Luigi Comencini. **Σενάριο:** Rodolfo Sonego. **Φωτογραφία:** Giuseppe Ruzzolini. **Σκηνογραφία:** Luigi Scaccianoce. **Κοστούμια:** Leo Pantaleo. **Μουσική:** Piero Piccioni. **Μοντάζ:** Nino Baragli. **Ηθοποιοί:** Bette Davis (η αμερικανίδα εκατομμυριούχος), Joseph Cotten (Τζορτζ), Alberto Sordi (Πεπίνο), Silvana Mangano (Αντόνια), Domenico Modugno (Ρικέτο), Mario Carotenuto (ο «καθηγητής»), Antonella Di Maggio (Κλεοπάτρα, η κόρη της Αντόνια). **Παραγωγή:** Dino De Laurentiis-Intermaco. **Διάρκεια:** 116'. **Έγχρωμη. 35mm.**

Όπως κάθε χρόνο, φθάνει στην πολυτελή της έπαυλη στη Ρώμη, η γηραιά Αμερικανίδα εκατομμυριούχος μαζί με τον γραμματέα της Τζορτζ. Η ηλικιωμένη κυρία είναι φανατική παίκτρια του scopone [παιχνίδι στα χαρτιά εξαιρετικά διαδεδομένο στην Ιταλία (Σ.τ.Μ.)] Ύστερα από λίγο καταφθάνουν και γίνονται δεκτοί με μεγάλη οικειότητα οι συμπαίκτες της: ο Πεπίνο, ρακοσυλλέκτης και η Αντόνια, καθαρίστρια, γονείς πέντε παιδιών που ζουν σε μια άθλια φτωχογειτονιά με παράγκες. Το ζεύγος των Αμερικανών τους δανείζει ένα εκατομμύριο και το παιχνίδι αρχίζει. Η Αντόνια και ο Πεπίνο και μαζί τους όλη η φτωχογειτονιά ονειρεύονται το μεγάλο χτύπημα. Αυτή τη φορά το όνειρο κοντεύει να γίνει πραγματικότητα αφού κερδίζουν 200 εκατομμύρια και η γηραιά κυρία σχεδόν αρρωσταίνει από το κακό της με την προοπτική της ήττας. Όταν αρχίζει να ξαναμπαίνει στο παιχνίδι, η Αντόνια αποφασίζει να αλλάξει παρτενέρ. Στη θέση του Πεπίνο έρχεται ο Ρικέτο, ένας επαγγελματίας χαρτοκλέφτης και στο τραπέζι «πέφτουν» όλες οι οικονομίες της φτωχογειτονιάς. Τελικά το όνειρο παραμένει όνειρο. Η γηραιά κυρία κερδίζει ώς και την τελευταία λιρέτα και ο Ρικέτο αποπειράται να αυτοκτονήσει. Όταν η ηλικιωμένη εκατομμυριούχος αναχωρεί θριαμβευτικά, η κόρη της Αντόνια της προσφέρει στο αεροδρόμιο μια τούρτα δηλητηριασμένη με ποντικοφάρμακο.

"Για τον *Χαρτοπαίχτη με ταλέντο* πρέπει να αποτίσω τιμή στον Sonego, όπως κάνω πάντα όταν μου ζητά κάποιος να μιλήσω γι' αυτήν την ταινία. Με τους ηθοποιούς χρειάστηκε να κάνω μεγάλη υπομονή, πραγματικά μεγάλη. Είμαστε πολύ φίλοι με τον Sordi, όμως ο Sordi έχει μια απίστευτη, μια αθεράπευτη τάση προς την υπέρβαση. Άλλαξε μετά την ταινία *Μια δύσκολη ζωή*· πρωτύτερα δεν υπήρξαν ποτέ προβλήματα, για μένα τουλάχιστον. Η Bette Davis ήθελε να εγκαταλείψει τα γυρίσματα! Τότε λοιπόν είπα του Alberto: «Κοίτα, αν θες τη σκηνοθεσία να την κάνεις εσύ, τότε εγώ φεύγω». Κι εκείνος, με μεγάλη ειλικρίνεια, μου είπε: «Όχι, πρέπει να μου το λες, παρασύρομαι ασυναίσθητα, εσύ θα μου κάνεις νόημα κι εγώ θα συμμαζεύομαι!». Ο Joseph Cotten παραπονιόταν επειδή ένιωθε ότι τον σκίαζε η Bette Davis που ήταν η τέλεια επαγγελματίας. (Την πρώτη μέρα πήγα στα γυρίσματα και είπα: «Λοιπόν, κυρία μου, σήμερα γυρίζουμε την τάδε σκηνή» κι εκείνη μου απάντησε: «Κανείς δεν λέει στην Bette Davis ποια σκηνή θα γυρίσουμε. Η Bette Davis διάβασε όλο το σενάριο, με όλες τις σημειώσεις, από την πρώτη μέρα της προετοιμασίας!» και, πράγματι, το είχε αποστηθίσει!). Ενώ ο Sordi αυτοσχεδιάζει, προσθέτει...

Υπήρξε ένα ωραιότατο επεισόδιο με την Bette Davis, όταν ο Sordi μουρμούρισε απευθυνόμενος προς το μέρος της: «Α, να...». Και η Bette Davis, που μιλούσε μαζί μου αγγλικά που εγώ δεν τα μιλώ με ευχέρεια, ζήτησε να της το μεταφράσω: «Τι είπε;». «Είπε "α, να...", που θα πει "α, να χαθείς", αλλά στη Ρώμη είναι κάτι που λέγεται έτσι, με κάποια εγκαρδιότητα». Ήταν δύσκολο να της το εξηγήσω![1]. Με τον Sordi έγινε της κακομοίρας. Η Davis είναι σκληρό καρύδι, αλλά δεν έπαιζε με ίσους όρους, επειδή δεν καταλάβαινε το τι λεγόταν κι αυτό την αποπροσανατόλιζε. Εκείνος άλλαζε τις ατάκες κι έτσι εγώ έπρεπε να αλλάξω τις ατάκες της Davis κι εκείνη να λέει: «Οι ατάκες της Davis δεν αλλάζουν». Όμως η Davis με λάτρευε..., ήταν ξαναμμένη, διασκέδαζε μ' αυτή τη δουλειά. Μετά το τέλος των γυρισμάτων μου έστειλε ένα βαρύτιμο κουτί που πάνω στο καπάκι ήταν χαραγμένη η φράση «I love you, Comencini». Έπαιξε στην ταινία με μεγάλη ευχαρίστηση. Για μένα ήταν συγκινητικό να την έχω, επειδή η Bette Davis ήταν η ηθοποιός που περισσότερο από κάθε άλλη θαύμαζα τη δεκαετία του '30, όταν ήμουν 22-23 χρόνων και πήγαινα κάθε βράδυ στο σινεμά. Για μένα η Bette Davis είχε έρθει από το φεγγάρι, ήταν αδιανόητο, δεν μπορούσα να το φανταστώ ότι κάποτε θα δούλευε στην Ιταλία και μάλιστα μαζί μου! Είναι μια γυναίκα πολύ γλυκιά, δεν είναι αλήθεια ότι είναι μάγισσα, όπως λέει, αν δεν κάνω λάθος, ο Billy Wilder («she is a witch!»)."

Luigi Comencini

1. Στην πραγματικότητα η φράση που είπε ο Sordi ήταν «te possino ammazza» που, στη διάλεκτο της Ρώμης, σημαίνει: «Α, που να σε σκότωναν» και πράγματι, δεν λέγεται πάντα με υβριστική διάθεση, μπορεί, όμως, να είναι έκφραση δυσφορίας και αγανάκτησης. (Σ.τ.Μ.)

"Όταν έγραφα αυτό το σενάριο δεν είχα κατά νου να γράψω κάτι που αναφερόταν στους κατοίκους των παραγκουπόλεων και την εξουσία, αλλά στη σχέση των ανθρώπων με την εξουσία, τον αυθορμητισμό του λαού και τον αυστηρό ορθολογισμό της εξουσίας. Αυτό που λέγεται στην ταινία, με μεγάλη δόση απαισιοδοξίας και επιστημονικού σκεπτικισμού, είναι ότι αυτή η παρτίδα στα χαρτιά με την εξουσία δεν πρόκειται ποτέ να κερδηθεί. Όποιος έχει την εξουσία και παίζει μ' αυτόν τον τρόπο, ανεβάζοντας την κάσα, θα κερδίζει πάντα αυτόν που δεν έχει την εξουσία και δεν μπορεί να ανεβάσει την κάσα. Όλα αυτά έχουν κάποια αξία μέσα στα πλαίσια του γεγονότος που διηγούμαι.

Η ιδέα του σεναρίου γεννήθηκε από την πραγματικότητα. Είχα δει με τα ίδια μου τα μάτια, σ' ένα ξενοδοχείο κοντά στη Νάπολη, να καταφθάνει μια Αμερικάνα με Ρολς Ρόις, που την περίμεναν δυο πάμφτωχοι Ναπολιτάνοι για μια παρτίδα χαρτιά. Ήταν μια ιστορία που κρατούσε χρόνια. Εκείνη τους δάνειζε τα χρήματα για να παίξουν και στη συνέχεια τους τα κέρδιζε. Όμως οι άλλοι δεν σταματούσαν να ελπίζουν... Η εξουσία κερδίζει πάντα επειδή είναι πιο ορθολογική κι έχει απέναντί της ανθρώπους που δεν έχουν αυτήν την ικανότητα εξορθολογισμού, δεν έχουν ένα συγκεκριμένο σχέδιο. Η σκηνοθεσία του Comencini είναι πολύ καλή, ιδιαίτερα στις σκηνές του παιχνιδιού και στην περιγραφή του μικρού κοριτσιού. Προσωπικά, θα απέδιδα με περισσότερη βαρβαρότητα τη σκηνή της σύλληψης, επειδή είναι το συγκεκριμένο σημείο που το κοριτσάκι, που δε βγήκε ποτέ του από τις παράγκες, καταλαβαίνει την εξουσία και συμπεριφέρεται με συνέπεια, δηλητηριάζοντας το γλυκό που θα προσφέρει στη γριά."

Rodolfo Sonego

[από το βιβλίο Franca Faldini e Goffredo Fofi, Il cinema italiano d'oggi raccontato dai suoi protagonisti (1970-1984)*, εκδ. Mondadori, 1984]*
Μετάφραση: Πάνος Ράμος

•

Το παιχνίδι της εξουσίας
του *Alain Masson*

Η συνάντηση μιας βαθύπλουτης ηλικιωμένης Αμερικανίδας και ενός Ρωμαίου ρακοσυλλέκτη, από τον οποίο λείπουν τόσο το κεφάλαιο όσο και το ταλέντο για να γίνει παλιατζής, είναι εφικτή μόνο σ' ένα χώρο ο οποίος θεωρείται ότι βρίσκεται στο περιθώριο της κοινωνικής ζωής: στο πεδίο της χαρτοπαιξίας. Αυτή η εμφανώς αποστασιοποιημένη θέση του χαρτοπαιγνίου δίνει σ' αυτό τη δυνατότητα να παρουσιάσει μια εικόνα της κοινωνίας και των φενακισμών της_ όμως, η ίδια η εργασία της μεταφοράς επανεισάγει τη χαρτοπαιξία στην καθημερινή ζωή. Η αποκλίνουσα αυτή θέση του παιχνιδιού είναι αναγκαία για να δοθεί σαφήνεια στην αλληγορική αναπαράσταση, στην ομαλή ανάπτυξη του σχεδίου της, αλλά γίνεται απατηλή μόλις εκπληρώσει το καθήκον της: μόλις ένας παίκτης καταλάβει τι γίνεται όταν κλέβει, κυριεύεται από την ταραχή του πάθους. Πώς μπορεί ένα παιχνίδι να δώσει σε κάποιον την ευκαιρία να πάρει εκδίκηση από τη ζωή, εφόσον σε μια παρτίδα οι παίκτες δεν παίζουν, αλλά ζουν τους κοινωνικούς ανταγωνισμούς; Έτσι, η ιδέα ότι το παιγνίδι θα μπορούσε να αποτελέσει εξαίρεση στον κοινωνικό κανόνα πρέπει να θεωρηθεί απλώς παγίδα για την εξαπάτηση των φτωχών: με τα χαρτιά στο χέρι, ο κακομοίρης παραμένει στη χαύνωση και στην αναποφασιστικότητα που αποτελούν συστατικά του στοιχεία, ενώ ο πλούσιος διατηρεί την υπεροχή και την αποφασιστικότητα που παγιώνουν τη εξουσία του.

Συνοψίζοντας μ' αυτόν τον τρόπο την ηθική [éthique] πλευρά της ταινίας, καταλαβαίνει κανείς επίσης γιατί η φόρμα της στηρίζεται στη διαλεκτική συναρμογή της αλληγορίας με τη ρεαλιστική αναπαράσταση. Τόσο το σενάριο όσο και η σκηνοθεσία δεν τονίζουν ποτέ το εσωτερικό νόημα μιας πράξης ή μιας κατάστασης, αν δεν δώσουν ταυτόχρονα σ' αυτές μια πλήρη υπόσταση. Συμβαίνει και το αντίθετο, που αποδεικνύεται πιο επιτήδειο και πιο αποτελεσματικό. Βλέποντας κανείς ότι το τραπέζι όπου διεξάγεται η παρτίδα είναι κουτσό σχηματίζει την εντύπωση ,σε μια πρώτη ανάγνωση, ότι το τραπέζι δεν είναι ένα απλό έμβλημα του κλειστού πεδίου, ότι δεν είναι μόνο ένας ουδέτερος χώρος διεξαγωγής της παρτίδας. Στο μέτρο όμως που η ατέλεια του επίπλου φθείρει την καθαρότητα της ιδέας, ανακαλύπτουμε ότι χωλαίνει ο ίδιος ο συμβολισμός. Το πράγμα αντιστέκεται στη νοηματοδότηση.(Εύκολα κατανοεί κανείς τη βιασύνη του Πεπίνο να τοποθετήσει ένα σπίρτο κάτω από το ένα πόδι του τραπεζιού για να επανέλθουν όλα στην τάξη.) Αυτή η εμμένεια των αντικειμένων απέναντι στο αλληγορικό παιγνίδι παρατηρείται σε όλη τη ροή της ταινίας, αλλά ειδικότερα στη σπουδή του Πεπί-

νο να κάνει ότι δεν βλέπει. Η διαρκής παρουσία του συγκεκριμένου στον κόσμο του παιχνιδιού αποκαλύπτει την ανικανότητά του να αφομοιώσει τη σημασία του. Έτσι, η διαδικασία της απόδοσης του νοήματος χρησιμοποιεί αδιάκοπα για λογαριασμό της τα σήματα της πραγματικότητας.

Ο υλικός κόσμος της ταινίας λοιπόν μας βοηθάει πολύ συχνά να προσδιορίσουμε το νόημά της. Προσγειώνεται ένα αεροπλάνο· μια αναπηρική πολυθρόνα περιμένει την ταξιδιώτισσα· έξω απ' το αεροδρόμιο, υπάρχει μια πολυτελής λιμουζίνα: η άφιξη της ηλικιωμένης αναγγέλλεται από τη διαθεσιμότητα όλων αυτών των μέσων μεταφοράς, τα οποία προηγούνται πάντα της παρουσίας της. Η ίδια η αναπηρία της Αμερικανίδας επιβεβαιώνει αυτήν τη γενική αίσθηση άνεσης: δεν νιώθει την ανάγκη να μετακινηθεί αφού την μετακινούν άλλοι. Ολόκληρος ο κόσμος είναι στη διάθεσή της και η άφιξή της αναγγέλλεται μέσω ασυρμάτου, που είναι ένα άνετο, αλλά μονόδρομο μέσο επικοινωνίας. Αντίθετα, ο Πεπίνο μετακινείται με μια τρίτροχη σακαράκα. Σ' ένα πλάνο θα γίνει σύγκριση ανάμεσα σ' αυτό το ετοιμόρροπο μέσο μεταφοράς και στο πριγκιπικό αυτοκίνητο της ηλικιωμένης, ως εάν κάθε νόημα θα έπρεπε να καταλήγει στη γραφικότητα. Εν τω μεταξύ, ανακαλύπτουμε τον ρακοσυλλέκτη σε μια μάντρα παλιών αντικειμένων όπου παραδίδει τα άχρηστα πράγματα που μάζεψε με μεγάλο κόπο: τα χαρτιά και τα χαρτόνια που φέρνει δεν αξίζουν δεκάρα, μόνο τα παλιοσίδερα πουλιούνται. Το πανδαιμόνιο που επικρατεί όταν τελειώνει τη δουλειά, αφού πρώτα παζαρέψει χωρίς ιδιαίτερη πονηριά τα πράγματα που μάζεψε, βρίσκεται σε έντονη αντίθεση με τη μηχανική τάξη και τη λειτουργική οργάνωση που περιβάλλουν την ηλικιωμένη κυρία. Μάλιστα, το τρίκυκλο θα συ-

ντριβεί απροσδόκητα πάνω σ' ένα δέντρο. Υπό αυτήν την έννοια, είναι επίσης σημαντικό ο Πεπίνο να μην είναι εργάτης και να μην διαμένει σ' ένα κτήριο που χτίστηκε βιομηχανικά. Κι αυτό γιατί ανήκει ακόμη σ' έναν χαοτικό και μαγικό κόσμο, ο οποίος δεν είναι ο κόσμος της εργασίας και των μηχανών. Το γεγονός αυτό δεν φανερώνει μόνο το κοινωνικό χάσμα που τον χωρίζει από την γηραιά Αμερικανίδα· η απόσταση μεταξύ τους είναι πρωτίστως ιστορική. Όσο κι αν αποκαλεί άγριους τους άλλους αντιπάλους της ηλικιωμένης, που είναι χαμένοι σαν κι αυτόν, και ο ίδιος, στα μάτια της πλούσιας ξένης, δεν είναι παρά ένας γραφικός ιθαγενής. Γι' αυτό και του τα συγχωρεί όλα. *Ο Χαρτοπαίχτης με ταλέντο* δεν απεικονίζει την πάλη των τάξεων, αλλά τη διαμάχη ανάμεσα στους κυρίαρχους της ιστορίας και σ' εκείνους που η ιστορία θεωρεί ξένους και δεν τους εντάσσει στους κόλπους της, αλλά ούτε τους αφήνει σε ησυχία. Δεν αντιμάχονται η αστική τάξη με το προλεταριάτο, αλλά η εξουσία με την αθλιότητα.

Η ευκολία του κόσμου των πλουσίων φανερώνει την εξουσία τους. Μπροστά τους ανοίγεται ένας διαφανής κόσμος: η έπαυλη με τους άσπρους τοίχους και τις μεγάλες τζαμόπορτες που δεσπόζει πάνω απ' τη Ρώμη, στην κορυφή του λόφου, διαθέτει αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά που θυμίζουν Παλλάντιο. Για να ορίσει το δεσποτισμό, ο Μοντεσκιέ τον φανταζόταν ήδη σαν ένα παιγνίδι: «Το θέλημα του πρίγκιπα, μόλις γίνει γνωστό, πρέπει να έχει την ίδια και αμετάκλητη τύχη που έχει μια μπάλα του μπιλιάρδου που πέφτει πάνω σε μιαν άλλη». Τα καπρίτσια της ηλικιωμένης δεν συναντούν καμιά αντίσταση. Δεν υπάρχουν ούτε τριβές ούτε λαβύρινθοι: τα κάγκελα και τα μονοπάτια, οι κατωφέρειες και οι αλέες αναδεικνύουν την κεντρική θέση όπου βρίσκεται η έδρα της εξουσίας, απ' όπου οι διαταγές βρίσκουν απευθείας το στόχο τους. Για να μεταβεί όμως κανείς εκεί πρέπει να ακολουθήσει μια ανιούσα σπειροειδή πορεία.

Άραγε να θέλουν και οι φτωχοί να επικοινωνούν; Δεν μιλούν στον ασύρματο, πρέπει να χρησιμοποιήσουν το τηλέφωνο ή να καταφύγουν στο αρχαίο μέσο επικοινωνίας των αγγελιοφόρων. Ακόμη και τα τζάμια τους εμποδίζουν: Εκείνα που βρίσκονται στο συνεργείο όπου η

Αντόνια γυαλίζει φτηνά αυτοκίνητα, που ωστόσο παραμένουν πολύ ακριβά γι' αυτήν, λειτουργούν περισσότερο ως αντικείμενα που δεν επιτρέπουν τη συνεννόηση παρά ως εμπόδια στο να βλέπει ο ένας τον άλλον. Έπειτα, οι φτωχοί μιλούν όλοι μαζί και οι φωνές τους βαθαίνουν την αντίθεση ανάμεσα στις επιδιώξεις τους και τα χριστιανικά ή μαρξιστικά κηρύγματα του ιερέα ή του καθηγητή, τα οποία δεν καταφέρνουν ούτε να απορρίψουν αλλά ούτε και να αφομοιώσουν. Κυλιούνται παντού στη λάσπη και η Κλεοπάτρα, η νεαρή κουτσή κοπέλα, κουβαλάει με δυσκολία το καλάθι με τα ψώνια, ενώ οι μετακινήσεις της παράλυτης ηλικιωμένης είναι ένα πράγμα τόσο εύκολο που θαρρείς ότι... κυλάει από μόνο του.

Αυτή η αντίθεση ανάμεσα σ' έναν κενό χώρο και έναν ταραγμένο κόσμο επιβεβαιώνεται από τη σύγχυση που επικρατεί στις παραγκουπόλεις και στα χαμόσπιτά τους. Τα λόγια, τα βλέμματα, οι διαδρομές (όπως και η σκηνοθεσία) οργανώνουν την τοπογραφία αποκλειστικά σε σχέση με την έπαυλη. Ο πρώτος κύκλος είναι εκείνος των υπηρετών που βγήκαν απ' τη μιζέρια και είναι μάρτυρες στην παρτίδα που διεξάγεται. Ο δεύτερος κύκλος διαγράφεται όταν προσεγγίζει κανείς την έπαυλη και ο τρίτος σχηματίζεται από τους φράχτες (ο πληθυντικός εδώ δεν είναι ποιητικός). Οι θεατές κοιτούν το σπίτι και είναι μαγεμένοι χωρίς να μπορούν να δουν το εσωτερικό του. Στον τέταρτο κύκλο εντάσσονται η τρατορία και ο εργολάβος κηδειών με τα τηλέφωνά τους. Πρόκειται για τον τελευταίο κύκλο πριν από την αταξία των δρόμων, πριν από τη λάσπη της αλάνας και την άναρχη και χαοτική δόμηση της παραγκούπολης. Αυτοί οι ομόκεντροι κύκλοι ορίζουν μια ιεραρχία προσώπων: ο πρώτος κύκλος περιλαμβάνει όσους ζητούν μια προαγωγή, στον δεύτερο σταματούν όσοι δεν είναι καλεσμένοι, ο τρίτος είναι ένα πραγματικό σύνορο το οποίο κανένας άθλιος κοινός δεν θα τολμούσε να περάσει. Πέρα από τον τέταρτο κύκλο, τα πάντα γίνονται αβέβαια.

Η κινηματογράφηση ενισχύει αυτή την αντίθεση χρησιμοποιώντας δύο διαφορετικούς τρόπους κίνησης της κάμερας. Στο εσωτερικό της έπαυλης, οι κινήσεις έχουν μια συνέχεια, είναι αρμονικές, προβλέψιμες και καταλήγουν σ' ένα αντικείμενο που δεν χρειάζεται αναζήτηση αφού τίποτα δε παραπέφτει. Στην παραγκούπολη, αν δεν προσέχει κανείς τα πράγματά του σαν τα μάτια του, κινδυνεύει να μην τα ξαναδεί ποτέ! Η κάμερα λοιπόν κινείται πιο απότομα, πιο βίαια. Εδώ επικρατεί μια απίστευτη βαβούρα. Παντού υπάρχουν εμπόδια και εμφανίζεται ένα πλήθος που διαρκώς κρύβει με την παρουσία του τα όσα θα θέλαμε να δούμε.

Υπάρχει λοιπόν ένας χώρος καθαρός, λευκός και λαμπερός που οργανώνεται γύρω από ένα κέντρο κι ένας άλλος χώρος, ακατάστατος, γκρίζος και βρόμικος, όπου η ζωή βρίσκεται πάντα σε σύγχυση: πρόκειται για την αντίθεση της εξουσίας και των υποτελών της, αλλά επίσης του ομαλού και του ανώμαλου, του τζόγου και της καθημερινότητας. Οι όροι της παρτίδας είναι ακριβώς οι ίδιοι με εκείνους της εξουσίας: η ηλικιωμένη έχει πάντα την πρωτοβουλία της αρχής και, με διαφορετικούς τρόπους, του τέλους των παιγνιδιών. Όλες οι παρτίδες λαμβάνουν μοιραία χώρα στο σπίτι της, γιατί το παιγνίδι είναι δική της υπόθεση αφού δεν έχει άλλη ενασχόληση. Βλέπει λοιπόν τις προσωπικές της υποθέσεις σαν παιγνίδι. Προσφέρει ακόμη και το ποντάρισμα των αντιπάλων της. Η καθαρότητα του χώρου όπου διεξάγεται το παιγνίδι πρέπει να θεωρηθεί συνέπεια του πλούτου και της δύναμης και όχι χαρακτηριστικό του ίδιου του τζόγου. Αυτό ενισχύει την ιδέα ότι θα ήταν απάτη να νομίζει κανείς ότι υπάρχει αυτονομία στη διεξαγωγή της παρτίδας.

Ο κενός χώρος φαίνεται να ευνοεί την ανάπτυξη των εντάσεων, ενώ οι διαμάχες στην παραγκούπολη μετατρέπονται σε συμπλοκές και σε φραστικές εκρήξεις που εκτονώνουν τα πάθη. Μέσα από την ελευθερία που έχει η κάμερα σ' έναν τόσο καθαρό και συγκεκριμένο χώρο, όπου μόνο οι δέσμες των χαρτονομισμάτων μπορούν να φέρουν την αταξία, δίνεται η δυνατότητα να προσεγγιστούν με απότομο τρόπο τα πρόσωπα των παικτών. Τα ιταλικά πρόσωπα είναι λεία, χοντρά, συναισθηματικά, πρησμένα απ' την κούραση. (Στην αρχή, το πρόσωπο της Bette Davis είναι τόσο πουδραρισμένο που μοιάζει με μάσκα και είναι τόσο λευκό όσο οι τοίχοι του σπιτιού της. Σιγά σιγά, αυτή η μάσκα θα πέσει. Το πρόσωπό της θα χλομιάζει και θα γεμίζει όλο και περισσότερες ρυτίδες). Τα αμερικανικά πρόσωπα στην αρχή είναι πρόσωπα του κινηματογράφου, των μη πραγματικών σταρ· μόλις αδειάσουν και ακινητοποιηθούν θα θυμίζουν ακαταμάχητα το θάνατο. Διακρίνεται σ' αυτό το σημείο το όφελος που μπορεί κανείς να έχει μεταφέροντας ένα πρόσωπο σε ένα παράξενο, στιλιζαρισμένο περιβάλλον.

Σε τελική ανάλυση λοιπόν, ο θάνατος κατοικεί στο χώρο της εξουσίας και του τζόγου. Ο Joseph Cotten έχει το πρόσωπο ενός άντρα του οποίου η ζωή, όπως λένε, έχει σταματήσει. Το ύφος του είναι παγερό και τα χαρακτηριστικά του παραμένουν ακίνητα. Όσο για την Bette Davis, που για άλλη μια φορά είναι θαυμάσια, φαίνεται εκπληκτικά σοβαρή και ενσαρκώνει ένα πρόσωπο που μοιάζει με φάντασμα. Ο προδιαγραφόμενος θάνατός της αποκαλύπτει την ουσία της. (Θάνατος ο οποίος προκαταβάλλεται από την ακινησία, τη χλομάδα της, το αυτοκίνητό της που μοιάζει με νεκροφόρα, το πένθος που νιώθει κανείς όταν την πλησιάζει ή από τη βιασύνη με την οποία ο οικονόμος φεύγει από μπροστά της). Η εξουσία έχει μια κατάρα: μέσα στα πλούτη και την άνεση χάνει την πραγματική ζωή. Για να μπορέσει κανείς να ασκήσει πλήρως την εξουσία πρέπει να απαλλαγεί από τη σάρκα. Ο κόσμος γίνεται για την ηλικιωμένη κυρία ένα αφηρημένο αντικείμενο, όπως, για παράδειγμα, η Ρώμη περιορίζεται γι' αυτήν στη θέα του τρούλου του Ναού του Αγίου Πέτρου.

Αυτό το γεγονός προδίδει πολλά για τη δεινότητά της στο παιγνίδι. Το scopone απαιτεί λιγότερο πονηριά και πιο πολύ εξυπνάδα από το θεατή: προϋποθέτει γρήγορη ταξινόμηση των πληροφοριών και μεγάλη αφαιρετική ικανότητα, ιδίως στο να μπορείς να μετασχηματίζεις τα συμβάντα του παιχνιδιού σε συγκεκριμένες δράσεις. Απαιτεί τη μνήμη ενός ανελκυστήρα και όχι εκείνη ενός ελέφαντα. Γνωρίζουμε αντίθετα ότι ο Πεπίνο έχει ως επάγγελμα και ως σκοπό της ζωής του να συσσωρεύει αντικείμενα, ακούραστα και αδιακρίτως, χωρίς να επιλέγει ή να προσανατολίζεται σε κάτι συγκεκριμένο. Θέλει πάντα να ξαναρχίσει το παιγνίδι γιατί δεν συγκράτησε τίποτα από τις προηγούμενες αποτυχίες του [...] Εδώ δεν ωφελεί σε τίποτα να σημαδέψουμε πάνω κάτω την αξία των χαρτιών που παίζονται σ' ένα συγκεκριμένο χρώμα, αφού η απομάκρυνση ενός ανώτερου χαρτιού δεν αλλάζει διόλου την αξία των άλλων. Κάθε χαρτί πρέπει να επιλεγεί και να παιχτεί ξεχωριστά. Καθώς προχωράει η παρτίδα γίνεται συνεπώς όλο και περισσότερο επιστημονική, γεγονός που εξηγεί το λάθος στο προτελευταίο χαρτί: «Μένεις με δύο χαρτιά στο χέρι και καταφέρνεις να παίξεις το χειρότερο», λέει η παίκτρια στον συμπαίκτη της. Πράγματι, ειδικά εκείνη τη στιγμή ο ορισμός ενός χαρτιού ως καλού ή κακού έχει συγκεκριμένο νόημα· στους προηγούμενους γύρους του παιχνιδιού το ποσοστό του τυχαίου ήταν μεγάλο, στο τελευταίο χαρτί είναι τεχνητό. Η κραυγή της Αντόνια ή της ηλικιωμένης γίνεται με διαφορετικό πνεύμα: για εκείνες τα χαρτιά είναι συγκεκριμένα, πράγμα το οποίο οι συμπαίκτες τους δεν βλέπουν. Οι γυναίκες το καταλαβαίνουν και τους επικρίνουν: εκείνες παίζουν, ενώ εκείνοι απλώς τις ακολουθούν γιατί δεν μπόρεσαν να καταλάβουν τις αφηρημένες σχέσεις που διέπουν το παιχνίδι. Αυτό δείχνει η ζωηράδα στα γυναικεία πρόσωπα, σε αντίθεση με τα έκπληκτα και ακίνητα βλέμματα των αντρών. Γιατί σ' αυτό το παιχνίδι χωρίς ντάμες, οι γυναίκες είναι κατά παράδοξο τρόπο οι παίκτριες, ενώ οι συμπαίκτες τους περιορίζονται στο να είναι απλά εργαλεία.

Μαγεμένος και αμήχανος από τον τζόγο, το μόνο που θέλει ο Πεπίνο είναι να νικήσει. Αυτό εξηγεί την προσοχή του, τους ενδοιασμούς του, τη θέλησή του να κλέψει, αλλά και την ήττα του. Έπρεπε να μπει μέσα στο παιγνίδι, σ' ένα παιχνίδι μάλιστα όπου η αξία των χαρτιών δεν είναι συνυφασμένη με τη δύναμή τους. Οι φιγούρες, για παράδειγμα, προσπορίζουν πολλά χρηματικά κέρδη, αλλά στην τελική βαθμολογία δεν μετράνε καθόλου. Η παρτίδα λοιπόν διεξάγεται με κριτήρια που δεν σχετίζονται άμεσα με το κέρδος. Αυτή η σχέση όμως επαναλαμβάνεται ανάμεσα στο παιγνίδι και στο ποντάρισμα. Όταν η Αντόνια και η Αμερικανίδα προτιμούν το παιγνίδι, δηλαδή την εξουσία στην πράξη, τότε αρχίζει ένας αγώνας μέχρι θανάτου: ο σκοπός δεν είναι να κερδίσουν κάτι, αλλά να προκαλέσουν την ήττα του αντιπάλου, δηλαδή το χαμό του. Αντίθετα, για τους άντρες το ποντάρισμα είναι το αποτέλεσμα του παιγνιδιού. Πρόκειται για ένα απλό χρηματικό ποσό και, υπό την έννοια αυτή, ο Πεπίνο δεν έχει τίποτα να χάσει, εκτός αν είναι τόσο ανόητος ώστε να ποντάρει δικά του χρήματα. Αλλά πρώτα ο Πεπίνο και μετά ο επαγγελματίας χαρτοκλέφτης θα παρασυρθούν από την ουσία του παιγνιδιού: την εξουσία, που είναι ο πραγματικός στόχος της παρτίδας. (Το κέρδος ή ο τζόγος είναι απλώς εξωτερικά της στοιχεία)· αλλά να παίζεις με την εξουσία σημαίνει επίσης να μπεις στο παιγνίδι της, στη λογική του «τα διπλάσια ή τίποτα», η οποία δικαίως θεωρείται παγίδα από τον χαρτοκλέφτη. Στο scopone, η δύναμη του ενός χαρτιού πάνω σε ένα άλλο ορίζεται αυστηρά με ποσοτικά κριτήρια: δεν υπάρχουν ατού, και οι φιγούρες ακόμη περιορίζονται σε αριθμούς, ενώ ο ρήγας είναι ένα απλό δεκάρι. Η σεναριακή μεταφορά είναι εδώ εξαιρετικά ακριβής: στο παιγνίδι, η ηλικιωμένη στηρίζει

την εξουσία της στην ποσότητα, όπως συμβαίνει και με τα χαρτιά της τράπουλας σε κάθε παρτίδα. Γι' αυτήν, το χρήμα δεν είναι μια αξία, αλλά μια δύναμη: δεν αποτελεί ένα κέρδος με μέτρο την απόλαυση. Το χρήμα αγοράζει την εξουσία και λειτουργεί σύμφωνα με τα κριτήρια του παιγνιδιού και όχι του μετρήματος. Έχει πιο πολλά λεφτά, άρα έχει πιο πολλές ζωές. Θα χρειαστεί να την σκοτώσουν πολλές φορές. Βέβαια, τα πλούτη της είναι άπειρα μόνο σε σχέση με τη φτώχεια των αντιπάλων της, γιατί, αντίθετα με τα μαθηματικά, η ζωή και ο τζόγος δείχνουν ότι, ανάμεσα στο 1 και το 2 η διαφορά είναι μικρότερη απ' ό,τι ανάμεσα στο 0 και το 1. Η ηλικιωμένη όμως θέλει να μετατρέψει το σχετικό σε απόλυτο και το χρήμα σε εξουσία. Έτσι, το τέλος της παρτίδας που αποκαλείται scopa δημιουργεί ένα κενό: με ένα χαρτί που αξίζει ό,τι αξίζει, μαζεύουμε όλα τα υπόλοιπα χαρτιά. Το γεγονός ότι τα άπειρα πλούτη της ηλικιωμένης την οδηγούν μοιραία στη νίκη δεν αποτελεί μεταφυσικό αφορισμό: η μετατροπή της σχετικής κυριαρχίας σε απόλυτη βρίσκεται στην ίδια τη δομή τόσο του τζόγου όσο και της εξουσίας.

Το παιχνίδι του scopone αντιπροσωπεύει επίσης το θρίαμβο του ατόμου απέναντι στο πλήθος, πράγμα που καταδεικνύει τη ματαιότητα της συμμαχίας των χωρικών: αρκεί ένα χαρτί που να αξίζει όσο πολλά μαζί για να τα βγάλει απ' το παιγνίδι. Αντίθετα, δεν γίνεται να μαζευτούν πολλά χαρτιά προκειμένου να βγάλουν μόνο ένα. Η ιδιωτική πρωτοβουλία είναι λοιπόν ένα αποφασιστικό προνόμιο. Απαιτείται ισοδύναμο και όχι πιο δυνατό χαρτί. Πρέπει να πληρωθεί το τίμημα της εξουσίας και να δημιουργηθεί ένα ζεύγος. Γι' αυτό, στο παιγνίδι κρίνονται ζεύγη.

Τέλος, θα ήταν σφάλμα να επιμείνουμε στην «ιταλικότητα» αυτής της ταινίας: εκεί βρίσκεται το λάθος του Πεπίνο γιατί νομίζει ότι παίζει μέσα στην έδρα του, ενώ μόνο τα χρώματα των χαρτιών της τράπουλας, που δεν παίζουν κανένα ρόλο στην παρτίδα, βρίσκονται κοντά

Ο Luigi Comencini στα γυρίσματα της ταινίας Χαρτοπαίχτης με ταλέντο.

στον αρχαϊκό του κόσμο. Περιορισμένο στους αφηρημένους κανόνες του, το επιστημονικό scopone απαιτεί τον ίδιο τύπο συνδυαστικών ικανοτήτων με την κανάστα, το πικέτο ή το ραμί (Σ.τ.Μ.: παιχνίδια στα χαρτιά) του Μίτσιγκαν: και σ' αυτό το επίπεδο, η Αμερικανίδα είναι ευνοημένη.

Μπορεί άραγε να τη νικήσει κανείς; Χωρίς αμφιβολία, αλλά έξω από το παιγνίδι. Αυτό είναι άλλωστε το νόημα των πράξεων και του χαρακτήρα της Κλεοπάτρα. Ο σκηνοθέτης την εμφανίζει πάντα στο τέλος των σεκάνς και στο βάθος πεδίου. Την παρουσιάζει δηλαδή σαν δευτερεύον στοιχείο, πριν την μετατρέψει, στον επίλογο, σε κύριο παράγοντα της δράσης. Η υπέρτατη ομορφιά αυτής της ταινίας βρίσκεται στο γεγονός ότι έρχεται σε ρήξη με τον ίδιο της τον εαυτό, με τον διπλό κανόνα με τον οποίο είναι οργανωμένη: το παιγνίδι της αλληγορίας και της ζωής, η αλληλουχία των μεταφορών που οργανώνουν τη δόμηση της αφήγησης με βάση το scopone δεν καταφέρνουν να νικήσουν το απρόβλεπτο. Αυτό αποδεικνύει η Κλεοπάτρα, κι αυτό επίσης επιτρέπει στην ταινία να παραμείνει κωμωδία. Αλλά αυτό το απρόβλεπτο δεν μπορεί παρά να προκαλέσει (αλλά πότε;) το πιο προβλέψιμο γεγονός: το θάνατο της γηραιάς κυρίας.

(περιοδ. «Positif», τχ. 203, Φεβρουάριος 1978)
Μετάφραση: Χρήστος Κουτούλας

Η επιστημονική «ξερή»
του *Θόδωρου Σούμα*

Η ταινία *Χαρτοπαίχτης με ταλέντο* είναι ένας κοινωνικός μύθος περί ταξικής διαμάχης, ανάμεσα στους πλούσιους και τους φτωχούς, τους καπιταλιστές και τους λούμπεν προλετάριους. Ο Comencini φέρνει αντιμέτωπους μια εκατομμυριούχα Ιταλοαμερικανίδα γριά και τον ερωτευμένο συνοδό κι υποτακτικό της μ' ένα πάμπτωχο πολύτεκνο ζευγάρι που κατοικεί σε μια παραγκούπολη, στα περίχωρα της Ρώμης. Η μυθοπλασία στήνεται με βάση τη σύγκρουσή τους, υπό τη μορφή αλλεπάλληλων παιχνιδιών «ξερής» που ικανοποιούν το χαρτοπαικτικό βίτσιο της γριάς, ενώ το ζευγάρι αγωνίζεται, οκτώ ολόκληρα χρόνια, για το μεγάλο κι απλησίαστο όνειρο μιας νίκης, που θα του επιτρέψει να κερδίσει κάποια χρήματα για να βγει από τη φτώχια και τη μιζέρια. Όλος ο μύθος στήνεται και κινείται με μαεστρία στο ευρύτερο πλαίσιο της ιταλικής κωμωδίας. Αυτό όμως που διαφοροποιεί τον Comencini απ' τους άλλους μαιτρ του είδους είναι ο λεπτός συναισθηματισμός του και το μελοδραματικό υπόστρωμα. Δεν είναι καθόλου πικρόχολος, μοχθηρός ή επιθετικός· αντίθετα τον διακρίνει η προσήνεια κι η ευαισθησία κι αυτό φαίνεται κυρίως στον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει στο έργο του τα παιδιά.

Στην συγκεκριμένη ταινία, ακολουθεί μια αποτελεσματικότατη πορεία. Μέσα από τη σάτιρα (βλέμμα διεισδυτικό και συχνά χλευαστικό-χιούμορ που καταλήγει σε μαύρο), το ρεαλισμό και την κοινωνική κριτική περιγελά και υποσκάπτει μια κοινωνία χωρισμένη στα δύο: στους σκληρούς και καπριτσιόζους πλούσιους και τους αφελείς, αιθεροβάμονες φτωχοδιάβολους. Οι πλούσιοι εκμεταλλεύονται τα φτωχά κορόιδα για να γίνουν πλουσιότεροι. Οι φτωχοί (εδώ ειδικά οι λούμπεν) χτίζουν πύργους στην άμμο και προσπαθούν να πιάσουν την καλή με διάφορα αναποτελεσματικά τεχνάσματα.

Στην κοινωνική ιεραρχία, ως οργανωτής και θεωρητικός της εκπόρθησης της αστικής τάξης, εμφανίζεται ο γραφικός αριστερός καθηγητής. Ένας αστείος μαρξιστής που έχει βαλθεί να καταλύσει την ισχύουσα τάξη πραγμάτων στην περιοχή και να οδηγήσει το ζευγάρι των χαρτοπαικτών στο να καταστρέψει οικονομικά τη γριά καπιταλίστρια.

Λίγο λίγο, η ταινία αρχίζει να λειτουργεί και σαν αλληγορία πάνω στην ισχύ του χρήματος και την απληστία. Ο νόμος του χρήματος καθορίζει πλούσιους και φτωχούς, καθεστωτικούς κι επαναστάτες(όπως ο καθηγητής που ρητορεύει περί υπεραξίας). Άπληστη δεν είναι μόνο η γριά, αλλά και η σύζυγος του παλιατζή, που τα θέλει όλα δικά της μέσα από τον τζόγο. Οι γυναίκες στην ταινία είναι λίγο-πολύ αρπαχτικά, θηλυκοί τύραννοι απέναντι στους αρσενικούς. Η γριά έχει μετατρέψει σε σκλάβο της τον πρώην ζωγράφο κι η λαϊκή σύζυγος σε άθυρμα τον άβουλο παλιατζή. Είναι όμως αυτές που διαθέτουν τον ορθολογικό νου και την αποτελεσματική ευστροφία. Αυτές είναι οι πιο καπάτσες. Η απληστία όμως του λαϊκού ζευγαριού που τροφοδοτείται κι από τον ευτράπελο και δογματικό τρόπο, από τους μαξιμαλιστικούς κι ουτοπιστικούς στόχους του μαρξιστή καθηγητή, δεν οδηγεί παρά στην παταγώδη αποτυχία, γιατί η γριά μπορεί να διπλασιάζει επ'αόριστον τη μίζα, έως ότου ξαναφέρει πίσω τα χαμένα της εκατομμύρια.

Το ρεαλιστικό, κοινωνικό πλαίσιο του Comencini επιτρέπει να ζωγραφιστούν με αδρότητα και σαφήνεια οι τέσσερις κεντρικοί χαρακτήρες. Ο παλιατζής είναι ο δύσμοιρος οικογενειάρχης, στριμωγμένος τόσο μέσα στο άθλιο σπιτικό του όσο και στο τραπέζι του τζόγου· το ταπεινωμένο του αντρικό φιλότιμο τον οδηγεί σε ακραίες και μελοδραματικές λύσεις, λίγο όμως πριν από την πραγματοποίηση του απονενοημένου διαβήματός του, θα ξανασηκώσει ανάστημα, ανακαλύπτοντας πως ο αντίπαλός του ομορφονιός, επαγγελματίας χαρτοπαίκτης (πρώην εραστής της γυναίκας του) βρίσκεται σε χειρότερη μοίρα από τη δική του. Μια τέτοια εξ ουρανού λύση: ο επιτήδειος και κομπορρήμονας επαγγελματίας να τα έχει κάνει περισσότερο σαλάτα από τον κακόμοιρο αγαθούλη ερασιτέχνη, φέρνει τα πάνω κάτω. Ο ανθρωπάκος, κουτσά στραβά, ξαναστέκεται στα πόδια του μέσα στη μητριαρχική οικογένειά του και διεκδικεί πάλι τη γυναίκα του.

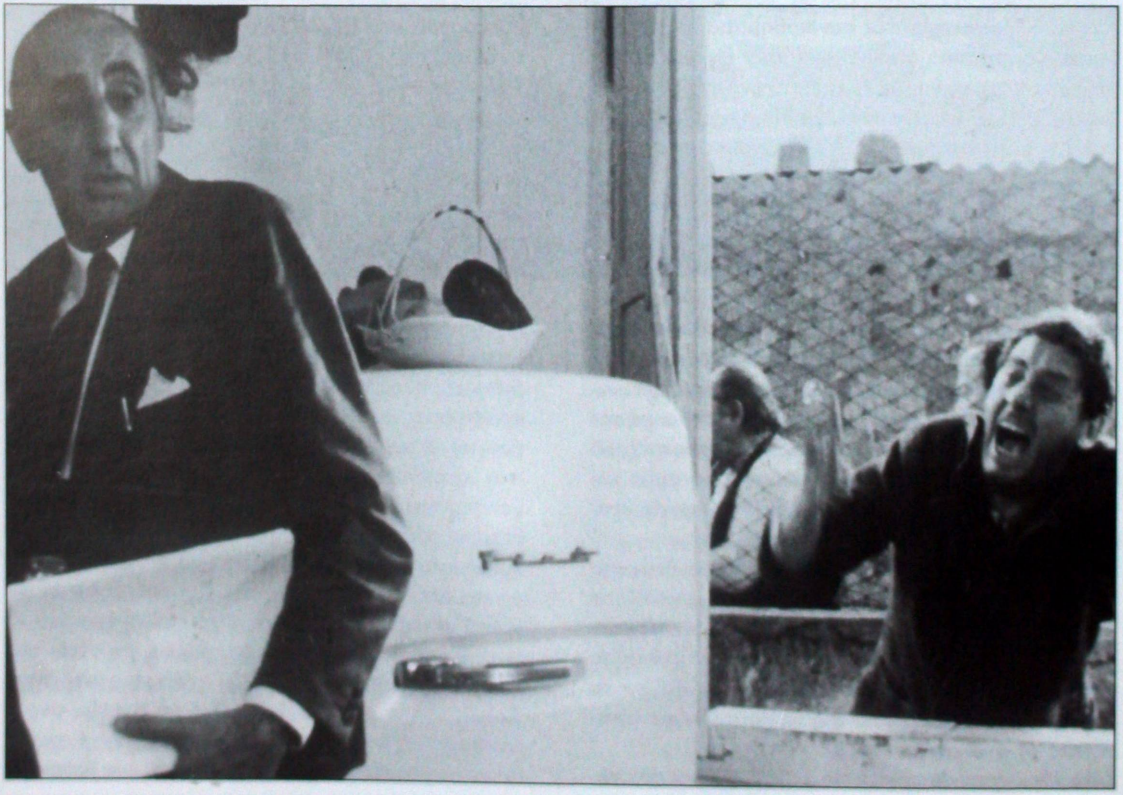
Η λαϊκή σύζυγος, από την άλλη, είναι ποθητή ερωτικά και γεμάτη δυναμισμό, η πλεονεξία της όμως λίγο λίγο την καταβροχθίζει. Μεταξύ των δύο θηλυκών φιλόδοξων θηρίων της ταινίας, είναι εκείνη που έχει να προτάξει τη νεότητα, την ομορφιά και την υγεία της. Η γριά, από την άλλη, παίζει το ρόλο μιας ανελέητης θεότητας που υποδαυλίζει εξαίσια όνειρα στους φτωχούς για να τους τα συντρίψει στη συνέχεια με σαδιστική κακία. Γίνεται –μεταφορικά– μια θανατερή

δύναμη που σκοτώνει τις ελπίδες των άλλων. Συγκεντρώνει γύρω της, τόσο φτωχοδιάβολους και υπηρέτες, όσο και όρνια-νεκροθάφτες. Το αξίωμα «ο θάνατός σου, η ζωή μου», φυσάει σαν άνεμος και σαρώνει τα πάντα, τόσο στη βίλα της όσο και στα άθλια σοκάκια ανάμεσα στις παράγκες. Το κουαρτέτο των παικτών έρχεται να συμπληρώσει ο Τζορτζ, ορντινάντσα και συμπαίκτης της γριάς, πρόσωπο σημαδεμένο από τον έρωτα, που αν και βρίσκεται εγγύτερα στον κόσμο της, είναι το πλέον εξαρτημένο και σκλαβωμένο απ' όλα. Επιπλέον, είναι ένα πρόσωπο που δεν έχει κανέναν για να το υπερασπιστεί, δείχνει κατά κάποιον τρόπο μετέωρο.

Ο Comencini τελειώνει την ταινία του με σκληρό και δυνατό τρόπο, κόβοντας το γόρδιο δεσμό της υποταγής κι αποκλείοντας εισόδους και εξόδους προς τη διαιωνιζόμενη φενάκη. Την αλυσίδα της εξάρτησης σπάει ένα παιδί, ανάπηρο, μάλιστα σημαδεμένο από κακιά στιγμή της μοίρας αλλά και της φύσης· αδιάφθορο ακόμη ηθικά, μυαλωμένο και προσγειωμένο, αντιμετωπίζει τον πανζουρλισμό των ενηλίκων με ένα αδιόρατο χαμόγελο σκεπτικισμού και νηφαλιότητας που παραπέμπει σε ώριμο άνθρωπο· στοιχεία που το τοποθετούν, ως πρόσωπο, στο χώρο του συμβολικού. Είναι το μόνο πρόσωπο που δεν τρέφει φρούδες ελπίδες, που τολμά να αντιδράσει αποφασιστικά απέναντι στην ισοπεδωτική δύναμη του χρήματος και να δώσει τέλος στο αδυσώπητο παιχνίδι που σκαρώνουν κι εκτελούν οι μεγάλοι(άλλοτε από βίτσιο και σαδισμό κι άλλοτε από έσχατη ανάγκη), βάζοντας δηλητήριο στο γλυκό που ετοιμάζει και προσφέρει στην άσπλαχνη εκατομμυριούχο.

Είναι μια ακόμα απότιση τιμής του Comencini προς την «ανθρώπινη τάξη» των παιδιών, θέμα που τον απασχόλησε πολλές φορές στις ταινίες του.

Αθήνα, Μάρτιος 2002



Ο *Luigi Comencini* *γεννήθηκε στις 8 Ιουνίου 1916 στο Σαλό. Κατά τη διάρκεια των σπουδών του στο Πολυτεχνείο του Μιλάνου συλλέγει παλιές ταινίες μαζί με το φίλο του Alberto Lattuada και από αυτό το υλικό θα στηθεί στη συνέχεια η Ταινιοθήκη του Μιλάνου. Κριτικός κινηματογράφου και δημοσιογράφος, θα προσεγγίσει αρχικά τη σκηνοθεσία μέσα από μικρού μήκους ταινίες που αναφέρονται κυρίως στα παιδιά– ένα θέμα που θα τον απασχολήσει σε όλη τη διάρκεια της κινηματογραφικής του καριέρας* (Χωρίς στοργή, Οι περιπέτειες του Πινόκιο, Τον αγαπούσαν όλοι κ.α.). *Οι πρώτες του ταινίες είναι βασικά παραγγελίες παραγωγών. Γνωρίζει την πρώτη του μεγάλη εμπορική επιτυχία με την ηθογραφική κωμωδία* Ψωμί, έρωτας και φαντασία (1953), *που όμως θα κατηγορηθεί από την κριτική ως «ροζ νεορεαλισμός». Θα πρέπει λοιπόν να περιμένουμε τις αρχές του '60 και τις ταινίες* Όλοι στο σπίτι, Καβάλα στην τίγρη, Το κορίτσι του Μπούμπε *για να αναγνωριστεί ως αυθεντικός δημιουργός.*

Ο Comencini είναι ένας οξυδερκής παρατηρητής των ηθών της χώρας του, ένας μοραλίστας που κοιτά κριτικά διάφορες περιόδους της Ιταλίας: την αναγέννηση, αλλά και όλο το κοινωνικό γίγνεσθαι που μεταμορφώνει έναν δόκιμο αβά στον πιο διάσημο εραστή της Ιστορίας (Τα καλύτερα χρόνια του Καζανόβα), *τη γελοία επίδραση του D' Annunzio στην ιταλική κοινωνία του τέλους του 19ου αιώνα* (Θεέ μου πόσο χαμηλά έπεσα!), *το κλίμα της σύγχυσης και αναρχίας μετά την πτώση του φασισμού* (Όλοι στο σπίτι) *ήταν η ιαχή των φαντάρων στο τέλος του πολέμου, μόνο που επιστρέφοντας στο σπίτι ο μεν παρτιζάνος Μπούμπε παίρνει ξανά τα βουνά της παρανομίας* (Το κορίτσι του Μπούμπε), *ενώ ο δραπέτης Τζιατσίντο το βρίσκει κατειλημμένο από το νέο εραστή της γυναίκας του* (Καβάλα στην τίγρη). *Η περιθωριοποίηση του λούμπεν προλεταριάτου και η πλήρης αλλοτρίωσή του από την ιδεολογία του χρήματος είναι το κεντρικό θέμα της σάτιρας* Χαρτοπαίκτης με ταλέντο, *όπου γύρω από μια πράσινη τσόχα εκτυλίσσεται η πιο ανηλεής πάλη των τάξεων που είδαμε στο σινεμά. Γιατί ο Πεπίνο και η Αντόνια είναι ταξικά προδιαγεγραμμένο να βγαίνουν πάντα χαμένοι από τη χαρτοπαικτική τους αναμέτρηση με την εκκεντρική Αμερικάνα, κάτι που μόνο η κόρη τους Κλεοπάτρα κατανοεί, προχωρώντας στο τέλος σε μια ακραία λύση. Εν τέλει τα παιδιά στον φιλμικό κόσμο του Comencini είναι οι μόνοι χαρακτήρες με διαυγή και οξυδερκή οπτική, αυτά που βλέπουν πέρα από τις ψευδαισθήσεις των μεγάλων. Χάρη στην άρνησή του να ενταχθεί στις συντηρητικές δομές της εκπαίδευσης, ο Πινόκιο αναγκάζει τον πατέρα του Τζεπέτο να βγει από το σπίτι και να τον αναζητήσει, κάτι που θα αποδειχθεί μια δεύτερη γέννηση για το γερο-μαραγκό* (Οι περιπέτειες του Πινόκιο). *Αλλά και ο δωδεκάχρονος Εουτζένιο παίρνει τους δρόμους ως πράξη διαμαρτυρίας απέναντι στους χωρισμένους γονείς του (πρώην αμφισβητίες του Μάη του '68), οι οποίοι δεν στάθηκαν ποτέ στο πλευρό του* (Τον αγαπούσαν όλοι). *Οι ταινίες του Comencini είναι αλληγορίες, μοντέρνα παραμύθια γύρω από την περιπέτεια της ζωής, η οποία ενίοτε παίρνει τον αποκαλυπτικό χαρακτήρα του* Μεγάλου μποτιλιαρίσματος *(μια άκρως πεσιμιστική ταινία για τα αδιέξοδα της ιταλικής κοινωνίας της δεκαετίας του '70), ενίοτε αποδεικνύεται μια χονδροειδής φάρσα* (Ο γάτος που χώνει την ουρά του παντού) *ή θέατρο του παραλόγου* (Καβάλα στην τίγρη, Χαρτοπαίχτης με ταλέντο) *κι ενίοτε επιτρέπει να ελπίζουμε, αφού στο τέλος της δοκιμασίας ο Πινόκιο θα βρεθεί στην αγκαλιά του Τζεπέτο και η Εουτζένια σε κείνη του σοφέρ της, παύοντας να αναλογίζεται «Θεέ μου, πόσο χαμηλά έπεσα»!*

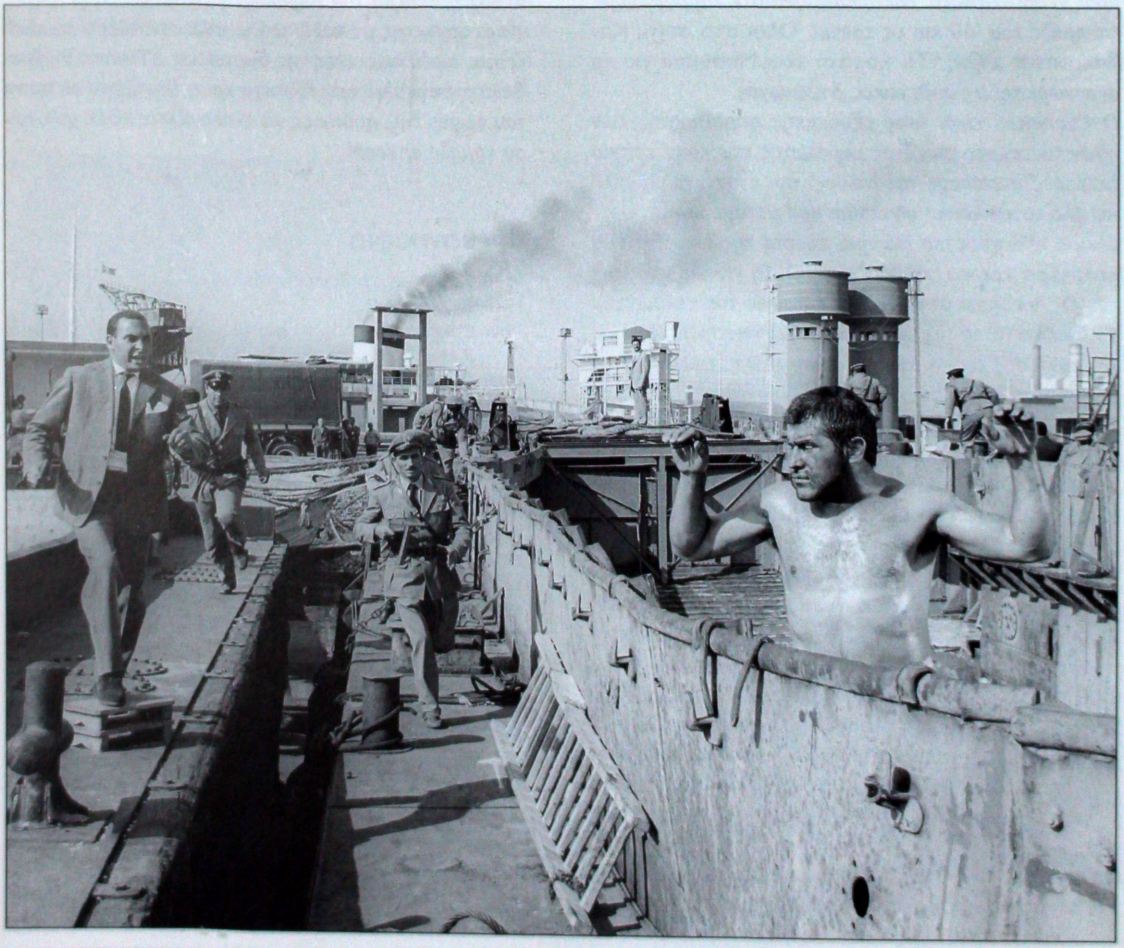
Φιλμογραφία

1946. *Bambini in città* (μικρού μήκους)
1948. *Proibito rubare*
1949. *L' imperatore di Capri* (ελληνικός τίτλος: *Ο βασιλιάς του Κάπρι*)
1950. *Persiane chiuse* (ε.τ.: *Κλειστά παράθυρα*)
1952. *La tratta delle bianche* (ε.τ.: *Εμπόριο λευκής σαρκός*)
1953. *Heidi* (ε.τ.: *Χάιντι, η μικρούλα των Άλπεων*) – *La valigia dei sogni* – *Pane, amore e fantasia* (ε.τ.: *Ψωμί, έρωτας και φαντασία*)
1954. *Pane, amore e gelosia* (ε.τ.: *Ψωμί, έρωτας και ζήλεια*)
1955. *La bella di Roma* (ε.τ.: *Ιστορίες της Ρώμης*)
1956. *La finestra sul luna park*
1957. *Mariti in città*
1958. *Mogli pericolose*
1959. *Und das am Montagmorgen* – *Le sorprese dell' amore*
1960. *Tutti a casa* (ε.τ.: *Όλοι στο σπίτι*)
1961. *A cavallo della tigre*
1961. *Il commissario*
1963. *La ragazza di Bube* (ε.τ.: *Το κορίτσι του Μπούμπε*)
1964. *Tre notti d' amore* (ε.τ.: *Τρεις νύχτες έρωτα*), τίτλος σκετς: Fatebenefratelli– *La mia signora*, τίτλος σκετς: Eritrea
1965. *Le bambole* (ε.τ.: *Οι κούκλες*), τίτλος σκετς: Il trattato di eugenetica– *La bugiarda* (ε.τ.: *Μια αξιολάτρευτη ψεύτρα*)– *Il compagno Don Camillo* (ε.τ.: *Ο Δον Καμίλο στη Ρωσία*)

(συνέχεια στην επόμενη σελίδα)

1967. *Incompreso* (ε.τ.: *Χωρίς στοργή*)
1968. *Italian Secret Service*
1969. *Senza sapere niente di lei – Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano* (ε.τ.: *Τα καλύτερα χρόνια του Καζανόβα*)
1970. *I bambini e noi* (σειρά έξι επεισοδίων)
1971. *Le avventure di Pinocchio* (ε.τ.: *Οι περιπέτειες του Πινόκιο*)
1972. *Lo scopone scientifico* (ε.τ.: *Χαρτοπαίχτης με ταλέντο*)
1973. *Delitto d' amore* (ε.τ.: *Έγκλημα αγάπης*)
1974. *Mio Dio, come sono caduta in basso!* (ε.τ.: *Θεέ μου, πόσο χαμηλά έπεσα!*)
1975. *La donna della domenica* (ε.τ.: *Ο δολοφόνος της Κυριακής*)
1976. *Signore e signori, buonanotte* (ε.τ.: *Κυρίες και κύριοι, καληνύχτα σας*), σπονδυλωτή, συλλογική παραγωγή – *Basta che non si sappia in giro*, τίτλος σκετς: L' equivoco – *Quelle strane occasioni*, τίτλος σκετς: L' ascensore
1977. *Il gatto* (ε.τ.: *Ο γάτος που χώνει την ουρά του παντού*)
1978. *L' amore in Italia* (τηλεοπτική σειρά)
1979. *L' ingorgo* (ε.τ.: *Το μεγάλο μποτιλιάρισμα*)
1980. *Voltati Eugenio* (ε.τ.: *Τον αγαπούσαν όλοι*)
1982. *Cercasi gesu*
1984. *Cuore* (ε.τ.: *Καρδιά*)
1985. *La storia*
1987. *Un ragazzo di Calabria*
1988. *La Bohème*
1988. *Les Français vus par…* (τηλεοπτική σειρά)
1989. *Buon Natale… Buon Anno*
1991. *Marcellino pane e vino.*

Μπάμπης Ακτσόγλου



ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΚΑΙ ΤΑΙΝΙΕΣ

Ettore Scola

DELTA
presenta
Una produzione DEANTIR
NINO MANFREDI - VITTORIO GASSMAN
STEFANIA SANDRELLI in
C'ERAVAMO TANTO AMATI
con STEFANO SATTA FLORES
GIOVANNA RALLI e con la partecipazione di ALDO FABRIZI
Soggetto e sceneggiatura AGE-SCARPELLI-SCOLA
Un film prodotto da PIO ANGELETTI, ADRIANO DE MICHELI
Regia di ETTORE SCOLA
TECHNICOLOR

ΗΜΑΣΤΑΝ ΤΟΣΟ ΑΓΑΠΗΜΕΝΟΙ
C' eravamo tanto amati (1974)

Σκηνοθεσία: Ettore Scola. **Σενάριο:** Furio Scarpelli, Age (Agenore Incrocci), Ettore Scola. **Φωτογραφία:** Claudio Cirillo. **Σκηνογραφία-Κοστούμια:** Luciano Ricceri. **Μουσική:** Armando Trovajoli. **Μοντάζ:** Raimondo Crociani. **Ηθοποιοί:** Nino Manfredi (Αντόνιο), Vittorio Gassman (Τζιάνι), Stefania Sandrelli (Λουτσιάνα), Stefano Satta Flores (Νικόλα), Giovanna Ralli (Ελίντε Κατενάτσι), Marcella Michelangeli (Γκαμπριέλα), Aldo Fabrizi (Ρόμολο Κατενάτσι), Lorenzo Piani, Elena Fabrizi, Fiammetta Baralla, Carla Mancini, Isa Barsizza, Mike Bongiorno, Marcello Mastroianni, Vittorio De Sica, Federico Fellini. **Παραγωγή:** Pio Angeletti, Adriano De Micheli για την Dean Cinematografica-Delta. **Διάρκεια:** 121'. **Έγχρωμη. 35mm.** (Η ταινία δεν προβλήθηκε ποτέ στην Ελλάδα)

Οι Αντόνιο, Νικόλα και Λουτσιάνα επισκέπτονται τον φίλο τους Τζιάνι, που έχουν να τον δουν πολλά χρόνια. Καθώς πλησιάζουν στη βίλα του, τον βλέπουν από μακριά να ετοιμάζεται να κάνει μια βουτιά στην πισίνα του. Η εικόνα παγώνει και ένα μεγάλο φλας μπακ αρχίζει. Η ταινία «απλώνεται» στη διάρκεια 30 χρόνων στη μεταπολεμική Ιταλία και αφηγείται την ιστορία τριών φίλων και μιας γυναίκας. Ο Τζιάνι, ο Νικόλα και ο Αντόνιο ήταν μαζί στην Αντίσταση και παρέμειναν φίλοι και μετά το τέλος του πολέμου. Ο Αντόνιο, άνθρωπος του λαού, γενναιόδωρος και καλόψυχος, ζει στη Ρώμη, δουλεύει ως τραυματιοφορέας σε νοσοκομείο και είναι αρραβωνιασμένος με τη Λουτσιάνα. Ο Τζιάνι, σπουδαγμένος, πιο άνετος οικονομικά αλλά υπερόπτης και αριβίστας, συναντά τον παλιό του φίλο και αρχίζουν να κάνουν παρέα. Ο Τζιάνι γοητεύεται από τη Λουτσιάνα και την ξελογιάζει, κλέβοντάς την από τον Αντόνιο. Ο τρίτος της παρέας, ο Νικόλα, φανατικός κινηματογραφόφιλος και μεγάλος θαυμαστής του Vittorio De Sica, είναι παντρεμένος και δουλεύει ως καθηγητής στο σχολείο, αλλά δεν είναι ευχαριστημένος από τη ζωή του. Παρατά σχολείο και οικογένεια και πηγαίνει κι αυτός στη Ρώμη όπου είναι οι φίλοι του. Έχει κι αυτός μια σύντομη σχέση με τη Λουτσιάνα, την οποία εν τω μεταξύ ο Τζιάνι έχει εγκαταλείψει για να παντρευτεί την κόρη ενός πλούσιου εργολάβου, προσπαθώντας να αναρριχηθεί κοινωνικά. Τα χρόνια περνούν και ξαναβρίσκονται στην τρατορία που ήταν από παλιά το στέκι τους κάνοντας τον απολογισμό της ζωής τους...

"Σκηνοθέτες-σκηνοθέτες γνωρίζω και συναναστρέφομαι λίγους, μάλλον κανέναν. Όταν γράφω για τον Scola, μαζί με τον Scola, που εκτός από σκηνοθέτης είναι και συγγραφέας, το αποτέλεσμα είναι ότι όσο δουλεύουμε μαζί ξεχνάμε τον κινηματογράφο. Κι αυτό δεν είναι καθόλου κινηματογραφικό, είναι ανώφελο να το επαναλαμβάνουμε. Το ωραίο είναι ότι και ο Ettore Scola και ο Mario Monicelli -του οποίου το πραγματικό επάγγελμα είναι, από παλιά, να επινοεί και να γράφει ιστορίες- ξεχνούν εύκολα, την ώρα που συζητάμε και γράφουμε, ότι θα πρέπει κάποια στιγμή να φορέσουν το πράσινο γείσο και να φωνάξουν «μοτέρ, γυρνάμε!». Αυτός είναι ο λόγος, πιστεύω, που μαζί τους δουλεύω καλά, με τσιρίδες και γέλια. Και πιστεύω ότι η εύθυμη διάθεση τελειώνει γι' αυτούς τη στιγμή που πρέπει ν' αρχίσουν τα γυρίσματα (ίσως να βλέπουν κιόλας κάποιον κριτικό που, από μακριά, αρχίζει να τους παρατηρεί για να τους «λούσει», πολλές φορές ακόμη και με χυδαίες βρισιές)."

Furio Scarpelli

"Και στο *Ήμασταν τόσο αγαπημένοι* υπήρχε πολιτικό υπόβαθρο που φτάνει στο θεατή με τρόπο έμμεσο και με κάποια ελαφρότητα... Ναι, ίσως στην προσπάθεια να αποφύγεις την επανάληψη καταλήγεις να κάνεις ένα συμπύκνωμα πολλών μικρών επαναλήψεων. Δεν ξέρω αν το *Ήμασταν τόσο αγαπημένοι* είναι η ανασύνθεση όλων των ταινιών μας. Υπήρχε, νομίζω, μια κάποια πικρία για τους στόχους που δεν πέτυχαν οι ήρωες της ταινίας και είχαν ονειρευτεί όταν ήταν νέοι. Ο πλέον ήρεμος, συνεπής ήρωας είναι ο τραυματιοφορέας, ο προλετάριος Manfredi. Αποτυχημένοι είναι και ο αστός Gassman και ο αναρχίζων, υπερβολικά φιλόδοξος και μπερδεμένος διανοούμενος Satta Flores. Στην ταινία υπάρχουν διάφορες κινηματογραφικές αναφορές για να επισημανθεί το πέρασμα του χρόνου, καθώς και το τέλος της ιστορικής, ωραίας περιόδου της Αντίστασης και της Απελευθέρωσης.

Μήνες ολόκληρους συζητούσαμε το ένα σχέδιο μετά το άλλο. Συναντιόμασταν αλλά δεν καταλήγαμε πουθενά. Εντέλει, καταλήξαμε σ' αυτήν την ιδέα. Εν ολίγοις, ο Scola, ο Scarpelli κι εγώ, κάποια στιγμή συνειδητοποιήσαμε ότι προσπαθούσαμε να κάνουμε μια ταινία που ήδη ήθελε να κάνει ο Polidoro και μάλιστα την είχε προχωρήσει αρκετά. Στη συνέχεια εξετάσαμε την εκδοχή να γράψουμε κάτι για κάποιον που ήταν θαυμαστής του De Sica κι όταν, μια μέρα, αντιλαμβάνεται ότι ο De Sica έχει προδώσει τα ιδανικά του, αποφασίζει να κατεβεί απ' το χωριό του και να τον σκοτώσει. Πολύ αργότερα αρχίσαμε να μοντάρουμε την ιστορία γύρω από τρία πρόσωπα, ενός που ήταν σοσιαλιστής και πουλήθηκε μπροστά στα

μάτια του πλούσιου και ισχυρού πεθερού του, του δημοσιογράφου και του εργάτη. Αμέσως μετά μας ήρθε η ιδέα να κάνουμε το κομμάτι από τη *Ντόλτσε βίτα* και εκείνο του De Sica. Φυσικά, ζητήσαμε τη συγκατάθεσή τους και μας την έδωσαν και ο Fellini και ο Mastroianni και ο De Sica. Ξέρω ότι όταν είδαν την ταινία τελειωμένη έμειναν ικανοποιημένοι. Εύκολα σκεφτήκαμε την εναλλαγή μεταξύ ηρώων και ηθοποιών. Προηγουμένως πάντως οι Mastroianni, Lino Ventura και Sordi είχαν αρνηθεί να ερμηνεύσουν το ρόλο του δημοσιογράφου τον οποίο κατόπιν τον δώσαμε στον Satta Flores. Ο Manfredi, όταν διάβασε το σενάριο, είχε να προτείνει μόνο δυο τρεις αλλαγές σε κάποιες πλευρές του ρόλου του κι αυτό ήταν όλο. Ο Gassman ήταν τέλειος, το ίδιο και η Sandrelli και ο Fabrizi κι όλοι οι άλλοι."

Age

"Η δουλειά με τον Scola είναι πολύ ήρεμη, χωρίς προβλήματα. Χωρίς, ωστόσο, ούτε μια στιγμή πλήξης, επειδή οι ιστορίες που προτείνει και οι ταινίες που διευθύνει είναι πάντα ενδιαφέρουσες, έχουν μια πληρότητα, είναι φτιαγμένες με πίστη και υπακούουν σε μια εσωτερική αναγκαιότητα. Η ταινία *Ήμασταν τόσο αγαπημένοι* είναι ωραία επειδή υπάρχουν σ' αυτήν η ειλικρίνεια και η ευθύτητα του σκηνοθέτη. Οι ωραιότερες στιγμές της ταινίας είναι, νομίζω, εκείνες που βγαίνει προς τα έξω κάποιος θυμός, όχι μόνο λόγω μελαγχολίας ή νοσταλγίας για όσα θα μπορούσαν να είχαν γίνει και δεν έγιναν. Μου άρεσε που την αφιέρωσαν στον De Sica και μου άρεσε επίσης ότι στην ταινία υπάρχει αυτή η αναφορά στον κινηματογράφο, επειδή, αν για κάποιο λόγο οφείλουμε τιμή στον ιταλικό κινηματογράφο, είναι επειδή βοήθησε να κατανοήσουμε την ιταλική κοινωνία μέσα από το ίδιο μέσο επικοινωνίας με το ευρύ κοινό."

Vittorio Gassman

"Γύρισα μαζί του τέσσερις ταινίες. Ένα επεισόδιο του *Thrilling*, το *Μίστερ Σαμπατίνι, το μεγάλο σαφάρι* –μια ταινία που γυρίστηκε στην Αγκόλα με τον Alberto Sordi– το *Ήμασταν τόσο αγαπημένοι* και τέλος το *Βίαιοι, βρόμικοι και κακοί*. Καταλαβαινόμαστε καλά γιατί έχουμε τις ίδιες ιδέες. Ας μην ξεχνάμε ότι υπάρχει χιούμορ στο δράμα *Βίαιοι, βρόμικοι και κακοί*. Κατά την άποψή μου, την ιταλική τραγωδία τη διαπερνά πάντα το γκροτέσκο, εκείνη η αίσθηση του κωμικού που γεννιέται από τον πόνο. Ο Scola πάντα συλλαμβάνει τη χιουμοριστική, την κωμική πλευρά των πραγμάτων. Υπάρχει αμοιβαία εκτίμηση μεταξύ μας, υπάρχει ένας διάλογος: για μένα ο διάλογος είναι στη βάση της δουλειάς, πρέπει να λες αυτό που σκέφτεσαι και να υπάρχει αμοιβαία ειλικρίνεια και εντιμότητα. Μου αρέσουν πάρα πολύ οι ήρωες που υποδύομαι στις δύο τελευταίες ταινίες. Στο *Ήμασταν τόσο αγαπημένοι*, ο Αντόνιο είναι ο ήρωας με τη μεγαλύτερη διαύγεια πνεύματος απ' όλους στην ταινία, παρ' όλες τις απομυθεύσεις σε πολιτικό και συναισθηματικό επίπεδο. Όταν η Stefania Sandrelli γίνεται σύζυγός του, ύστερα από όλες τις περιπέτειες της ταινίας, της προσφέρει αυτή την απέραντη αγάπη που σημαίνει εμπιστοσύνη και ελευθερία."

Nino Manfredi

[από το βιβλίο Franca Faldini e Goffredo Fofi, Il cinema italiano d'oggi raccontato dai suoi protagonisti (1970-1984), *εκδ. Mondadori, 1984]*
Μετάφραση: Πάνος Ράμος

•

Gili: *Γράψατε το σενάριο του* Ήμασταν τόσο αγαπημένοι *με τους Age και Scarpelli. Είχατε επεξεργαστεί κάποιο σχέδιο πριν δουλέψετε με τους συνεργάτες σας;*

Scola: Όχι. Στην πραγματικότητα συναντιόμασταν και οι τρεις και προσπαθούσαμε να γράψουμε μαζί μια ταινία. Η αρχική μου ιδέα ήταν να κάνουμε ένα φιλμ για τη γενιά μας, τη γενιά των σαραντάχρονων, έστω και αν οι Age και Scarpelli είναι λίγο πιο μεγάλοι. Είναι η ηλικία των απολογισμών, των φυσικών και ψυχολογικών «τσεκάπ». Σκεφτήκαμε λοιπόν να κάνουμε μια ταινία πάνω σ' αυτόν τον απολογισμό, σ' αυτό που γίναμε, σ' αυτό που έγινε η Ιταλία μέσα στα τελευταία τριάντα χρόνια, δηλαδή από την αντίσταση ώς σήμερα. Ανέφερα την ιδέα αυτή στον Age και τον Scarpelli και αρχίσαμε να την δουλεύουμε για να την κάνουμε ταινία[...] Σκεφτόμασταν την ιστορία ενός καθηγητή από την επαρχία που, αφού συμμετείχε στην αντίσταση, συγκλονίστηκε από τον *Κλέφτη των ποδηλάτων* κατά τη διάρκεια μιας προβολής σε κινηματογραφική λέσχη της πόλης του. Η ταινία του De Sica υπέστη μεγάλη επίθεση στην Ιταλία όταν βγήκε στις αίθουσες. Ο De Gasperi και ο Andreotti είπαν ότι ήταν αηδία, κάτι που δεν έπρεπε να προβληθεί στο εξωτερικό. Υπήρχε λοιπόν αυτό το πρόσωπο που είχε ενθουσιαστεί τόσο ώστε να βλέπει στον νεορεαλισμό ένα στήριγμα κοινωνικής σταυροφορίας για την Ιταλία (πράγματι έτσι ήταν, κατά ένα μέρος τουλάχιστον). Παρατούσε τη δουλειά του, την οικογένειά του και ερχόταν στη Ρώμη για να συναντήσει τον De Sica. Η ταινία έπρεπε να είναι αποκλειστικά η ιστορία μιας μακράς παρακολούθησης που θα διαρκούσε τριά-

Ο Mike Bongiorno, ο Ettore Scola και ο Stefano Satta Flores στα γυρίσματα της ταινίας

ντα χρόνια: ο ήρωας ακολουθούσε τον De Sica· ήταν γι' αυτόν μια πραγματική ψύχωση –φυσικά ο De Sica θα έπρεπε να παίξει στην ταινία τον εαυτό του. Ο De Sica θα τον έβρισκε μπροστά του πάντα και ο άντρας αυτός θα τον έθετε ενώπιον ηθικών προβλημάτων, προβλημάτων συνείδησης. Όπως ξέρουμε, ο De Sica γύριζε απανωτά εξαιρετικές ταινίες, ενώ είχε αρκετά μέτριες παρουσίες ως ηθοποιός. Υπήρχε λοιπόν αυτός ο φλύαρος γρύλος, αυτή η συνείδηση που τον ακολουθούσε, τον μάλωνε, τον καταδίωκε και η ταινία θα τελείωνε με την φράση που έμεινε και στην τελική εκδοχή: «Σκεφτόμασταν να αλλάξουμε τον κόσμο, όμως τελικά ο κόσμος άλλαξε εμάς». Έπειτα, η ιδέα να κάνουμε μια ταινία βασισμένη σ' ένα μόνο πρόσωπο, και με τον De Sica να παίζει τον εαυτό του, μας φάνηκε κάπως περιορισμένη· η ταινία δεν είχε άλλο θέμα από τον κινηματογράφο. Σκεφτήκαμε λοιπόν να διευρύνουμε τα πράγματα και να εισαγάγουμε κι άλλους συμβολικούς ρόλους, τουλάχιστον δυο, έναν αστό και έναν προλετάριο. Έτσι λοιπόν γεννήθηκε η τελική ιδέα του *Ήμασταν τόσο αγαπημένοι*.

- *Είχατε μιλήσει γι' αυτό το σχέδιο με τον De Sica;*
- Του το είχα αναφέρει όταν επρόκειτο να κάνω μια ταινία μαζί του, έπειτα ξανά όταν αποφασίσαμε να αλλάξουμε το σενάριο και να χρειάζομαι μία μόνο εμφάνισή του. Συμφώνησε μ' αυτήν τη συμμετοχή: κάθε χρόνο, η εφημερίδα «Paese Sera» οργανώνει μια εκδήλωση σχετικά με μια έκθεση που γράφουν όλα τα παιδιά σε θέμα που τους δίνουν και στη συνέχεια η καλύτερη βραβεύεται. Ο De Sica συμμετείχε σ' αυτήν την εκδήλωση και πήγα να τον κινηματογραφήσω: εκεί διηγείται πώς κατάφερε να κάνει το παιδί στον *Κλέφτη των ποδηλάτων* να κλάψει. Έγραψα λοιπόν την ερώτηση της εκπομπής *Lascia o radoppia (εξαιρετικά δημοφιλές τηλεοπτικό παιχνίδι που το παρουσίαζε ο Mike Bongiorno – Σ.τ.Μ.)*, ερώτηση που είχε τεθεί πολλά χρόνια πριν στον Νικόλα. Έδειξα την ολοκληρωμένη ταινία στον De Sica και του άρεσε πολύ. Μου είπε ότι από την ταινία έβγαινε ένα αρκετά σκληρό συμπέρασμα γι' αυτόν, από το πώς είχε ξεκινήσει έως το πού κατέληξε: «Κατά βάθος το αξίζω· είναι δίκαιο και σωστά κάνεις». Η ιδέα να του αφιερώσω την ταινία ήρθε αργότερα. Πέθανε ύστερα από έναν μήνα, όταν εγώ

τελείωνα το μιξάζ της ταινίας. Μου φάνηκε δίκαιο να του την αφιερώσω. Όχι τόσο για τις προσωπικές επαφές που είχα μαζί του, αλλά επειδή στην ταινία υπάρχει πολλή θλίψη σε σχέση με τον νεορεαλισμό.

-Η ιδέα της αφιέρωσης είναι καλή στο μέτρο που δίνει τον τόνο της ταινίας, μιας ταινίας που αγγίζει περισσότερο το συναίσθημα παρά το νου.

- Γενικά συμφωνώ. Πράγματι, η ταινία είναι μια ταινία για την αγάπη, τη φιλία και τον ξεπεσμό της αγάπης και της φιλίας· άρα για τη μελαγχολία. Εντούτοις, η μελαγχολία, το κοίταγμα στο παρελθόν μπορούν να έχουν κάτι αντιδραστικό αν αποτελούν από μόνα τους ένα τέλος, αν πρόκειται για μια νοσταλγία που βασίζεται μόνο στη θλίψη. Αντίθετα, μου φαίνεται δίκαιο να νιώθει κανείς τρυφερότητα και νοσταλγία και να παρουσιάζει αυτά τα συναισθήματα αν βοηθούν σε μια αναζήτηση που μπορεί να είναι χρήσιμη για το παρόν και το μέλλον. Η νοσταλγία γίνεται προοδευτική, δεν είναι αντιδραστική αν κοιτάζουμε το παρελθόν με τρυφερότητα αλλά και με τη βούληση να αναζητήσουμε τα εργαλεία συμπεριφοράς για το μέλλον. Ποια ήταν τα λάθη που κάποια πράγματα δεν έγιναν και εμείς ελπίζαμε ότι θα γίνουν; Σ' αυτό πιστεύω ότι βρίσκεται ο λόγος που η ταινία είχε επιτυχία, ιδιαίτερα ανάμεσα στους νέους. Περιμέναμε κάπως ότι μια ταινία που έγινε από σαραντάχρονους και είναι αφιερωμένη κυρίως σε σαραντάχρονους, σε πενηντάχρονους, στους πρωταγωνιστές αυτής της ιστορίας, θα άρεσε στους ενήλικες που θα την καταλάβαιναν και θα ταυτίζονταν. Αντίθετα, με εξέπληξε πολύ η αντίδραση των νέων. Πήρα μέρος σε διάφορες συζητήσεις σε πολλές ιταλικές πόλεις, σε πανεπιστήμια, σε εργοστάσια με νεαρούς εργάτες· κι αυτοί επίσης ταυτίστηκαν, όχι τόσο με την πατρική φιγούρα όσο με την αναζήτηση του λάθους. Οι νέοι, μόλις πάνω από τα είκοσι, είναι ήδη οι παλαιοί μαχητές του 68, και πολλοί ανάμεσά τους έχουν πάρει ήδη το δρόμο της ενσωμάτωσης, της επιστροφής στην οδό της τάξης, της μπουρζουαζίας, της σίγουρης δουλειάς, του μισθού. Έχουν παραιτηθεί ήδη από πολλές μάχες, πολλές ελπίδες. Η κατάσταση αυτή τους έκανε να νιώσουν ότι η ταινία είναι πολύ κοντά σε όσα τους απασχολούν. Τελικά, η ταινία θέτει προβλήματα που δεν έχουν λυθεί και που δεν ανήκουν μόνο στο παρελθόν, συνδέεται απόλυτα με τα σημερινά προβλήματα.

- Πόσο αυτοβιογραφική είναι η ταινία;

- Αυτοβιογραφική με την ευθεία έννοια, θα έλεγα όχι. Δεν έλαβα μέρος στην αντίσταση του 1944, ήμουν ...δώδεκα χρόνων. Ωστόσο, ως ιδεολογία και ως θεματική, θα έλεγα ναι: συμμετείχα στις πρώτες κινηματογραφικές λέσχες, αγάπησα τις πρώτες ταινίες του De Sica, πικράθηκα από τον ξεπεσμό του. Υπέφερα όταν έβλεπα ταινίες όπου παρίστανε ηλιθιωδώς τον ηθοποιό. Έχω κι εγώ, όπως όλοι οι δημιουργοί του κινηματογράφου, αστική καταγωγή και παρ' όλο που δεν παντρεύτηκα την κόρη κάποιου πλούσιου, κάθε άλλο, είναι φανερό ότι ανήκω σ' αυτήν την ιταλική αστική τάξη που στη δεκαετία του '60 πίστεψε μόνο στην οικονομική ευημερία, στο «μπουμ», στην κατανάλωση, σε όλα αυτά που συγκροτούν την προσωπικότητα του Τζιάνι. Άλλωστε, η έμμεση αυτοβιογραφία υπάρχει και στο πρόσωπο του Αντόνιο σε ό,τι αφορά την ιδεολογία, τις κομματικές πεποιθήσεις, την πίστη – μέσα στην κατάρρευση που άφησαν τριάντα χρόνια Χριστιανοδημοκρατίας – σε κάποιες ιδέες που με τη σταθερότητά τους είναι η μοναδική εγγύηση για πρόοδο και υπερπήδηση κάποιων προβλημάτων, όπως συμβαίνει εδώ και δυο χρόνια, κυρίως μετά τις περιφερειακές εκλογές της 15ης Ιουνίου 1975. Μπορώ να πω ότι υπάρχει κάτι από μένα και στους τρεις ήρωες. Στην πραγματικότητα, είναι τρεις εκδοχές ενός μοναδικού ατόμου, ενός Ιταλού με τις εσωτερικές αντιφάσεις του – αντιφάσεις που έχουμε όλοι μας σήμερα.

- Αν εξαιρέσουμε το τέλος, η γενική αίσθηση που βγάζει η ταινία είναι αρκετά απαισιόδοξη.

- Προφανώς η ταινία είναι απαισιόδοξη. Η πραγματικότητα που εξετάζει δεν είναι μια ολοκληρωμένη και ευτυχισμένη πραγματικότητα. Πιστεύω ότι η Ιταλία του σήμερα είναι η πιο ρημαγμένη από όλες τις ευρωπαϊκές χώρες, ρημαγμένη απ' όλες τις απόψεις, οικονομικά, πολιτικά, ηθικά: η χώρα της σύγχυσης των ιδεών. Η απελπισία, η απαισιοδοξία βρίσκονται σε κάθε δημιουργό που παρατηρεί την ιταλική πραγματικότητα. Ωστόσο, για να επαναλάβω μια πασίγνωστη φράση, «στην απαισιοδοξία της σκέψης πρέπει να αντιστοιχεί η αισιοδοξία της βούλησης». Νομίζω ότι αυτό παρουσιάζεται στην ταινία... Άλλωστε, είμαι σίγουρος ότι το χιούμορ – που είναι μια από τις σταθερές στις ταινίες μου – αποτελεί ένα από τα βασικά συστατικά του θεάματος. Το χιούμορ έχει μεγάλο πνευματικό μεγαλείο, μια αδιαφιλονίκητη αξία – η οποία αμφισβητείται μονάχα στην Ιταλία. Η ιταλική κριτική πιστεύει ότι το χιούμορ είναι μια από τις χειρότερες μορφές που υπάρχουν στη λογοτεχνία ή στο σινεμά: για μένα, η συμπεριφορά αυτή δείχνει άγνοια. Στη Γαλλία, αντίθετα, σέβονται το χιούμορ, το αγαπάνε και το καταλαβαίνουν καλύτερα. Στην Ιταλία, πολεμήθηκε πάντα με την έλλειψη κατανόησης, ήδη από την εποχή του Πλαύτου. Για τους επικριτές του, το χιούμορ αποτελεί πάντα στοιχείο των κατώτερων δημιουργών. Ο κριτικός νιώθει άσχημα με το χιούμορ, προτιμάει να μιλάει για κάτι «αστυνομικό» με σκοτεινές αποχρώσεις ή για μια τραγωδία, τότε αισθάνεται περισσότερο κριτικός, περισσότερο δημιουργός. Πιστεύω, αντίθετα, ότι το χιούμορ έχει ως αδιαμφισβήτητο συστατικό ότι δεν είναι ποτέ αντιδραστικό. Είναι πάντα ενάντια σε κάτι, δεν το αγάπησε ποτέ η εξουσία, κανενός είδους εξουσία. Δεν υπάρχει χιούμορ στην διακυβέρνηση. Το χιούμορ έχει τη δική του δύναμη αμφισβήτησης. Με αυτήν την έννοια, είναι προοδευτικό.

- Πώς τέθηκε το πρόβλημα της επιλογής των ηθοποιών;

- Όπως πάντα, η πρώτη σκέψη που έρχεται στο μυαλό είναι να γυριστεί η ταινία χωρίς «ηθοποιούς»: φοβόμαστε ότι ένας ηθοποιός με έντονη προσωπικότητα μεταφέρει ένα φορτίο που έρχεται από άλλες ταινίες και άλλες επιτυχίες και πως αυτό επιβαρύνει, κατά κάποιον τρόπο, την ταινία και αλλοιώνει την εικόνα του ήρωα που έχουμε στο μυαλό μας. Επίσης, εφόσον κάνουμε ταινίες με αρκετά σημαντικό προϋπολογισμό και εντασσόμαστε σε μια αγορά που έχει ακριβείς νόμους, πρέπει να χρησιμοποιήσουμε τα εφόδια που προσφέρουν ακόμα μεγαλύτερη σιγουριά στον παραγωγό. Αφού εγκατέλειψα την ιδέα να χρησιμοποιήσω άγνωστους ηθοποιούς, προσπάθησα να βρω ηθοποιούς που θα εντάσσονταν καλύτερα στους ρόλους της ταινίας. Γι' αυτό επέλεξα ανάμεσα σε ηθοποιούς τους οποίους είχα σκηνοθετήσει και που είναι αρκετοί. Μου φάνηκε ότι ο Manfredi και ο Gassman ήταν αυτοί που θα ήξεραν καλύτερα, όχι να αυτό-ακυρωθούν, αλλά να παραιτηθούν από κάποιες ευκολίες, από κάποιες προηγούμενες εμπειρίες τους. Υπάρχουν κι άλλοι ηθοποιοί εξίσου καλοί που ξέρουν να κάνουν κάποια πράγματα μόνο και δεν θέλουν να κάνουν άλλα. Έχουν την τάση να επαναλαμβάνουν κάποιες ευκολίες που γνωρίζουν και έχουν εξασφαλισμένο αποτέλεσμα. Αντίθετα, με τον Manfredi και τον Gassman δεν συμβαίνει κάτι παρόμοιο, γι' αυτό και τους επέλεξα. Για τον τρίτο ρόλο, κάλεσα αντίθετα έναν πρωτοεμφανιζόμενο, τον Stefano Satta Flores, ένα νέο που είχε παίξει μόνο ένα ρόλο στην ταινία *I basilischi (Οι βασιλίσκοι)* της Lina Wertmüller και είχε αφιερωθεί στο

ντουμπλάρισμα, στο ραδιόφωνο και το θέατρο. Ήταν η πρώτη φορά που είχε μεγάλο ρόλο στον κινηματογράφο, ισοδύναμο με το ρόλο των άλλων. Πιστεύω ότι η επιλογή ήταν σωστή. Αν θα έπρεπε να ξανακάνω σήμερα την ταινία, θα έπαιρνα πάλι τους ίδιους ηθοποιούς, άντρες και γυναίκες, την Giovanna Ralli, την Stefania Sandrelli.

- Η παρουσία του κινηματογράφου στην ταινία σας επιβεβαιώνει ότι η πιο ολοκληρωμένη μαρτυρία που μπορούμε να έχουμε για την Ιταλία μετά το 1945 βρίσκεται στον κινηματογράφο και όχι, για παράδειγμα, στη λογοτεχνία.

-Η λογοτεχνία ασχολήθηκε ελάχιστα με την ιταλική πραγματικότητα. Ο κινηματογράφος ανέλαβε το μεγάλο έργο της μαρτυρίας, περισσότερο ίσως από παράλειψη της λογοτεχνίας παρά από την ιδιότητά του ως κινηματογράφος. Η λογοτεχνία των τελευταίων τριάντα ετών περιορίζεται σε ελάχιστα ονόματα: ο μελλοντικός αρχαιολόγος, που θα ανακάλυπτε μόνο τα βιβλία του Piovene ή του Moravia, δεν θα είχε, νομίζω, μια πλήρη εικόνα της ιταλικής πραγματικότητας. Αντίθετα, μετά τον νεορεαλισμό, ο κινηματογράφος ασχολήθηκε πολύ με την πραγματικότητα. Ο Zavattini είχε πει να παρακολουθήσουμε στενά τον άνθρωπο και πιστεύω ότι αυτό έγινε.

- Οι κωμωδίες προσφέρουν μια ενδιαφέρουσα μαρτυρία για την ιταλική πραγματικότητα.

- Για το είδος των σατιρικών ταινιών που κάνουμε, η σύνδεση με την πραγματικότητα είναι μια πραγματική ανάγκη: για να γεννηθεί μια ταινία πρέπει να ξεκινήσουμε από την πραγματικότητα. Όταν αναζητάμε μια ιδέα, όταν αναρωτιόμαστε τι ταινία να γυρίσουμε, δεν σκεφτόμαστε ακριβώς αυτό που θα μας άρεσε να γυρίσουμε ή μοντέλα ταινιών που έχουν ήδη γίνει, αλλά προσπαθούμε πρώτα να εξατομικεύσουμε μια κάποια πραγματικότητα. Κάθε ταινία γεννιέται απ' αυτή τη συμπεριφορά. Έπειτα, η ταινία μπορεί να είναι καλή ή κακή, ανόητη, χυδαία, αποτυχημένη, όμως αυτό είναι άλλο θέμα. Αυτό που μετράει είναι το αρχικό σημείο, η μήτρα, να έχει πάντα κάτι από την ιταλική κοινωνική πραγματικότητα. Μετά το 1945 εμφανίστηκαν όλα αυτά που για είκοσι χρόνια δεν είχαν μπορέσει να εκ-

φραστούν. Ο κινηματογράφος της δεκαετίας του '30 έχει ενδιαφέρον για κάποια πράγματα, περισσότερο όμως ως κινηματογραφικό φαινόμενο παρά ως απεικόνιση της πραγματικότητας ή ως ένδειξη των ηθών, εκτός ίσως από την κωμική φλέβα, για παράδειγμα το *Nerone* που έπαιξε ο Petrolini. Μετά το 1945, υπήρξε μια έκρηξη και η έκρηξη αυτή ευνόησε μια κάποια διερεύνηση.

Ρώμη, Μάρτιος 1976

(από το βιβλίο του Jean Gili, Le cinéma italien, *Collection 10/18, Παρίσι 1978)*
Μετάφραση: Γιώργος Καλαμαντής

•

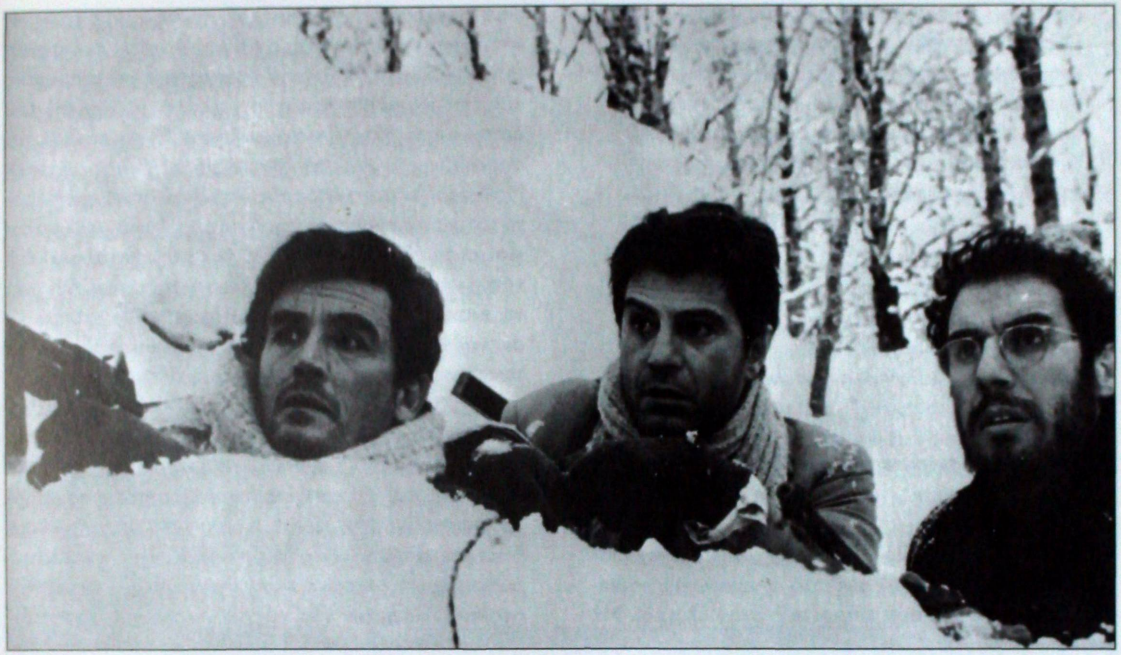
Μια ποιητική, συγκινητική και δηκτική ταινία
του *Giovanni Grazzini*

Ιταλικό αλλά ωραίο. Πολλοί νοσταλγοί του παρελθόντος δυσπιστούν με το σοβαρό οικογενειακό σινεμά, που είναι ελάχιστα επιρρεπές στην ελεγεία. Με κλασικό παράδειγμα την ταινία *Τα καλύτερά μας χρόνια (The Best Years of our Lives*, 1946, του William Wyler), νομίζουν ότι μόνο οι Αμερικανοί γνωρίζουν πώς να κάνουν συγκινητικές και συναισθηματικές ταινίες που να αναφέρονται στο τελευταίο τέταρτο του αιώνα και να χαρακτηρίζονται από αιδήμονα νοσταλγία για το παρελθόν. Τώρα οι θιασώτες αυτών των ταινιών έχουν κάθε λόγο να αναθεωρήσουν τις απόψεις τους. Να μια ταινία ποιητική, συγκινητική και δηκτική, ευχάριστη και μελαγχολική μαζί, γραμμένη ελεύθερα και δομημένη με επιθετική αλλά όχι αστήρικτη μελαγχολία· μια ταινία που ζωντανεύει τις αναμνήσεις, και βοηθάει τους νεώτερους να κατανοήσουν τις αιτίες τόσων αποτυχιών. Χωρίς αυτό να μειώνει την αξία της, η ταινία προσφέρει ωραίο θέαμα· ο κινηματογράφος με χαρά απευθύνεται και πάλι στο ευρύ κοινό, συνδιαλέγεται μαζί του και προχωρά με καινούρια διάθεση και ανανεωμένη σκέψη. Κάτι τέτοιο, χωρίς αμφιβολία, είναι το αποκορύφωμα της αρετής.

Γραμμένη από τους Age, Scarpelli και Scola, και σκηνοθετημένη από τον τελευταίο που μας δείχνει το μεγάλο ταλέντο του, η ταινία *Ήμασταν τόσο αγαπημένοι* αφηγείται τα γεγονότα μιας τριακονταετίας της ζωής στην Ιταλία μέσα από την ιστορία τριών ανδρών και μιας γυναίκας.[...]

Από όποια πλευρά και να το εξετάσει κανείς, το *Ήμασταν τόσο αγαπημένοι* μας πείθει για τη στενή σχέση που υπάρχει ανάμεσα στην εφευρετικότητα του ύφους και την ενορχήστρωση του υλικού (η χρήση του άσπρου-μαύρου για τις σκηνές που αναφέρονται στο παρελθόν καθιστά πιο έντονο το ταξίδι της μνήμης). Με διακριτικότητα απορροφά τα ιδεολογικά ερεθίσματα σε μια αφηγηματική δομή που αναλύει την ψυχολογία και τα έθιμα, έτσι ώστε ο Αντόνιο, τον οποίον ευνοεί η επιεικής αντιμετώπιση των συγγραφέων, δεν έχει τα ενοχλητικά χαρακτηριστικά του θετικού ήρωα. Ο σκηνοθέτης επεξεργάστηκε με ακρίβεια τα πορτραίτα των πρωταγωνιστών και τις φιγούρες των δευτεραγωνιστών, όλες προορισμένες ν' αποτυπώσουν την αλήθεια των χρωμάτων στην τοιχογραφία. Με φόντο το μελαγχολικό χιούμορ, η ταινία επιτυγχάνει μια όσμωση ανάμεσα στις πολλές και διαφορετικές αιτίες μιας υπαρξιακής αναζήτησης. Ο Ettore Scola βλέπει να επιβραβεύονται οι φιλοδοξίες του συνδυάζοντας την τρυφερότητα με την ειρωνεία και την πίκρα με το κωμικό στοιχείο. Πάνω απ' όλα, παραμένει διαυγής στην πολιτική του κρίση απέναντι στις δυνάμεις που ανέστειλαν την πρόοδο της χώρας και κάνει ένα έργο όπου η έμφαση δίνεται στην ιστορική αξία και όχι στο πνεύμα της γενικής συμπόνιας. «Η θύμηση εκείνων των ημερών θα μας κρατάει πάντα ενωμένους», βεβαιώνει ένα αντάρτικο τραγούδι. Διαψεύδοντας με ακρίβεια εκείνη την ψευδαίσθηση, η ταινία αναζητά τις αιτίες της ψευδαίσθησης σε μια ισορροπία συλλογικών και ατομικών ενοχών, συνειδητοποιώντας τη ροή του χρόνου και τις εναλλαγές που επιβάλλει η πραγματικότητα.

Η ιστορία των αποτυχημένων, μέσα στο παιχνίδι των οποίων υποφώσκει η ανάγκη επιβίωσης, γίνεται ευφρόσυνο θέαμα, πράγμα το οποίο οφείλεται στην ικανότητα των ερμηνευτών. Λίγες φορές έχει συμβεί να ταυτιστούν με τόση επιτυχία ερμηνευτές και ρόλοι. Ο Gassman, ο Manfredi και ο νεαρός και πολλά υποσχόμενος Satta Flores ερμηνεύουν θαυμάσια και με λεπτές αποχρώσεις τους χαρακτήρες των τριών φίλων που πρωταγωνιστούν. Το ίδιο πολύτιμη είναι και η συμμετοχή της Stefania Sandrelli, της Giovanna Ralli και του Aldo Fabrizi. Η Sandrelli ζωγραφίζει με χρωματική απλότητα μια γλυκιά και ήπια Λουτσιάνα που περνά από τα όνειρα της νιότης στην ήρεμη ωριμότητα. Η Ralli, η πιο σύνθετη φιγούρα της ταινίας, τονίζει το δράμα της παθητικής Ελίντε, η οποία, ενώ στην αρχή της ταινίας δείχνει αθώα αδεξιότητα και



αμηχανία, σταδιακά περνά στην απελπιστική μοναξιά μιας ηρωίδας του Antonioni.[...] Η φωτογραφία του Claudio Cirillo και η μουσική του Armando Trovajoli ντύνουν χαριτωμένα την ταινία, που είναι αφιερωμένη στην μνήμη του De Sica: η επισφράγιση ενός έργου που εξυμνεί με χαμόγελο την παρουσία του κινηματογράφου στη ζωή μας.

(από το βιβλίο Giovanni Grazzini, Gli anni Settanta in cento film, *Laterza, 1976)*
Μετάφραση: Isabelle Taruffi - Ζωή Σιάπαντα

•

Θλίψη των χαμένων ζωών
του *Μιχάλη Δημόπουλου*

Η ταινία αυτή, ίσως η πιο πρωτότυπη του Ettore Scola, δεν κυκλοφόρησε παραδόξως ποτέ στην Ελλάδα. Κι όμως, ο τίτλος της αποδίδει απόλυτα τις αγαθές προθέσεις με τις οποίες, εκείνη την εποχή, κοινό και κριτικοί περιέβαλλαν έναν ιταλικό κινηματογράφο σε πλήρη άνθιση. Μας παραπέμπει επίσης σε μια περίοδο κατά την οποία κυριαρχούσαν κοινωνικά οράματα, προδομένα ιδανικά και πικροί απολογισμοί. Δομημένη με συνεχή φλας μπακ, η ταινία του Scola υφαίνει εύστροφα και με συναρπαστική σεναριακή ευρηματικότητα μια αλληλουχία συναντήσεων, χωρισμών και διασταυρώσεων τριών φίλων, οι οποίοι «διασχίζουν» την ιταλική Ιστορία, από τις ελπίδες της Αντίστασης ώς την αποτελμάτωση της Χριστιανοδημοκρατίας στη δεκαετία του 70: Ο προλετάριος Αντόνιο, ο διανοούμενος-σινεφίλ Νικόλα και ο αριβίστας Τζιάνι περιφέρονται μέσα στο χρόνο, σημαδεύοντας το πολιτικό ή κοινωνικό στίγμα κάθε εποχής, χωρίς ωστόσο να γίνονται όμηροι κάποιας σχηματικής αριστερής σκηνοθετικής αντίληψης. Χάρη στην οξεία κοινωνική διεισδυτικότητά τους, οι άξιοι σεναριογράφοι Age και Scarpelli (και ο ίδιος ο Scola) οριοθετούν τα θεματικά μοτίβα τους (τις απογοητευμένες ελπίδες μιας γενιάς, τη διαφθορά και την κερδοσκοπία στην Ιταλία του οικονομικού θαύματος, τη συντριβή της φιλίας, κλπ) μέσα σε συγκεκριμένες σκηνές (που πλησιάζουν, σε διάρκεια, την έκταση ενός σκετς), διανθισμένες με μπόλικο χιούμορ –συχνά πολύ μαύρο - και απαλλαγμένες από κλισέ και προβλέψιμες συγκρούσεις. Οι τρεις φίλοι έχουν πλήρη συνείδηση των επιλογών τους, με πρώτο και καλύτερο

τον Τζιάνι που προδίδει τα ιδανικά του αποδεχόμενος τους συμβιβασμούς του χρήματος και της κοινωνικής αναρρίχησης. Η ατομική τους μοίρα στοιχειοθετείται από χειρονομίες και πράξεις που καθορίζουν την ανθρώπινη ύπαρξή τους. Ακόμα κι όταν ξεστομίζουν αποφθέγματα του τύπου: «Κάθε είκοσι χρόνια, χρειάζεται μια επανάσταση» ή «Το μέλλον πέρασε και δεν το πήραμε χαμπάρι» ή πάλι «Νομίζαμε ότι θα αλλάζαμε τον κόσμο αλλά ο κόσμος μας άλλαξε», αυτό που προέχει είναι η διάθεση αυτοσαρκασμού σε σχέση με τη διάψευση των προσδοκιών τους και λιγότερο η κοινωνιολογική παρατήρηση.

Εκεί, όμως, όπου η ταινία προεκτείνει και ξεπερνά το είδος της «Ιταλικής κωμωδίας» είναι στην αντίληψη που έχει ο Scola για την ιστορία του ιταλικού κινηματογράφου ως σημείου πολιτιστικής και μορφικής αναφοράς και όχι μόνο ως καθρέπτη μιας περιόδου(1945 –1974). Το πρώτο φλας μπακ, μια ασπρόμαυρη σκηνή μάχης παρτιζάνων στα χιόνια, παραπέμπει κατευθείαν στον Rossellini και στο *Παϊζά*. Η λατρεία του Νικόλα για τον De Sica, τον *Κλέφτη των ποδηλάτων* και το νεορεαλισμό θα έχει ως αποτέλεσμα να χάσει πρώτα το ψωμί του (ως εκπαιδευτικός) και αργότερα το μεγάλο χρηματικό βραβείο σ' ένα πολύ δημοφιλές τηλεοπτικό παιχνίδι της δεκαετίας του '60. Ο Αντόνιο παρακολουθεί, σε κάποια στιγμή της ταινίας, το γύρισμα της περίφημης σκηνής της Fontana di Trevi στην *Ντόλτσε βίτα*, με την Anita Ekberg να μπαίνει με τα ρούχα της στο σιντριβάνι και τον Fellini να υποδύεται τον εαυτό του. Η κρίση του ζευγαριού, ανάμεσα στον Τζιάνι και την αστή, μελαγχολική, γυναίκα του, μας θυμίζει έντονα τον Antonioni και την *Έκλειψη*. Όλες αυτές οι δηλωμένες κινηματογραφικές αναφορές στην ταινία του Scola, σε συνδυασμό με σκηνές καθαρά μυθοπλαστικές, στην καλύτερη παράδοση της commedia all'italiana, θεμελιώνουν τελικά την άποψη ότι ο κινηματογράφος, όσο απατηλός και αν είναι, δεν παύει να λέει την αλήθεια όταν σχετίζεται χωρίς συμπλέγματα με το πραγματικό.

Θλίψη των χαμένων ζωών, μελαγχολία των απολεσθέντων ελπίδων, χάσματα του έρωτα και της φιλίας: η ιταλική κωμωδία δεν είναι πάντα χαρούμενη, ούτε καν ανάλαφρη. Φωτίζεται όμως από την απέραντη τρυφερότητα με την οποία ο Scola προικίζει όλα τα πρόσωπά του ακόμα και στις μεγαλύτερες αδυναμίες τους.

Θεσσαλονίκη, Μάρτιος 2002

CSÚFAK ÉS GONOSZAK
Színes olasz film
Rendezte: ETTORE SCOLA
Főszereplő: Nino Manfredi

ΒΙΑΙΟΙ, ΒΡΟΜΙΚΟΙ ΚΑΙ ΚΑΚΟΙ
Brutti, sporchi e cattivi (1976)

Σκηνοθεσία: Ettore Scola. **Σενάριο:** Ruggero Maccari, Ettore Scola. **Φωτογραφία:** Dario Di Palma. **Σκηνογραφία:** Luciano Ricceri, Franco Velchi. **Κοστούμια:** Danda Ortona. **Μουσική:** Armando Trovajoli. **Μοντάζ:** Raimondo Crociani. **Ηθοποιοί:** Nino Manfredi (Τζιατσίντο), Francesco Anniballi (Ντομίτσιο), Maria Bosco (Γκαετάνα), Giselda Castrini (Λιζέτα), Alfredo d'Ippolito (Πλίνιο), Giancarlo Fanelli (Πάριντε), Marina Fasoli (Μαρία Λομπέρα), Ettore Garofalo (Καμίλο), Marco Marsili, Franco Merli, Linda Moretti, Luciano Pagliuca. **Παραγωγή:** Carlo Ponti για την Compagnia Cinematografica. **Διάρκεια:** 115'. **Έγχρωμη. 35mm. Βραβεία:** Βραβείο Σκηνοθεσίας στο Φεστιβάλ των Καννών, 1976.

Μια πολυπληθής οικογένεια από τη Νότια Ιταλία ζει σε μια παράγκα στα όρια της εξαθλίωσης, κάτω από την τυραννία του δεσποτικού πατριάρχη της οικογένειας Τζιατσίντο. Η μιζέρια συνυπάρχει με τον κυνισμό και την απληστία, αφού μοναδική έγνοια όλων είναι πώς θα κλέψουν το 1.000.000 που έχει στην κατοχή του ο Τζιατσίντο ως ασφαλιστική αποζημίωση, αφού έχει χάσει το ένα του μάτι. Ο πάτερ φαμίλιας, θύτης και θύμα ταυτόχρονα, προσπαθεί με κάθε τρόπο να προστατεύσει το θησαυρό του και τον εαυτό του από το ανελέητο κυνήγι που έχουν εξαπολύσει εναντίον του τα μέλη της ίδιας του της οικογένειας.

•

Gili: *Νομίζω ότι στην αρχή το* Βίαιοι, βρόμικοι και κακοί *έπρεπε να μοιάζει με το* Trevico Torino, *ένα είδος ταινίας-έρευνας.*

Scola: Πράγματι, ξεκίνησα το ρεπεράζ, τις επισκέψεις στις «παραγκουπόλεις» της Ρώμης, να βλέπω χώρους και να ρωτάω ανθρώπους. Αυτό όμως που με άγγιξε περισσότερο δεν ήταν τόσο οι εικόνες, οι συνθήκες ζωής – η φτώχεια, με τις συνηθισμένες εικόνες της, δεν είναι το πιο σοβαρό – αυτό που με συγκλόνισε ήταν η αλλοιωμένη ψυχολογία των κατοίκων στις παραγκουπόλεις. Επανέρχομαι εδώ – πολύ πιο σοβαρά – σε ένα από τα θέματα που με απασχόλησαν στο *Δράμα ζηλοτυπίας*, δηλαδή στο βομβαρδισμό του αστικού πολιτισμού που προκαλεί αυτή τη γενοκτονία για την οποία είχε μιλήσει ήδη ο Pasolini. Ο Pasolini, στις τελευταίες παρεμβάσεις του στην «Corriere della Sera», στα *Scritti corsari* του (ε.τ.: *Κουρσάρικα γραπτά*, εκδ. Εξάντας, 1986), μιλούσε για γενοκτονία. Ο Pasolini ανήκε στην κουλτούρα των παραγκουπόλεων. Όταν ήρθε στη Ρώμη, τη δεκαετία του '50, προσέγγισε τις παραγκουπόλεις σαν ένα τόπο όπου βρήκε ακριβώς παραδοσιακές αξίες, υποπρολεταριακή κουλτούρα που τα συνέλεξε, τα κωδικοποίησε, τα χρησιμοποίησε. Βρήκε επίσης μια αλήθεια που δεν υπήρχε στη Ρώμη σε άλλους κύκλους. Βρήκε, για παράδειγμα, αποδοχή της ομοφυλοφιλίας που ήταν άγνωστη στις άλλες τάξεις της κοινωνίας. Ακόμα και στις πιο μορφωμένες τάξεις, η αποδοχή της ομοφυλοφιλίας είναι μονάχα στα λόγια, είναι επιφανειακή, ενώ στην πραγματικότητα υπάρχει ένας πλήρης και συνεχής αποκλεισμός του ομοφυλόφιλου: ο θάνατος του Pasolini το έδειξε αυτό ξεκάθαρα. Όλα όσα ειπώθηκαν, ή μάλλον όλα όσα δεν ειπώθηκαν, από την τηλεόραση, τις εφημερίδες, επιβεβαιώνουν αυτή την άποψη. Τελικά, δεν επρόκειτο πλέον για το θάνατο ενός συγγραφέα – ίσως του μοναδικού μη επαρχιώτη συγγραφέα που υπήρξε στην Ιταλία – αλλά για τον θάνατο ενός ομοφυλόφιλου που κατά βάθος, εισέπραξε «ό,τι του άξιζε». Αυτή ήταν η αντίληψη των αστών, η αντίληψη της τηλεόρασης και των εφημερίδων. Είναι τόσο αλήθεια ώστε σταμάτησαν να μιλάνε γι' αυτόν: θα έλεγε κανείς ότι ο Pasolini δεν πέθανε πριν από έντεκα μήνες αλλά πριν από δέκα χρόνια.

Ο Pasolini είχε βρει στις παραγκουπόλεις μια αλήθεια που δεν συναντούσε αλλού. Ήρθαν τα χρόνια που ονομάστηκαν της ευημερίας, του πολιτισμού της κατανάλωσης και η παραγκούπολη άλλαξε. Άλλαξε γιατί συνέβη αυτή η γενοκτονία που ανέφερε ο Pasolini, γενοκτονία που εκδηλώθηκε σε όλα τα επίπεδα, και πρώτα στο επίπεδο της κατανάλωσης, το πιο κοινό. Τα μόνα μηνύματα που εισπράττουν από την κοινωνία αυτοί οι άνθρωποι που βρίσκονται εντελώς στο περιθώριο είναι τα μηνύματα της κατανάλωσης, της κατανάλωσης του περιττού, τη στιγμή που αυτοί δεν έχουν ούτε τα αναγκαία για να επιβιώσουν. Η τιμή του περιττού, που για τον αστό είναι μια τιμή αγοράς, γι' αυτούς είναι πολύ ψηλή επειδή πρέπει να αποκτήσουν χρήματα για να αγοράσουν αυτά τα περιττά αγαθά με τρόπους που φυσιολογικά δεν μπορούν να είναι άλλοι από την κλοπή, την πορνεία, τη δολοφονία. Έτσι, ο πληθυσμός των παραγκουπόλεων αποτελείται στο εξής από κλέφτες, πόρνες και δολοφόνους. Πέρα από αυτό το επίπεδο όμως, η γενοκτονία εμφανίζεται εξίσου στα επίπεδα της ψυχολογίας, της παράδοσης, της κουλτούρας. Οι νέοι αυτοί που ο Pasolini θαύμασε για τη λαϊκή σοφία τους, το μυαλό τους, τη ζωντάνια τους, έγιναν αδιαπέραστοι. Ο Pasolini, που σημείωνε τους διαλόγους των παραγκουπόλεων και τους επαναλάμβανε στα βιβλία και στις ταινίες του, συναντούσε τώρα νέους βω-

βούς, σκυθρωπούς, φευγάτους, νέους που δοκίμαζαν να γίνουν τσαντάκηδες, κυρίως νέους που άρχιζαν να κρίνουν με τις αντιλήψεις και τις μεθόδους των αστών. Πέρα από την αποδοχή των μηνυμάτων της κατανάλωσης, οι κάτοικοι των παραγκουπόλεων αφομοίωσαν τα μηνύματα των «πλουσίων», τα μηνύματα των προκαταλήψεων. Πριν από λίγες βδομάδες δούλεψα σ' ένα συλλογικό έργο, μια βιντεοταινία αφιερωμένη στον Pasolini. Γύρισα ένα επεισόδιο γι' αυτόν και τις παραγκουπόλεις και ρώτησα τους ανθρώπους εκεί τι πίστευαν για τον θάνατό του. Μεταφέρω μια συνομιλία. Ρώτησα μια γυναίκα, μια μητέρα: «Θα προτιμούσατε να έχετε ένα γιο όπως ο Pasolini ή ένα γιο όπως ο Pelosi, το αγόρι που σκότωσε τον Pasolini;». Εκείνη μου απάντησε: «Αστειεύεστε, φυσικά σαν τον Pelosi! Ο Pasolini ήταν "πούστης", ομοφυλόφιλος!». Αυτή ήταν η επίδραση της αστικής τάξης σ' αυτούς τους περιθωριακούς. Έχουμε λοιπόν μια διπλή καταστροφή, αυτή που προέρχεται από την κατανάλωση κι αυτή που προέρχεται από την αστική νοοτροπία.

Να λοιπόν τι ταινία προσπάθησα να κάνω με τους *Βίαιους, βρόμικους και κακούς*, ταινία που είχα αναφέρει στον Pasolini και την έβρισκε πολύ ενδιαφέρουσα. Μπορεί να μην συμφωνούσαμε στα συμπεράσματα: ο Pasolini ήταν πολύ πιο ακραίος. Συμφωνούσε με τις αναλύσεις μου προσέθετε όμως πως οι κάτοικοι των παραγκουπόλεων ευθύνονταν κι αυτοί για την εξέλιξή τους: «Δικό τους είναι το σφάλμα, θέλησαν να μετατραπούν σε αποικία, θέλησαν να αυτοκαταστραφούν». Εγώ, αντίθετα, έλεγα πως θεωρώ ότι το σφάλμα δεν είναι ποτέ του διεφθαρμένου αλλά μόνο του διαφθορέα. Η κατάληξη μας εύρισκε διχασμένους, αλλά συμφωνούσαμε στην περιγραφή. Άλλωστε, του είχα προτείνει και είχε δεχτεί, να κάνει έναν προοίμιο στην ταινία, όπως έγραφε προλόγους για τα βιβλία: έναν κινηματογραφημένο πρόλογο όπου θα μιλούσε για τις παραγκουπόλεις, από το *Accatone* έως το *Βίαιοι, βρόμικοι και κακοί*. Όταν θα τελείωναν τα γυρίσματα, θα έκανε αυτή την εισαγωγή. Η ταινία έμεινε χωρίς πρόλογο…

- Η σχέση με τον Pasolini είναι ορατή από το γεγονός ότι στα ζενερίκ της ταινίας σας βρίσκουμε τους Sergio Citti, Ettore Garofalo και Franco Merli.

- Ο Sergio Citti με βοήθησε στο ντουμπλάζ. Τον Merli μου τον σύστησε ο Pasolini. Τον είχε πάρει να παίξει στις *Χίλιες και μία νύχτες* και στο *Σαλό* και μου είχε πει ότι ήταν έξυπνο και υπέροχο παιδί, κι έτσι είναι. Όσο για τον Garofalo, τον πρωταγωνιστή του *Μάμα Ρόμα*, τον επέλεξα γιατί ήθελα να υπάρχει μια αναλογία ανάμεσα στις εικόνες της ταινίας μου και σ' αυτές του Pasolini. Άρα, η επιλογή ήταν συνειδητή. Ο Pasolini ήρθε όταν έκανα τα δοκιμαστικά στους ρόλους, κυρίως τα δικά τους· τον ενδιέφερε λοιπόν πολύ η ταινία.

-Η πρωτοτυπία της ταινίας βρίσκεται όχι μόνο στο ότι μεταφέρει στην οθόνη άτομα που βλέπουμε πολύ σπάνια σ' αυτήν, αλλά επίσης και στο ότι τα προσεγγίζει χωρίς κανένα ιδεαλισμό.

- Κατά τη γνώμη μου, ένα από τα λάθη του αστού διανοούμενου και κατά συνέπεια του κινηματογραφιστή, είναι ότι παρουσιάζει την αστική κουλτούρα μόνο σε σχέση με τις ιστορικές της ρίζες και όχι, όπως θα όφειλε, πέρα από την ιστορία: είναι μια κουλτούρα που δίπλα της επιζούν κι άλλες. Σήμερα, η αστική κουλτούρα είναι ηγεμονική· επιπλέον, θέλουν να την περάσουν ως μοναδική, ως πέρα από την ιστορία, ενώ αντίθετα, αν και υπήρξε βέβαια σημαντική, έχει ολοκληρώσει τον ιστορικό της ρόλο. Άρα, πρέπει να εξηγηθεί ιστορικά ακριβώς από τους αστούς διανοούμενους που την γνωρίζουν. Απέναντι στην απομόνωση και τη φτώχεια του υποπρολεταριάτου κάναμε πάντα, αντίθετα, είτε καθολικές, θρησκευτικές ενέργειες είτε ενέργειες που ήταν απλώς λαϊκίστικες, έστω και αν είχαν μαρξιστική καταγωγή. Ο φτωχός, ο υποδεέστερος – και η συζήτηση μπορεί να συμπεριλάβει εξίσου τον εργάτη – είναι ένας θετικός άνθρωπος: ως θετικός άνθρωπος, από καθολική, θρησκευτική άποψη έχει δικαίωμα στην ουράνια βασιλεία και από μαρξιστική δικαιούται τον θαυμασμό και την αλληλεγγύη όλων. Έστω και αν αληθεύει ότι αυτός που ανήκει στην κατώτερη τάξη της κοινωνίας έχει δικαίωμα στην αλληλεγγύη και την κατανόηση, δεν ισχύει πάντα πως και μόνο το ότι προσεγγίζουμε την φτώχεια μάς επιτρέπει να εξυμνούμε τον φτωχό. Διαφορετικά, το μόνο που κάνουμε είναι πράξεις που καταλήγουν να δυσφημίσουν τον φτωχό και τον εργάτη, πράξεις που λειτουργούν κατευναστικά για την συνείδησή μας, την παρηγορούν. Αν όλη η αρετή του ανθρώπου ενυπάρχει στον φτωχό, καταλήγουμε να δικαιώνουμε το ότι τον διατηρούμε στην κατάσταση καταπίεσης. Αν ο καταπιεσμένος είναι καλύτερος από τον καταπιεστή, η κατάσταση του καταπιεστή γίνεται αξιέπαινη: ο καταπιεστής βελτιώνει τον καταπιεσμένο, τον καθιστά συνεχώς καλύτερο από εκείνον. Η συζήτηση αυτή, που έχει μια κάποια λογική, είναι κατά τη γνώμη μου εξαιρετικά ένοχη και επικίνδυνη. Είναι ψεύτικη και παραποιημένη. Ο αποκλει-

Ο Ettore Scola στα γυρίσματα της ταινίας.

σμένος είναι πάνω απ' όλα ένας άνθρωπος ο οποίος, αφού ζει στο περιθώριο της κοινωνίας και δοκιμάζεται στις πιο άσχημες κοινωνικές συνθήκες, γίνεται χειρότερος από τους υπόλοιπους ανθρώπους. Πρέπει να το πούμε αυτό χωρίς να φοβόμαστε ότι θα φανούμε αντίθετοι με την τάξη που υπόκειται σε εκμετάλλευση. Ο μοναδικός τρόπος να την βοηθήσουμε είναι να πούμε πως το σφάλμα της κοινωνίας είναι τόσο μεγάλο ώστε κάνει τους φτωχούς χειρότερους απ' όσο είναι – εκτός από την εκμετάλλευση και τον αποκλεισμό που ασκεί εις βάρος τους. Αυτό είναι το θέμα που προσπάθησα να θίξω στο *Βίαιοι, βρόμικοι και κακοί*, ένα θέμα που δυσαρέστησε πολλούς και που προκάλεσε μεγάλη διάσταση απόψεων στην κριτική – από υπερβολικά εγκώμια έως πλήρη απαξίωση.

-Η ταινία δείχνει ξεκάθαρα πως το οικονομικό ζήτημα καταστρέφει τον φτωχό εξίσου και σε ψυχολογικό επίπεδο. Η μοχθηρότητα αποτελεί κι αυτή αποτέλεσμα της εκμετάλλευσης.

- Είναι *αποκλειστικά* αποτέλεσμα της εκμετάλλευσης. Αν συνεχίσουμε να λέμε πως ο φτωχός είναι «όμορφος, καθαρός και καλός» είναι σαν να βαδίζουμε αντίθετα προς τα συμφέροντα των φτωχών, σαν να συνεχίζουμε να λέμε λόγια καθησυχαστικά, ευαγγελικά.

- Πώς μπορεί να γεννηθεί πολιτική συνείδηση στα πρόσωπα της ταινίας σας;

- Θα έπρεπε πρώτα να γεννηθεί πολιτική συνείδηση στην αστική τάξη από το πρόβλημα που θέτουν οι κάτοικοι των παραγκουπόλεων. Αυτό δεν υπάρχει: πρόκειται για ένα πρόβλημα που είναι είτε υποτιμημένο είτε αγνοημένο, στο μέτρο που αφορά σε περιορισμένο αριθμό ατόμων (αν και όχι τόσο περιορισμένο αφού μόνο γύρω από τη Ρώμη υπάρχουν είκοσι χιλιάδες οικογένειες που ζουν στις παραγκουπόλεις, ενώ καταφτάνουν κι άλλες· το ίδιο συμβαίνει και γύρω από το Τορίνο, το Μιλάνο, τη Γένοβα…). Όπως και να έχει, το πρόβλημα είναι πολύ περιορισμένο ποσοτικά για να γίνει εθνικό. Από μια άλλη πλευρά, όσο διαρκεί η γενοκτονία, το να αναζητηθεί πολιτική συνείδηση στους κατοίκους των παραγκουπόλεων είναι κάπως σαν να ζητάς από τους Εβραίους που είναι κλεισμένοι στα στρατόπεδα συγκε-

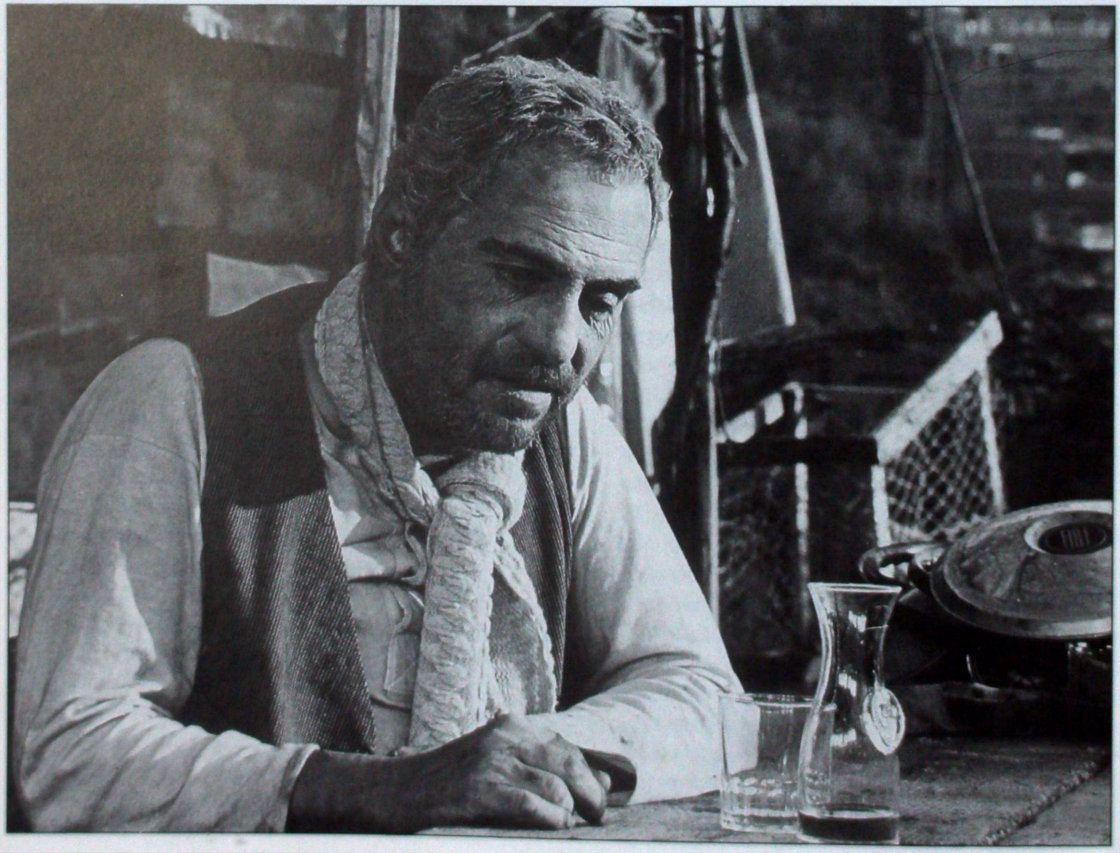
ντρώσεως να αποδεχτούν μια πολιτική συνείδηση σε σχέση με τους Γερμανούς: πρόκειται για δύσκολο θέμα επειδή οι Εβραίοι είχαν πρόβλημα επιβίωσης πριν αποκτήσουν πολιτικό λόγο κι εδώ βρισκόμαστε μπροστά σε ένα πρόβλημα επιβίωσης.

- Η ταινία μπορεί να θεωρηθεί εξίσου παραβολή.

- Ναι, βέβαια. Είναι πάντα αυτός ο μαγικός ρεαλισμός, ο επινοημένος, ο γκροτέσκος, ο μεγεθυσμένος ρεαλισμός, που ενώ διατηρεί κάποιες προϋποθέσεις που προέρχονται από τον νεορεαλισμό – η θέληση να ακολουθήσουμε τον άνθρωπο, η «παρακολούθηση» του Zavattini – έχει επίσης μια διάσταση απολογίας, μύθου, επιμύθιου.

-Στην ταινία υπάρχουν ηθοποιοί επαγγελματίες και μη. Πώς έγινε το κράμα;

- Στην ταινία είχα τρεις διαφορετικούς τύπους ηθοποιών: τον Nino Manfredi, που είναι ένας ηθοποιός με μεγάλη κινηματογραφική εμπειρία, έπειτα ηθοποιούς του θεάτρου που δεν είχαν καμία κινηματογραφική εμπειρία αλλά μόνο θεατρική – προέρχονταν από θέατρα της περιφέρειας – τέλος, ηθοποιούς που επιλέχθηκαν από τους κατοίκους των παραγκουπόλεων και που παίζουν τους εαυτούς τους. Ο λόγος έπρεπε να είναι διαφορετικός για τον καθένα. Σε ό,τι αφορά τον Manfredi, επιχείρησα να τον φέρω όσο πιο κοντά γινόταν στο μη-παίξιμο των άλλων: προσπάθησα να τον κάνω να εγκαταλείψει κάποιες εμπειρίες, μια κάποια υπερβολική σιγουριά που διαθέτει στο παίξιμο, η οποία εδώ θα του δημιουργούσε πρόβλημα συντονισμού με τις ερμηνείες των υπολοίπων. Με τους ηθοποιούς του θεάτρου είχα άλλα προβλήματα. Όποιος παίρνει ηθοποιούς χωρίς κινηματογραφική εμπειρία πρέπει να προσπαθήσει να αλλάξει κάπως τους εκφραστικούς τρόπους που στο θέατρο, ιδίως στο περιφερειακό, βασίζονται σε περισσότερο εξωστρεφή συμπεριφορά, σε παιχνίδι και σε πλατιές χειρονομίες. Έπρεπε λοιπόν να απλοποιήσω το στιλ της



ερμηνείας τους. Τέλος, με τους μη επαγγελματίες ηθοποιούς το θέμα δεν ήταν τόσο να κάνεις μια κουβέντα για το στιλ όσο το να γνωρίσεις την πραγματική τους ζωή. Σκεφτείτε ότι ανάμεσά τους είχα δυο ηθοποιούς που αυτοπροσδιορίστηκαν ως κλέφτες: πράγματι, κάποιες μέρες δεν μπορούσαν να έρθουν στο γύρισμα γιατί είχαν να κάνουν πράγματα πιο επικερδή γι' αυτούς. Ένας άλλος έπρεπε να παρουσιάζεται κάθε απόγευμα στις πέντε στην αστυνομία γιατί ήταν έξω από τη φυλακή με περιοριστικούς όρους. Στην ταινία ήταν λοιπόν οι εαυτοί τους. Έτσι, πέρα από την ανάγνωση του σεναρίου, έπρεπε να μιλάω επί μακρόν μαζί τους, να τους παίρνω έναν-έναν, να προσπαθώ να καταλάβω την κατάστασή τους που έμοιαζε πολύ με αυτήν που παρουσιάζαμε στην ταινία. Ύστερα από την αρχική επιφυλακτικότητα – σ' έναν κλέφτη δεν αρέσει να τον παρουσιάζουν έτσι σε μια ταινία – αφού τους εξήγησα το περιεχόμενο της ταινίας, κατάλαβαν πολύ καλά το λόγο, κατά την γνώμη μου τον κατάλαβαν καλύτερα από κάποιους κριτικούς. Κατάλαβαν πως ο λόγος ήταν γι' αυτούς, πως η ταινία ήταν προς όφελός τους. Κατάλαβαν πως ήταν θύματα, πως υπάκουαν σε κάποιες διαταγές που τους έρχονταν από την αστική τάξη, η διαταγή να κλέψουν, να εκπορνευτούν... Εντάχθηκαν πλήρως στην ταινία, μετέφεραν την εμπειρία τους.

Σ' αυτούς οφείλονται πολλές χειρονομίες, πολλές ατάκες, πολλά δραματικά δεσίματα στο εσωτερικό των σκηνών. Πρέπει να πω ότι τους άφηνα πολύ ελεύθερους, δεν τους ζητούσα ποτέ να μάθουν μια ατάκα και να την επαναλαμβάνουν με τον ίδιο τρόπο: εφόσον γνώριζαν το θέμα της ταινίας, ο καθένας μπορούσε να εκφραστεί με τον τρόπο του.

- Η ταινία παρουσιάζει επίσης ενδιαφέρον σε γλωσσικό επίπεδο, στο επίπεδο των διαφόρων διαλέκτων.

- Πρόκειται για συνεισφορά των μη επαγγελματιών ηθοποιών, γιατί είναι δύσκολο να προβλέψεις και να γράψεις

σε ένα σενάριο ένα διάλογο τόσο πλούσιο σε διάφορες μορφές. Υπάρχουν πράγματι πολλές μίξεις αφού πολλές γενιές ζουν μαζί. Υπάρχουν αυτοί που βρίσκονται στη Ρώμη εδώ και τριάντα χρόνια κι αυτοί που κράτησαν την αρχική τους διάλεκτο. Υπάρχει η δεύτερη γενιά που ανακατεύει την διάλεκτο της καταγωγής με την διάλεκτο της Ρώμης, τα «ρομάνικα». Η τρίτη γενιά, τέλος, μιλάει «ρομάνικα», όπου υπάρχουν μόνο ελάχιστα ίχνη της διαλέκτου της Ciociaria. Υπάρχει λοιπόν μεγάλη γλωσσική ποικιλία μέσα σε μία και μόνο οικογένεια. Εξάλλου, οι διάλεκτοι αυτές αποτελούν μια επιπλέον δυσκολία για να ενταχθεί κανείς σε έναν τρόπο ζωής λιγότερο περιθωριακό.

Ρώμη, Οκτώβριος 1976

(από το βιβλίο Jean Gili, Le cinéma italien, *Collection 10/18, Παρίσι 1978)*
Μετάφραση: Γιώργος Καλαμαντής

•

...και επικίνδυνοι
του *Lorenzo Codelli*

«Οι φτωχοί είναι τρελοί», δήλωνε προ αμνημονεύτων ετών ο Cesare Zavattini, ο οποίος με αφορμή το περίφημο *Θαύμα στο Μιλάνο* του De Sica συναίρεσε με εξαίσιο τρόπο το νεορεαλισμό με το μυθικό και σουρεαλιστικό του σύμπαν. Η παράδοση αυτή του Zavattini παραμένει και σήμερα ολοζώντανη[1], παρά τα εμπόδια που συναντά από τους οπαδούς ενός ρεαλισμού δογματικού όσο δεν γίνεται· στην παράδοση αυτή προσχωρεί σήμερα ο Ettore Scola με την ταινία του *Βίαιοι, βρόμικοι και κακοί*. Στο *Ήμασταν τόσο αγαπημένοι* είχε ήδη επεξεργαστεί την αθώα οπτική του De Sica (η ταινία του μιλούσε περισσότερο για τον ιταλικό κινηματογράφο και λιγότερο για τη μεταπολεμική περίοδο)· συνεχίζει λοιπόν προσδίδοντας μια σύγχρονη διάσταση στην κατά Zavattini ποιητική. Στο *Ήμασταν τόσο αγαπημένοι*, ο Scola αναφερόταν στο δεκτικό και ζεστό ανθρωπισμό: στην ιδεολογία της ανθρώπινης καλοσύνης που δεν επηρεάζεται από τις αντιξοότητες. Είναι η αναλλοίωτη καλοσύνη του συγκινητικού ήρωα της ταινίας, τον οποίο υποδύεται ο Nino Manfredi· στο *Βίαιοι, βρόμικοι και κακοί*, αυτή ακριβώς η καλοσύνη μετατρέπεται στην πιο αποχαλινωμένη, την πιο ενστικτώδη κακία.

Η τέχνη του κωμικού όμως στον Scola ταυτίζεται με την τέχνη του παράδοξου: αμαυρώνοντας τα χαρακτηριστικά των ηρώων, φωτίζουμε το πνεύμα τους· φορτώνοντας τη συμπεριφορά τους με παραλογι-

σμούς και οχλήσεις, αναδεικνύουμε την προσωπική τους τραγωδία· βάζοντάς τους να ζουν μέσα στη σαπίλα, εκθειάζουμε την αγνότητά τους. Οι φτωχοί ζητιάνοι στο *Θαύμα στο Μιλάνο* αντλούν συγκεκριμένες ελπίδες από μια μεταφυσική, θρησκευτική σχεδόν διάσταση· ενώ οι περιθωριακοί του Scola ζορίζονται και στα όνειρά τους ακόμα, κακοπαιγμένες πρόβες των διαφημιστικών σποτ που απεικονίζουν τις ταπεινές καταναλωτικές τους φιλοδοξίες.

Σε όλη την ταινία παρακολουθούμε κυκλικά πανοραμίκ μεγάλης διάρκειας, στο θλιβερό εσωτερικό της παράγκας τη νύχτα, σε ολόκληρη την παραγκούπολη, στους νεαρούς μοτοσικλετιστές που κυνηγιούνται: κύκλοι κλειστοί όλοι, που υπογραμμίζουν την αδυναμία διαφυγής από τη μοίρα του περιθωρίου. Με κάποια άλλα στιλιστικά μέσα, όπως η εντυπωσιακή καταιγίδα που ξεσπάει στη διάρκεια του δείπνου του δηλητηριασμού και αποδίδεται με την πτώση της τάσης και έναν τρελό αέρα, η ταινία περνάει από το σκοτεινό νατουραλισμό στην εξπρεσιονιστική μοιρολατρία. Αυτή η εκ νέου ανακάλυψη αυτού του κόσμου του λούμπεν προλεταριάτου, ο οποίος στον κινηματογράφο του Pasolini και των επιγόνων του είχε μετατραπεί σε πολύ μεγάλο βαθμό σε στερεότυπο, αποτελεί ένα από τα ισχυρά σημεία του Scola, ο οποίος σε ένα πρώτο επίπεδο δεν επιζητεί ούτε την ντοκιμαντερίστικη οπτική ούτε την καταγγελία. Θα μπορούσε κανείς μάλιστα να τον «κατηγορήσει» ότι μέχρις ενός σημείου τοποθετεί εκτός ιστορίας, εκτός πραγματικότητας, τον μικρόκοσμο της παραγκούπολης, για να αποδώσει καλύτερα την οικουμενική ουσία της οδύνης.

Ο πόνος προκαλεί γέλιο, η συγκεκριμένη διαπίστωση δεν είναι καθόλου πρωτότυπη. Το δύσκολο είναι, όπως στην προκειμένη περίπτωση, να σταθμίσει κανείς με απόλυτη ακρίβεια την απαιτούμενη δόση τρελού γέλιου, ώστε να αποφύγει τη γελοιοποίηση (και επομένως την απόκρυψη) του υποκειμένου ή του θέματος που αποτελεί την αφορμή του γέλωτα. Ο Scola όχι μόνο δεν πέφτει στη θανάσιμη αυτή παγίδα, όπως οι σκηνοθέτες της δεκάρας (Wertmüller…), αλλά αποφεύγει επίσης και μια τάση που συναντούμε συχνά σε άλλες ταινίες, τα διαπαιδαγωγικά κηρύγματα ανάμεσα στα γέλια. Ως εκ τούτου, οι εραστές των διδακτικών ταινιών θα θεωρήσουν ότι η ταινία είναι πολύ ωμή και υπερβολικά απαισιόδοξη. Εμείς πάλι θεωρούμε ότι ανακτά, ανανεώνει τον ίδιο του πυρήνα του λαϊκού κωμικού στοιχείου, που δεν είναι ποτέ παρηγορητικό ούτε απαισιόδοξο.

Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, η ταινία *Βίαιοι, βρόμικοι και κακοί* αναδεικνύει το ταλέντο του Scola, που για πάρα πολύ καιρό σκορπιζόταν σε καλοστημένα σενάρια και λιγότερο ή περισσότερο καλές σκηνοθεσίες – συνήθως λιγότερο. Σε σχέση με το *Ήμασταν τόσο αγαπημένοι*, μια ταινία πιο φιλόδοξη ίσως, πιο ασυνεχής, διακρίνουμε επίσης μια προσωπική αναζήτηση σε επίπεδο μορφής, μια προσπάθεια σύνθεσης του γκροτέσκου στοιχείου με το σουρεαλιστικό, με την κακογουστιά σε όλο της το μεγαλείο, και παράλληλα μια έφεση προς το κουκλοθέατρο, η οποία αντλεί την καταγωγή της, όπως και σε άλλους Ιταλούς σκηνοθέτες, από τις καρικατούρες των παλαιών χιουμοριστικών εφημερίδων.

Άξονας της ταινίας είναι ο εξαίσιος Nino Manfredi: το άκρο αντίθετο του Τζεπέτο, ο γερο-Τζιατσίντο αποτελεί ένα από τα πλέον αξιομνημόνευτα πρόσωπα ιταλικού κινηματογράφου[...]Είναι από τους σπάνιους ηθοποιούς που από τον ένα ρόλο στον άλλον «ψηλώνουν»· και στον τελευταίο του ρόλο, οι κινήσεις του, η εκφορά του λόγου, όλα είναι ολοκαίνουρια· χωρίς να το παίρνουμε είδηση, θαυμάζουμε κωμικά στοιχεία, χειρονομίες πρωτόγνωρες, τις οποίες έχει επινοήσει ειδικά για το συγκεκριμένο ρόλο και σε απόλυτη συμφωνία με τον αμείλικτο ρυθμό της ταινίας.

Οι δυο μαζικές έξοδοι της «οικογενειακής ομάδας» στην πόλη στο *Βίαιοι, βρόμικοι και κακοί*, για τη βάφτιση και για τη σύνταξη της γιαγιάς, είναι σκηνοθετημένες ως πολύβουες εισβολές των απόκληρων σε ξένα εδάφη. Ως πότε οι εσωτερικές τους διαμάχες θα καθυστερούν την τελική εισβολή[2];

(περιοδ. «Positif», τχ. 189, Ιανουάριος 1977)
Μετάφραση: Τπίκα Δημητρούλια

1. Ενώ γράφω, ο Zavattini κάνει κάθε πρωί μια εκπομπή στο ραδιόφωνο, με μεγάλη ακροαματικότητα, στην οποία συνομιλεί με το κοινό.

2. Θα πρέπει να σημειώσουμε υπέρ του Scola τη δραστήρια στάση του και την αγωγή που κατέθεσε ενάντια στους Ιταλούς διανομείς της ταινίας: στην αισχρή και χυδαία διαφήμισή τους παραποίησαν – όπως συμβαίνει συχνά και όχι μόνο στην Ιταλία – την ταινία του, παρουσιάζοντάς την ως μια ερωτική κωμωδιούλα σε στιλ: ιστορίες του Βοκάκιου.

•

Μια αριστουργηματική «έκθεση των σημείων»
του *Βασίλη Ραφαηλίδη*

Η μακρόχρονη θητεία του Scola, ως σεναριογράφου, στη γκροτέσκα λαϊκή φάρσα, που'ναι ο κατ' ευθείαν απόγονος της κομέντια ντελ άρτε, του 'δωσε μια σίγουρη γνώση του τυπικά ιταλιάνικου λαϊκού χαρακτήρα, και κυρίως τη βεβαιότητα πως το γνήσιο λαϊκό θέαμα έχει ανάγκη περισσότερο απ' το «φιξάρισμα» του χαρακτήρα σε «σημάδια» ευκολογνώριστα οπτικά παρά στη λεπτόλογη χαρακτηρολογική ανάλυση. Τούτη η ταινία, πριν από το κάθε τι, είναι μια αριστουργηματική «έκθεση των σημείων» – όπως θα 'λεγαν οι σημειολόγοι. Που πετυχαίνεται, κατ' αρχήν, με το τέλειο καστ (διανομή των ρόλων), κι ύστερα με τη συνταραχτική δουλειά του μακιγιέρ, του ενδυματολόγου και του ντεκορατέρ. Η κάμερα έρχεται «εκ των υστέρων» να υπογραμμίσει και να αναδείξει τούτα τα εξωκινηματογραφικά «σημεία», με μια δουλειά στο ντεκουπάζ απολύτως άψογη.

Όπως πάντα, στον Scola το φαρσικό στοιχείο βρίσκεται στην αφετηρία της κριτικής και της ανάλυσης: Τι θα ήταν δυνατό να συμβεί σε μια τερατωδώς μεγάλη οικογένεια λούμπεν προλετάριων, που κατοικούν στον τενεκεδομαχαλά της Ρώμης, όταν ο «πατριάρχης» και εξουσιαστής τους (τον παίζει ο απίθανος Nino Manfredi) διαθέτει ένα σημαντικό ποσό χρημάτων, που αρνείται να τους το δώσει; Στην αρχή δημιουργείται μια προσδοκία άνεσης, στη συνέχεια μια κορυφούμενη αναταραχή και στο τέλος μια απόπειρα πατροκτονίας, που αποτυχαίνει, για ν' ακολουθηθεί από μιαν άλλη εξίσου αποτυχημένη εναντίον όλων (των περίπου είκοσι μελών της πατριαρχικής του οικογένειας). Η φαρσική προέλευση της ιστορίας είναι καταφάνερη.

Ωστόσο, αυτό που ενδιαφέρει κυρίως είναι ο τρόπος με τον οποίο ο Scola μεταθέτει τη φάρσα στο επίπεδο της σκληρής και κυνικής σάτιρας του ισχύοντος ηθικού κώδικα: Τούτη η τερατόμορφη, στην κυριολεξία, οικογένεια του λούμπεν δεν είναι παρά η καρικατουρίστικη μεγέθυνση της τυπικής αστικής οικογένειας από την οποία όμως έχει τραβηχτεί βίαια η μάσκα της ευπρέπειας και των τύπων, που 'ναι το μοναδικό έρεισμα της αστικής ηθικής. Έτσι, η βαθιά ανηθικότητα της φορμαλιστικής ηθικής λάμπει σ' όλο της το φρικτό μεγαλείο κι αποκαλύπτει τον κρυμμένο πυρήνα της που δεν είναι παρά η απανθρωπιά, σε «καθαρή κατάσταση»! Ο αστός, πίσω απ' τον τρύπιο μανδύα της ευπρέπειάς του, αποκλείεται να μην είναι «βίαιος, βρώμικος και κακός». Μόνο που τούτα τα γνωρίσματα έχουν μπολιαστεί στα κύτταρά του, ενώ στους λούμπεν έχουν γίνει, επιπλέον, σημάδια εξωτερικά – αυτά ακριβώς που με τέτοια ευφυΐα εκμεταλλεύεται ο Scola.

(εφημερίδα «Το Βήμα», 24 Ιανουαρίου 1978)

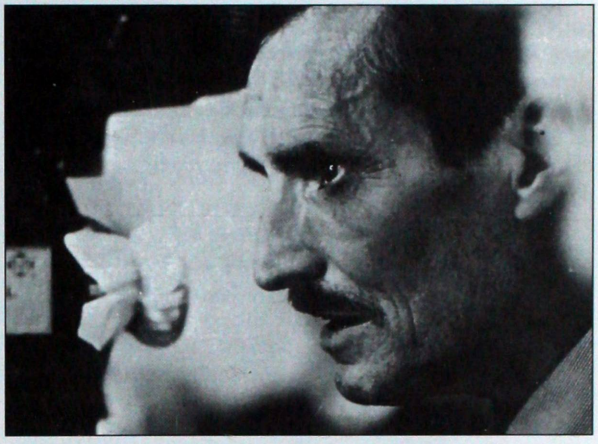
Ettore Scola γεννήθηκε στο Τρέβικο στην περιοχή της Νάπολης στις 10 Μαΐου 1931. Σπούδασε νομικά, αλλά ήδη από την ηλικία των 16 ετών ήταν συνεργάτης του σατιρικού περιοδικού «Marc' Aurelio». Καθιερώθηκε σύντομα ως σεναριογράφος, συνεργαζόμενος κυρίως με τον σκηνοθέτη Antonio Pietrangeli, ή δουλεύοντας ως ντουέτο με τον Ruggero Maccari σε διάφορες ταινίες (Ο φανφαρόνος, Ένας Αμερικανός στη Ρώμη κ.α.). Το πέρασμά του στη σκηνοθεσία σημαδεύτηκε με μια σειρά από κωμωδίες που είχαν κυρίως τον Vittorio Gassman ως πρωταγωνιστή (L'Archidiavolo, Δύσκολοι καιροί για πρίγκιπες), δεν τις διέκρινε όμως κάποια πρωτοτυπία. Το αληθινό ταλέντο του Scola θα φανεί μετά το Δράμα ζηλοτυπίας και τις ταινίες Ήμασταν τόσο αγαπημένοι, Βίαιοι, βρόμικοι και κακοί, Η ταράτσα κ.α., όπου εξέφρασε μια νέα άποψη για την ιταλική κωμωδία, ενσωματώνοντας στοιχεία του μπρεχτικού θεάτρου (οι ήρωες απευθύνονται συχνά στο θεατή) και εισάγοντας μια ενδιαφέρουσα ιστορική διάσταση, χωρίς να παύει να κάνει ένα απόλυτα λαϊκό σινεμά. Οι ταινίες αυτής της περιόδου του Scola έχουν κυρίως ως ήρωες διανοούμενους της αριστεράς σε κρίση και συνθέτουν έναν από τους πιο ώριμους προβληματισμούς για την εξέλιξη της ιταλικής κοινωνίας από την Απελευθέρωση ώς την κρίση του '70. Με το πέρασμα του χρόνου ο σκηνοθέτης γινόταν όλο και πιο πεσιμιστής, και οι ταινίες του, ακόμα και το Βίαιοι, βρόμικοι και κακοί, δύσκολα μπορούν να χαρακτηρισθούν κωμικές. Διεύθυνε το ζεύγος Loren-Mastroianni στο αριστουργηματικό Μια ξεχωριστή μέρα, αναλώθηκε σε ιστορικές συμπαραγωγές που αν και αποτελούν ενδιαφέροντα σχόλια πάνω στην Ιστορία (Η νύχτα της Βαρέν) δεν έχουν την ευρηματικότητα των κωμωδιών του, έδωσε το δικό του Σινεμά ο Παράδεισος με το Splendor και προσπάθησε να εμφυσήσει μια τελευταία πνοή στην ιταλική κωμωδία με συναισθηματικές ταινίες σαν το Μακαρόνι ή την Οικογένεια, απ' όπου όμως απουσιάζει ο κυνισμός παλαιότερων δημιουργιών, όπως φυσικά και η μεγαλόπνοη κωμική σύλληψη.

Φιλμογραφία

1964. *Se permette parliamo di donne– La congiuntura* (ελληνικός τίτλος: *Δύσκολοι καιροί για πρίγκιπες*)
1965. *Thrilling*, τίτλος σκετς: Il vittimista
1966. *L' archidiavolo*
1968. *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* (ε.τ.: *Μίστερ Σαμπατίνι, το μεγάλο σαφάρι*)
1969. *Il commissario Pepe* (ε.τ.: *Ο επιθεωρητής Πέπε*)
1970. *Dramma della gelosia* (ε.τ.: *Δράμα ζηλοτυπίας*)
1971. *Permette? Rocco Papaleo*
1972. *La più bella serata della mia vita*
1973. *Trevico-Torino: viaggio nel Fiat-Nam*
1974. *C'eravamo tanti amati*
1976. *Signori e Signore, buonanotte* (ε.τ.: *Κυρίες και κύριοι, καληνύχτα σας*), σπονδυλωτή, συλλογική παραγωγή – *Brutti, sporchi e cattivi* (ε.τ.: *Βίαιοι, βρόμικοι και κακοί*)
1977. *Una giornata particolare* (ε.τ.:*Μια ξεχωριστή μέρα*)
1978. *I nuovi mostri* (ε.τ.: *Μοντέρνα τέρατα*), σπονδυλωτή, συλλογική παραγωγή
1979. *La terraza* (ε.τ.: *Η ταράτσα*)
1981. *Passione d' amore*
1982. *La nuit de Varennes / Il mondo nuovo* (ε.τ.: *Η νύχτα της Βαρέν*)
1983. *Le bal* (ε.τ.: *Ο χορός*)
1984. *L' addio a Enrico Berlinguer*
1985. *Maccheroni* (ε.τ.: *Μακαρόνι*)
1987. *La Famiglia* (ε.τ.: *Η οικογένεια*)
1989. *Splendor – Che ora è?*
1990. *Il viaggio di capitan Fracassa*
1992. *Mario, Maria e Mario*
1995. *Romanzo di un giovane povero*
1997. *Dieci picoli italiani*, τίτλος σκετς: 1943-1977
1998. *La cena*
2001. *Concorrenza sleale – Un altro mondo è possibile*, σπονδυλωτή, συλλογική παραγωγή

Μπάμπης Ακτσόγλου

ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΚΑΙ ΤΑΙΝΙΕΣ



Pietro Germi

la LUX FILM presenta
un film di
PIETRO GERMI
MARCELLO MASTROIANNI
IN
DIVORZIO ALL'ITALIANA
con DANIELA ROCCA
STEFANIA SANDRELLI · LEOPOLDO TRIESTE
ODOARDO SPADARO · RITA GIRELLI · ANGELA CARDILE · LANDO BUZZANCA · PIETRO TORDI · UGO TORRENTE
un film LUX-VIDES-GALATEA prodotto da FRANCO CRISTALDI

ΔΙΑΖΥΓΙΟ ΑΛΑ ΙΤΑΛΙΚΑ
Divorzio all'italiana (1962)

Σκηνοθεσία: Pietro Germi. **Σενάριο:** Ennio De Concini, Alfredo Giannetti, Pietro Germi. **Φωτογραφία:** Leonida Barboni, Carlo Di Palma. **Σκηνογραφία:** Carlo Egidi. **Κοστούμια:** Dina Di Bari. **Μουσική:** Carlo Rustichelli. **Μοντάζ:** Roberto Cinquini. **Ηθοποιοί:** Marcello Mastroianni (Φερντινάντο Τσεφαλού, ο επονομαζόμενος Φεφέ), Daniela Rocca (Ροζαλία Τσεφαλού), Stefania Sandrelli (Άντζελα), Leopoldo Trieste (Καρμέλο Πατανέ), Odoardo Spadaro (Δον Γκαετάνο Τσεφαλού), Margherita Girelli (Σισίνα), Angela Cardile (Ανιέζε), Bianca Castagnetta (Δόνα Ματίλντε), Lando Buzzanca (Ροζάριο Μουλέ), Pietro Tordi (δικηγόρος Ντε Μάρτζι). **Παραγωγή:** Franco Cristaldi για την Lux Film. **Διάρκεια:** 101'. Ασπρόμαυρη. 35mm. **Βραβεία:** Όσκαρ Σεναρίου 1963 στους Ennio De Concini, Alfredo Giannetti, Pietro Germi, Βραβείο της Βρετανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου 1964 στον Marcello Mastroianni, Χρυσή Σφαίρα Σκηνοθεσίας 1963 και Ερμηνείας στον Marcello Mastroianni.

Σ' ένα μικρό χωριό της Σικελίας, ο βαρόνος Φερντινάντο Τσεφαλού, χαϊδευτικά Φεφέ, είναι παντρεμένος εδώ και 15 χρόνια με τη Ροζαλία. Είναι όμως κρυφά ερωτευμένος με τη νεαρή και όμορφη εξαδέλφη του Άντζελα. Όταν ανακαλύπτει ότι τα αισθήματα είναι αμοιβαία βάζει στα σκαριά ένα σχέδιο για να απαλλαγεί από τη γυναίκα του. Στην ουσία επινοεί ένα προμελετημένο "έγκλημα τιμής" για να καρπωθεί τις μηδαμινές ποινές που προβλέπει το παράλογο άρθρο 587 του ποινικού κώδικα για εγκλήματα αυτού του τύπου. Σπρώχνει μεθοδικά την Ροζαλία στην αγκαλιά του ζωγράφου Καρμέλο Πατανέ με τον οποίο η γυναίκα του είχε κάποια σχέση πριν από τον γάμο τους. Όταν το ζευγάρι φεύγει μαζί και η απιστία έχει "κατοχυρωθεί" - αφού η ατίμωση του βαρόνου Φεφέ είναι δημόσια - ο δρόμος για το έγκλημα είναι ανοιχτός. Μετά λοιπόν τους φόνους και τη "νόμιμη" εκδίκηση ο Φεφέ, έχοντας εκτίσει την ελάχιστη ποινή του, επιστρέφει θριαμβευτής στο χωριό και στην αγκαλιά της Άντζελα που τον περιμένει συγκινημένη. Μετά το γάμο τους και ενώ είναι αγκαλιασμένοι πάνω σε μια βάρκα βλέπουμε το πόδι της Άντζελα να τρίβεται με το πόδι του ναύτη που βρίσκεται στο τιμόνι.

"Αρχικά είχαμε φανταστεί το *Διαζύγιο αλά ιταλικά* σαν δραματική ταινία. Δεν μπορούσαμε όμως να συγχωνεύσουμε τις παράδοξες πλευρές αυτών των ιστοριών με τα τραγικά στοιχεία. Άλλωστε, πώς είναι δυνατό να στήσεις ένα δράμα στο κλίμα της Σικελίας, σ' έναν κόσμο που –για ν' αναφέρω ένα τετριμμένο παράδειγμα- είδα με τα μάτια μου να γίνεται ένας χορός μόνο με άνδρες σε μια λέσχη κομμουνιστών; Μια τέτοια κοινωνία είναι σαν ρούχο ντεμοντέ: αν γυρνούσαμε στους δρόμους με τα ρούχα που φορούσαν πριν από πενήντα χρόνια, ο κόσμος θα χαμογελούσε. Και δε θα 'πρεπε να μας κάνουν να χαμογελάμε τα ήθη που ίσχυαν πριν από πεντακόσια χρόνια; Έτσι, όσο το σενάριο αναπτυσσόταν και η ταινία αποκτούσε μορφή, διαπιστώναμε ότι δεν ήταν δυνατό το κωμικό στοιχείο να μην υπερισχύσει του δραματικού και συνεπώς μας ήρθε απολύτως φυσιολογικά να δώσουμε έναν τόνο γκροτέσκο που, πραγματικά, είναι ο μοναδικός κατάλληλος γι' αυτές τις απίστευτες υποθέσεις των εγκλημάτων τιμής. Είναι θλιβερό να βλέπεις αίμα και πένθος, αλλά όλα τα υπόλοιπα, οι σκέψεις, τα γεγονότα που αποτελούν το φόντο του εγκλήματος, είναι πράγματα που δεν ξέρεις αν είναι γελοία ή ανόητα. Αφού πήραμε αυτήν την απόφαση, ο Giannetti, ο De Concini κι εγώ, συνειδητοποιήσαμε ότι δεν είχαμε εντοπίσει άλλη ιταλική (και ίσως όχι μόνο ιταλική) ταινία που να μοιάζει ως προς τον τόνο και το πνεύμα με τη δική μας. Κι αυτό κέντρισε ακόμα περισσότερο το ενδιαφέρον μας.

Εγώ δεν κρίνω, ας είναι σαφές αυτό. Εγώ διηγούμαι και μ' αρέσει να διηγούμαι πράγματα αληθινά, δικά μας. Όχι μόνο τα ελαττώματα, αλλά και τις καταστάσεις που συνδέονται με τις ιδιαίτερες οικονομικές, οικογενειακές, πολιτισμικές και θρησκευτικές συνθήκες του λαού μας. Το κωμικό στοιχείο προέκυψε όχι από τα ήθη αλλά από τη νοοτροπία. Γκροτέσκο είναι το ότι μπερδέψαμε το σεξ με την τιμή και το ότι θεμελιώσαμε το μπέρδεμα με ένα άρθρο του νόμου, το άρθρο 587 συγκεκριμένα. Το έγκλημα τιμής είναι ντροπή που πρέπει να μας κάνει να κοκκινίζουμε. Θα 'πρεπε να διαβάσουμε τα πρακτικά ορισμένων διάσημων δικών. Είναι να κλαις αλλά και να γελάς: ο δολοφόνος είναι μάρτυρας και ήρωας. Όλοι είναι με το μέρος του. Και δεν μιλάμε για τα λογύδρια των συνηγόρων της υπεράσπισης. Διαβάζοντάς τα σαστίζεις. Ίσως μάλιστα ο δολοφόνος να διέπραξε το έγκλημα, έχοντας μόνο μια υποψία ή και τίποτα. Αλλά ένας αποτυχημένος αρραβώνας, σε ένα συγκεκριμένο περιβάλλον, ισοδυναμεί με καταδίκη σε ισόβια ατίμωση για τη γυναίκα.

Από την πρώτη κιόλας στιγμή, συνειδητοποιήσαμε ότι η Σικελία είναι μια ξεχωριστή περίπτωση, ένα κράτος εν κράτει. Το σικελικό τοπίο, παραλίες κι εξοχές, πόλεις μικρές και μεγάλες, είναι πάντα γοητευτικό και η φύση, πότε απλόχερη και πότε σφιχτοχέρα, έχει μια καταπλη-

κτική ζωντάνια. Δυστυχώς, όσο με ελκύει η φύση άλλο τόσο με απωθούν κάποια ήθη τους, που συνδέονται με τη μουσουλμανική παράδοση, απαράλλαχτα σήμερα όπως και τότε που είχα επισκεφθεί για πρώτη φορά τη Σικελία, την εποχή του *Εν ονόματι του νόμου*.

[...] Όταν οι Σικελοί θα είναι σε θέση να γελούν με τα ελαττώματά τους, όπως οι Γενοβέζοι αστειεύονται με τη φιλαργυρία τους και οι Βενετσιάνοι με τη φλυαρία τους, τότε, πιστεύω, ότι το έγκλημα τιμής θ' αρχίσει να μετράει μέρες. [...]

[...] Είναι αδύνατο να προβλέψεις την τύχη μιας ταινίας. Το *Διαζύγιο αλά ιταλικά* είχαμε καταλάβει ότι θα πήγαινε καλά, ότι θα διασκέδαζε ο κόσμος, αλλά ποτέ δεν φανταζόμασταν ότι θα έχει επιτυχία εκτός Ιταλίας και ιδιαίτερα σε χώρες όπου το διαζύγιο προβλεπόταν από το νόμο. Κι όμως, πού είχε η ταινία την πιο χλιαρή υποδοχή; Στη νότια Ιταλία, εκεί όπου το κοινό ήταν αποπροσανατολισμένο και δεν καταλάβαινε πώς είναι δυνατόν κάποιος να περιγελά ένα έγκλημα τιμής."

Pietro Germi

"Πάνω στη δουλειά δεν ήταν καθόλου δύσκολος, αλλά δεν μιλούσε ποτέ. Τον αποκαλούσαν νευρωτικό, εσωστρεφή. Ίσως και να ήταν και να 'κρυβε αυτά του τα προβλήματα πίσω από τη φάτσα του άξεστου και λιγόλογου ανθρώπου που μασούσε το πούρο. Τέλος πάντων, η αιτία που στο τέλος έκανα αυτή την ταινία ήταν μερικές φωτογραφίες που είχα βγάλει , με υπόδειξη του Notarianni, με τα μαλλιά ίσια και χτενισμένα προς τα πίσω, όπως κάνουν οι Σικελοί. Δηλαδή, σκέφτηκα κι εγώ, σαν Αμερικανός, ότι ένας Σικελός βαρόνος πρέπει να έχει τα μαλλιά ίσια, έστω κι αν είναι σγουρά, όπως είναι τα δικά μου και των περισσότερων Ιταλών. Ο Germi είδε αυτές τις φωτογραφίες και τότε πείστηκε ότι μπορούσα να πάρω το ρόλο. [...]

[...] Ο Germi ήταν πολύ καλός και στην καθοδήγηση των ηθοποιών. Δε μιλούσε ποτέ, αλλά την κατάλληλη στιγμή εξηγούσε πολύ καλά αυτό που ήθελε. Ήταν μεγάλος, πολύ μεγάλος σκηνοθέτης και δεν το λέω ως ωδή στη μνήμη του. Θα προσθέσω, μάλιστα, μακάρι να είχαμε σκηνοθέτες σαν κι αυτόν και να 'χουμε και στο μέλλον! Επειδή το πρώτο, μεγάλο του προσόν ήταν ότι δεν ήθελε σώνει και καλά να είναι ο μεγάλος καλλιτέχνης, που έχει πάντα κάτι καινούριο να πει, αλλά αντίθετα, ένας σοβαρός δημιουργός ιστοριών που μπορούν να κατανοήσουν οι περισσότεροι που επιπλέον τις έφτιαχνε κάποιος που γνώριζε πολύ καλά την τέχνη του. Ένας σκηνοθέτης σαν κι εκείνον θα ήταν, σήμερα, σωτηρία για τον κινηματογράφο μας. Δίχως να πετάει στα σύννεφα, δίχως να κάνει κινηματογράφο αναζήτησης. Ο Germi έφτιαχνε ιστορίες που δεν ήταν μικρό πράμα και ήταν έντονα προκλητικές. Το *Διαζύγιο αλά ιταλικά* ήταν μια ταινία πολύ σαφής, όταν εδώ για διαζύγιο δε γινόταν καν λόγος. Και να κάνει κάποιος μια ταινία στην οποία να αποδεικνύει ότι, στη χώρα μας, για να πάρει κάποιος διαζύγιο πρέπει να εκμηδενίσει τη γυναίκα, δεν είναι και πολύ εύκολο [...]"

Marcello Mastroianni

"Ο Mastroianni δεν άλλαξε. Και τότε ήταν όπως είναι σήμερα, συμπαθητικός, τεμπέλης... Η σχέση του με τη δουλειά ήταν και είναι πραγματικά υπέροχη. Στις διακοπές των γυρισμάτων κοιμάται, χαλαρώνει, δεν είναι συνέχεια σε υπερένταση, δεν αγωνιά όπως κάνουν πολλοί άλλοι. Έπειτα είναι πολύ γλυκός, πολύ συναισθηματικός. Την εποχή που γυρίσαμε το *Διαζύγιο αλά ιταλικά* ήταν τόσο όμορφος που κόντευες να πάθεις. Ναι, του είχα αδυναμία επειδή ήταν πραγματικά γοητευτικός, και αυθεντικός· δεν έχει τίποτα από τον τύπο του ηθοποιού που υποκρίνεται ακόμα κι όταν δεν δουλεύει.

[...] Ο Germi δεν ήταν καθόλου εσωστρεφής όπως έλεγαν· αντιθέτως, ήταν εκείνος που μου έδινε τη δυνατότητα να παίξω, αν μπορώ να το πω έτσι. Στη ζωή ήταν μονόλυκος. Λιγόλογος, ευέξαπτος, ντροπαλός, είχε, τέλος πάντων, αυτά τα χαρακτηριστικά που δύσκολα ξεπερνιούνται. Όταν όμως γινόταν σκηνοθέτης ήταν απόλυτα διαθέσιμος και γλυκύτατος, τουλάχιστον μαζί μου. Μου εξηγούσε με λεπτομέρειες, με μεγάλη υπομονή. Του οφείλω τα πάντα. Ήμουν και είμαι σαν τις δυνάμεις της φύσης, πληθωρική και με τόση ζωντάνια που συχνά πρέπει να ηρεμήσω τον εαυτό μου. Προφανώς, στα 15 μου αυτό ήταν ακόμα πιο έντονο κι ο Germi ήταν εκείνος που με δίδαξε, που με συμμάζεψε, που μου έμαθε στα γυρίσματα το τέμπο, το ρυθμό. Μαζί του απόκτησα συνήθειες που δυσκολεύτηκα να αποβάλω. Για παράδειγμα, με μένα δεν έκανε ποτέ δοκιμές. Άρχιζε το γύρισμα αμέσως, δέκα, ίσως και δεκαπέντε φορές, δίχως πρόβα. Εγώ δεν καταλάβαινα ποιο ήταν το καλό «τσακ» και ποιο όχι, μάθαινα, αλλά ήξερε ότι δε χρειαζόμουνα πρόβες, χρειαζόμουνα τη φυσικότητά μου."

Stefania Sandrelli

[από το βιβλίο L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti (1960-1969), *a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, εκδ. Feltrinelli, 1981]*

Μετάφραση: Πάνος Ράμος

Ένα πρότυπο μοντερνισμού και αφηγηματικής διαύγειας
του *Mario Sesti*

[...] «Παρατηρούμε ότι συχνά αφορμή για τη δράση μιας σαιξπηρικής κωμωδίας είναι ένας παράλογος, σκληρός και άδικος νόμος», γράφει ο Northrop Frye σε μια γνωστή πραγματεία του για την κωμωδία. Δεν θα μπορούσε να υπάρξει πιο κατάλληλος χαρακτηρισμός για την ένταξη του Germi στο είδος. Η νομιμοποίηση των διαβόητων εγκλημάτων τιμής (που προβλέπονταν από το άρθρο 587 και που τα υπερασπίστηκε πεισματικά ο φασίστας Υπουργός Δικαιοσύνης Rocco, ο οποίος και τα ενέταξε μέσα στον ποινικό κώδικα, παρά την αντίθετη γνώμη των κοινοβουλευτικών επιτροπών της εποχής του) δίνει τη νομική βάση που ωθεί τον πρωταγωνιστή της ταινίας, τον βαρόνο Τσεφαλού, να καταστρώσει το σχέδιο του θανάτου και της απελευθέρωσης από τη σύζυγό του. Ας λάβουμε υπόψη μας ότι, κατά την περίοδο που γυρίζεται η ταινία, τα εγκλήματα τιμής που τιμωρούνταν με ποινή από τρία ώς εφτά χρόνια (αντίθετα με τις κοινές ανθρωποκτονίες που τιμωρούνταν με ποινές από είκοσι χρόνια έως ισόβια) ήταν περισσότερα από χίλια το χρόνο. Ο σκηνοθέτης προσεγγίζει την κωμωδία με την ίδια ριζοσπαστική διάθεση που κατάφερε να δείξει και σε άλλα είδη (στο μελόδραμα, στο αστυνομικό φιλμ). Η ταινία αυτή γίνεται σταθμός, τόσο από στιλιστική όσο και από εμπορική σκοπιά, και ο Germi τοποθετείται σε ένα ουσιαστικά διαφορετικό εκφραστικό στερέωμα (σταθεροποιώντας σημαντικά τη θέση του στο χώρο του ιταλικού σινεμά)[...] Δώδεκα χρόνια αργότερα από την πρώτη του σικελική ταινία, ο μύθος του νόμου καταρρίπτεται χάρη στην γκροτέσκα σκηνοθεσία της ατιμωρησίας, την οποία διεστραμμένα δημιουργεί. Η πίστη στη δικαιοσύνη ως καθολική δύναμη ικανή να λυτρώσει μια αρχαϊκή κοινωνία αντικαθίσταται από την αθάνατη κακία, με την οποία μια ολόκληρη κοινωνία συνεχίζει να διαιωνίζει τη βαρβαρότητα των εθίμων της. Επιτυγχάνοντας μια απαράμιλλη τεχνική γέλιου, το σινεμά του Germi, όχι μόνον επεκτείνει την ικανότητα ψυχαγω-

γίας και τις δυνατότητες του ιδιώματός του, αλλά προκαλεί και ορισμένες αλλαγές μέσα στον ίδιο του τον μεταβολισμό, όπως πολύ συχνά συμβαίνει στη φιλμογραφία των μεγάλων σκηνοθετών, όπου κάθε εξέλιξη είναι προϊόν μιας περίπλοκης και αναγκαστικής διαλεκτικής ανάμεσα στις ικανότητες προσαρμογής και στην αμείωτη αντίσταση μιας ταυτότητας. Στο *Διαζύγιο αλά ιταλικά*, η λατρεία του γρήγορου ξεκινήματος εξελίσσεται σε ένα ρυθμικό καλπασμό, η αναζήτηση μιας φυσιογνωμικής εκφραστικότητας σε μια καρικατουρίστικη κατασκευή προσώπων και σωμάτων, η παραδοσιακή ρεαλιστική τάση σε μια σαρκαστική μίμηση των ηθών. Αυτό που κυρίως αλλάζει είναι η δυναμική του αφηγητή που συμμετέχει, για πρώτη φορά τόσο πολύ, στην οπτική των πρωταγωνιστών του, με τη βία και την παραφορά του βλέμματός του: τα ζουμ, τα πανοραμίκ, τα τράβελινγκ αναπαράγουν τη διερεύνηση και την εστίαση αντικειμένων, προσώπων και χώρων, σαν να γίνονται από ένα ανήσυχο και ανυπόμονο πετούμενο ον.

Από την αρχή της ταινίας, ο Germi καταδεικνύει τα δύο στοιχεία που, με την αντίθεσή τους, θ' αποτελέσουν τη βασική δομή της κωμικότητάς της. Τον βαρόνο Τσεφαλού, ένα σώμα που μεμιάς μεταμορφώνεται σε κωμικό, χάρη σε μια γραφική απόδοση των σωματικών χαρακτηριστικών (τα φουντωτά μαλλιά, τα μουστάκια, τα φρύδια) και αυτό που ποτέ δεν μπορεί να γίνει (όπως διατείνεται ο Bergson στο έργο του για το γέλιο) κωμικό: το τοπίο, την άνυδρη και απέραντη ερημιά που ο βαρόνος Τσεφαλού βλέπει να ξετυλίγεται μπροστά στα μάτια του από το παράθυρο του τρένου, στην αρχή της αφήγησης των περιπετειών του, λίγο προτού απολαύσει τους καρπούς τους [...] Η αφηγηματική αίσθηση της αρχικής σεκάνς της ταινίας είναι αυτή που είναι, διότι ο Germi, έχοντας από την αρχή ταυτίσει το εγώ του με την ικανότητα να εποπτεύει συνολικά και να κινείται ελεύθερα, με τη δυνατότητα να συνεπαίρνεται από ένα συναίσθημα και να αηδιάζει απ' όσα τον περιβάλλουν, χρησιμοποιεί τα τράβελινγκ, τα πανοραμίκ και τα ζουμ από τη την αρχή του φλασμπάκ, διαρθρώνοντάς τα πάνω στη φωνή του αφηγητή με τέτοιον τρόπο ώστε, από κει και πέρα, κάθε κίνηση του φακού προς ένα πρόσωπο, κάθε διστακτικό πλησίασμα, κάθε τράβελινγκ σ' ολόκληρη τη σκηνή (όπως εκεί που «παίρνει μάτι» από το παράθυρο του μπάνιου ή στη σεκάνς της συ-

νάντησης στην ακρογιαλιά) δίνεται στο θεατή σαν ένα ρίγος και σαν μια ανάσα του ίδιου του του κορμιού[...]

Αυτό είναι το μυστικό, αλλά και η επανάσταση του στιλ του Germi όταν περνά στην κωμωδία: ο τρόπος που καταφέρνει να μεταβιβάσει και να σχεδιάσει μέσα στη μορφή ενός βλέμματος την παρουσία ενός σώματος. Είναι λες και ο Germi περνάει από τον Verga στον Swift ή από τον Parise στον Gadda, μέσα από ένα πρωτότυπο υβρίδιο έμμεσου λόγου και εσωτερικού μονολόγου [...]

Ο σκηνοθέτης δείχνει ότι ξέρει να παίρνει στα σοβαρά την κωμωδία, όπως ακριβώς έκανε και με τα άλλα είδη (το μελόδραμα και το αστυνομικό) ενεργοποιώντας με τη δέουσα προσοχή τους εγγενείς μηχανισμούς της: την επανάληψη (το ζευγάρι της αδερφής και του μέλλοντα γαμπρού οι οποίοι μονίμως συλλαμβάνονται σε διαχύσεις και προσφέρουν αφειδώς διαβεβαιώσεις που ο βαρόνος δεν έχει ζητήσει καν), την καρικατούρα (μια συστηματική υπογράμμιση των σωματικών χαρακτηριστικών που συναντάται σε όλους τους ήρωες), και το slapstick (ο Καρμελίνο που γλιστράει στη σκάλα μόλις βλέπει τη Ροζαλία, το επεισόδιο του τρυπανιού και των τρεχαλητών για τα χαρτιά και για το φόνο, που μεταμορφώνουν τον Φεφέ σε Buster Keaton του έρωτα): αλλά αυτό που χαρακτηρίζει μια απρόβλεπτη ανατροπή είναι η έρευνα της κωμικότητας της μορφής από την ίδια την έκφραση της αφήγησης μιας ιστορίας. Η αναζήτηση του ρυθμού, η εκφραστική χρήση ενός τρόπου φωτισμού, ο νατουραλισμός των ερμηνειών, δηλαδή η μορφή του σινεμά του Germi, αλλοιώνεται όσο και το περιεχόμενό του, δηλαδή η αδιάκοπη σύγκρουση που χαρακτηρίζει τη σχέση ανάμεσα στο άτομο και τους συζυγικούς ή οικογενειακούς δεσμούς, η άμεση παρατήρηση της καθημερινής πραγματικότητας, η ηθική του σεβασμού απέναντι στο νόμο και στην εξουσία του, η ανάλυση της βαθιάς μοναξιάς (όπως των πρωταγωνιστών του *Ferroviere,* του *Uomo di paglia (Ο αχυρένιος άνθρωπος)* και του *Un maledetto imbroglio* (*Είμαστε όλοι παράνομοι*) που σημαδεύει τόσο τη δική τους ύπαρξη, όσο και του Φεφέ). Απ' αυτή την άποψη, το *Διαζύγιο αλά ιταλικά* είναι μια ταινία καμπή, όχι μόνο γιατί μ' αυτήν το σινεμά του Germi αγκαλιάζει τη σάτιρα και την κωμωδία (ο πειραματισμός σε διαφορετικά είδη ήταν ανέκαθεν κάτι ανάμεσα σε μέθο-

δο και μια φυσική και αναγκαία ικανότητα), αλλά κυρίως επειδή μ' αυτήν σατιρίζει ακόμα και τον εαυτό του ως δημιουργό: και ακριβώς αυτός ο διπλασιασμός γεννά την αόρατη ανάμιξη δράματος και κωμικότητας που χαρακτηρίζει την κωμωδία του Germi [...]

Το σενάριο, ένα από τα ελάχιστα μη αγγλόφωνα που βραβεύτηκαν ποτέ με Όσκαρ, είναι αξιοθαύμαστο. Η γεωμετρική πορεία της παραδοξότητάς της, η παρουσίαση της αργκό και των διαλέκτων, της ανθρωπιστικής κουλτούρας της επαρχίας και της δικανικής ρητορικής, ο λεπτομερής χρωματισμός κάθε ήρωα (ποτέ δε λείπουν οι γελοίες φράσεις), οι υπερβολές, τα ανυπεράσπιστα, άγρια ή βρόμικα βλέμματα, οι αναστεναγμοί, τα υστερικά γέλια, τα ουρλιαχτά, φτιάχνουν μια ταινία προικισμένη με μια ευφυέστατη εσωτερική μουσικότητα, σε πολλαπλά επίπεδα, όπου δεν υπάρχουν αδύναμα ή περιττά σημεία. Το φινάλε που επιστρέφει στην αρχή με την αντίθεση της εκκλησίας του Σαν Φιρμίνο και της τοπικής έδρας του K.K.I.· οι εναλλαγές προσμονής και ξαφνιάσματος που επιβάλλουν έναν οιονεί διττό ρυθμό· οι σκηνικές εκπλήξεις πάνω σε ολόκληρη την αφήγηση, η οποία εκτίθεται μονίμως στον κίνδυνο να εκτραπεί από την πορεία που ακολουθεί ο πρωταγωνιστής (όπως, λόγου χάρη, το κόρτε της υπηρέτριας Σισίνα, ο θάνατος του θείου Καλότζερο για το λάθος γράμμα, η επέμβαση της γυναίκας του Καρμελίνο)· η πράγματι αξιοσημείωτη τεχνική με την οποία ο χειρισμός μιας αφηγηματικής φωνής σε πρώτο πρόσωπο και ενός μοναδικού φλασμπάκ θέτει ολόκληρη την ταινία σε κίνηση, φτάνοντάς την στην απρόβλεπτη τελική σκηνή στη βάρκα: όλ' αυτά δίνουν στην πορεία της ταινίας μια ανεξάντλητη αρμονία και ενέργεια, οι οποίες το καθιστούν κλασικό. Ο Mike Nichols είπε κάποτε ότι, μετά την απονομή του Όσκαρ στην ταινία, πολ-

λοί Αμερικανοί σκηνοθέτες της δεκαετίας του '60 κάθονταν και συζητούσαν και ανέλυαν το σενάριο, που θεωρήθηκε ανυπέρβλητο πρότυπο μοντερνισμού και αφηγηματικής διαύγειας. Αλλά είναι εξίσου προφανές ότι ήταν η ίδια η πραγματοποίησή του από τον Germi που έκανε το εν λόγω σενάριο ένα ακαταμάχητο κείμενο πυρετώδους κωμικότητας και ανελέητης σάτιρας [...]

(από το βιβλίο Mario Sesti, Tutto il cinema di Pietro Germi, *εκδ. Baldini e Castoldi, 1997)*
Μετάφραση: Isabelle Taruffi - Ζωή Σιάπαντα

•

Η κρυφή ζωή του Φεφέ
του *Δημήτρη Μπάμπα*

Πέρα από μία πνευματώδη σάτιρα των ηθών στον υπανάπτυκτο κοινωνικά ιταλικό Νότο, το *Διαζύγιο αλά ιταλικά* έχει μια άλλη διάσταση. Αυτός ο απαθής άνδρας, ο εξαρτημένος από την οικογένεια και την κοινότητα, διαθέτει μια πλευρά της προσωπικότητάς του καλά κρυμμένη. Όπως μας αποκαλύπτει η ίδια η αφηγηματική δομή- το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας δεν είναι παρά οι αναπολήσεις του Φεφέ, καθώς επιστρέφει στο σπίτι- πίσω απ' αυτό το πρόσωπο που μόνο νευρικά τικ διαταράσσουν την ηρεμία του, "ανήθικες" και "βρόμικες" σκέψεις κυριαρχούν. Εγκλωβισμένος από τα ήθη, την οικογένεια και τη δυναστική εξουσία της ανδρικής κοινότητας, αδυνατεί να βρει μια διέξοδο, να εκφράσει έναν ερωτικό λόγο. Ο πόθος του για την νεαρή Άντζελα καταστρέφει τους δεσμούς του με τον περίγυρό του και τον οδηγεί στην ανάπτυξη αρχικά ενός εσωτερικού λόγου και αργότερα στη δράση. Η διάσταση ανάμεσα σ' αυτά που η κοινότητα επιβάλλει και σ' αυτά που ο Φεφέ θέλει αποτελεί έναν από τους πυρήνες που παράγουν το κωμικό.

Όπως προδηλώνει και ο τίτλος της ταινίας, η ρήξη που επιχειρείται από τον Φεφέ είναι ιδιόμορφη. Ο ήρωας δεν αμφισβητεί διόλου το κοινωνικό καθεστώς (κάθε άλλο, αφού ο φόνος και η δίκη επικυρώνουν ως υπέρτατη αξία την Τιμή, το Onore)· απλώς απελευθερώνεται, απεγκλωβίζεται από μια ανεπιθύμητη σύζυγο. Στην αφηγηματική διαδρομή καταγράφεται μία διαδικασία απελευθέρωσης: ο Φεφέ αλλά και η σύζυγός του, η Ροζαλία, ο εραστής της Καρμελίνο και τέλος η

νεαρή Άντζελα (το σκοτεινό αντικείμενο του πόθου) αρνούνται τις κοινωνικές συμβάσεις και εκφράζουν ανοιχτά τον πόθο τους. Υστερόβουλοι ηθοποιοί στη σκηνή της ανείπωτης επιθυμίας, τα πρόσωπα αυτά οδηγούνται σε δολιχοδρομίες για να κατακτήσουν τον έρωτα και την ελευθερία. Και αν στους δύο "καταραμένους" εραστές μπορούμε να διακρίνουμε μία ηρωική διάσταση -θα πληρώσουν το τίμημα του έρωτά τους αφού προηγουμένως αρνηθούν την κοινότητα (μία προσβολή που πρέπει να τιμωρηθεί παραδειγματικά)-, στο πρόσωπο του Φεφέ θα αναγνωρίσουμε όλα τα χαρακτηριστικά ενός τραγικού προσώπου. Έχοντας κατορθώσει το ακατόρθωτο -να κερδίσει στον έρωτα ικανοποιώντας ταυτόχρονα την κοινότητα- ο Φεφέ θα απελευθερωθεί και θα εκφράσει ανοικτά τον πόθο του (αφού προηγουμένως τον επικυρώσει στην εκκλησία). Ωστόσο στο τέλος ένα μαύρο σύννεφο σκιάζει την ευτυχία του. Η διάσταση που καθόριζε τον Φεφέ επανέρχεται -αυτή τη φορά όμως στο πρόσωπο της Άντζελα. Υπάρχει λοιπόν μια τραγική ειρωνεία στην τελευταία σκηνή της ταινίας: τώρα ο Φεφέ θα γίνει πάλι "cornuto" (δηλαδή "κερατάς"). Και η οργή του αυτήν τη φορά θα είναι αληθινή.

Θεσσαλονίκη, Μάρτιος 2002

Ο Pietro Germi γεννήθηκε στη Γένοβα στις 14 Σεπτεμβρίου 1914 και πέθανε στη Ρώμη το 1974. Σπούδασε κινηματογράφο στο CSDC και, αφού δούλεψε ως βοηθός του Blasetti, πέρασε το 1945 στη σκηνοθεσία με μια σειρά από κοινωνικά δράματα, που μαρτυρούν τη θέληση του Germi να δει κριτικά τα προβλήματα της μεταπολεμικής ιταλικής κοινωνίας, όπως η μετανάστευση των λαϊκών στρωμάτων της Σικελίας (Ο δρόμος της ελπίδας), το φαινόμενο της ληστοκρατίας (Ο αντάρτης της Σικελίας), η εγκληματική βία στις μεγαλουπόλεις (Η κοινωνία αμύνεται), η επιρροή της Μαφίας (Εν ονόματι του νόμου), μέσα από ταινίες που κινούνται ανάμεσα στο νεορεαλισμό, το φιλμ νουάρ και την ορεινή περιπέτεια. Στη δεκαετία του '50 έδωσε μεγαλύτερη προσοχή στην ψυχολογική εμβάθυνση των χαρακτήρων του και μίλησε κυρίως για την επίδραση των νέων ηθών στην αποδιάρθρωση των παραδοσιακών οικογενειακών δεσμών (Il ferroviere, Ο αχυρένιος άνθρωπος), κάτι που θα συνεχίσει να κάνει στη δεκαετία του '60 μέσα όμως από το σαρκασμό και την ειρωνεία της σάτιρας. Με εξαίρεση την Κυρία προέδρου, μια κωμωδία του μπουλβάρ που γύρισε με τη Silvana Pampanini το 1952, ο Germi δεν είχε προσεγγίσει τη σάτιρα ηθών ώς το Διαζύγιο αλά ιταλικά (Όσκαρ σεναρίου), το οποίο θα ακολουθήσουν στο ίδιο λίγο-πολύ ύφος οι ταινίες Ατιμασμένη και εγκαταλελειμμένη (με την Stefania Sandrelli να μένει έγκυος από τον εραστή της, αλλά εκείνος να αρνείται να την παντρευτεί γιατί δεν είναι πλέον παρθένα), Κυρίες και κύριοι (Χρυσός Φοίνικας στο Φεστιβάλ των Καννών), Πολύ δουλειά για έναν άνδρα (οι προσπάθειες ενός τρίγαμου να κρύψει τις άλλες του σχέσεις, αλλά και να είναι εντάξει στις οικογενειακές του υποχρεώσεις) κ.α. Από την πρώτη του ταινία, Ο μάρτυρας, έως την τελευταία του, Αλφρέντο, Αλφρέντο, που ξεκινά με τον Dustin Hoffman να αφηγείται σε ένα δικαστή τα αίτια του διαζυγίου του, ο Germi πριμοδότησε ένα κυρίαρχο θέμα: τη δικαιοσύνη και το τελετουργικό των δικαστηρίων, για να δείξει την αντίφαση ανάμεσα στην ηθική τάξη που πρεσβεύει η δικαιοσύνη και τη συνεχή απάρνησή της στην πράξη. Ιδιαίτερα στις κωμωδίες η αντίφαση αυτή αποκτά μια διασκεδαστική σαρκαστική οπτική, καθώς έχουμε την επιβεβαίωση μιας άλυτης διαμάχης ανάμεσα στο Κράτος (την Εξουσία) και το άτομο, το οποίο κυριαρχείται από τους νόμους του πόθου που αποδεικνύονται πιο ισχυροί από τους νόμους της κοινωνίας. Μόνο που αυτή η υπεροχή των ενστίκτων οδηγεί σε μια αναρχία που αποδεικνύεται σε τελική ανάλυση τερατώδης (ο παντρεμένος βαρόνος στο Διαζύγιο αλά ιταλικά σκοτώνει με συγκεκριμένο εθιμοτυπικό τη γυναίκα του για να μπορέσει να παντρευτεί την ερωμένη του, ύστερα από μικρή περίοδο φυλάκισης), μια φυλακή χειρότερη από τον κοινωνικό καταναγκασμό (ο εφιάλτης του Tognazzi να είναι παρών σε τρία δείπνα στο Πολύ δουλειά για έναν άνδρα) ή έστω μια νέα επιβεβαίωση της κοινωνικής τάξης (η ηρωίδα του Ατιμασμένη και εγκαταλελειμμένη καταφέρνει στο τέλος να παντρευτεί τον εραστή της, παρά τις αντιρρήσεις του). Πρόκειται για μια απόλυτα πεσιμιστική οπτική, που δίνει στο σινεμά του Germi μια ιδιαίτερη θέση στο ιταλικό σινεμά και αναλογιζόμαστε τι ταινία θα έκανε, αν ο θάνατος δεν τον σταματούσε λίγο πριν από τα γυρίσματα του Εντιμότατοι φίλοι μου, το οποίο τελικά σκηνοθέτησε ο φίλος και συνεργάτης του Mario Monicelli, σίγουρα σε διαφορετικό ύφος.

Φιλμογραφία

1945. *Il testimone* (ελληνικός τίτλος: *Ο μάρτυρας*)
1947. *Gioventù perduta* (ε.τ.: *Νιάτα στη λάσπη*)
1949. *In nome della legge* (ε.τ.: *Εν ονόματι του νόμου*)
1950. *Il cammino della speranza* (ε.τ.: *Ο δρόμος της ελπίδας*)
1951. *La città si difende* (ε.τ.: *Η κοινωνία αμύνεται*)
1952. *La presidentessa* (ε.τ.: *Η κυρία προέδρου*) – *Il brigante di Tacca del Lupo* (ε.τ.: *Ο αντάρτης της Σικελίας*)
1953. *Gelosia* (ε.τ.: *Η ζήλεια*)
1956. *Il ferroviere*
1957. *L' uomo di paglia* (ε.τ.: *Ο αχυρένιος άνθρωπος*)
1959. *Un maledetto imbroglio* (ε.τ.: *Είμαστε όλοι ένοχοι*)
1962. *Divorzio all' italiana* (ε.τ.: *Διαζύγιο αλά Ιταλικά*)
1964. *Sedotta e abbandonata* (ε.τ.: *Ατιμασμένη και εγκαταλελειμμένη*)
1966. *Signore e signori* (ε.τ.: *Κυρίες και κύριοι*)
1967. *L' immorale* (ε.τ.: *Πολύ δουλειά για έναν άνδρα*)
1969. *Serafino* (ε.τ.: *Σεραφίνο*)
1970. *Le castagne sono buone* (ε.τ.: *Η ερωμένη μου κι εγώ*)
1972. *Alfredo, Alfredo* (ε.τ.: *Αλφρέντο, Αλφρέντο*).

Μπάμπης Ακτσόγλου

ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΚΑΙ ΤΑΙΝΙΕΣ

Elio Petri

1979
GRAND PRIX
PALME D'OR
FESTIVAL DE CANNES
"la classe ouvrière va au paradis"
EURO INTERNATIONAL FILMS GIAN MARIA VOLONTE' dans "La classe ouvrière va au Paradis"
avec MARIANGELA MELATO · GINO PERNICE · LUIGI DIBERTI · DONATO CASTELLANETA
et avec SALVO RANDONE un film de ELIO PETRI
Scénario et adaptation de ELIO PETRI - UGO PIRRO
Producteur exécutif : UGO TUCCI · Produit par EURO INTERNATIONAL FILMS · Eastmancolor · Ecran panoramique
Distribution CIDIC

Η ΕΡΓΑΤΙΚΗ ΤΑΞΗ ΠΑΕΙ ΣΤΟΝ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ
La classe operaia va in paradiso (1971)

Σκηνοθεσία: Elio Petri. **Σενάριο:** Ugo Pirro, Elio Petri. **Φωτογραφία:** Luigi Kuveiller. **Σκηνογραφία:** Dante Ferretti. **Κοστούμια:** Franco Carretti. **Μουσική:** Ennio Morricone. **Μοντάζ:** Ruggero Mastroianni. **Ηθοποιοί:** Gian Maria Volontè (Λούλου Μάσα), Gino Pernice (ο συνδικαλιστής), Salvo Randone (Μιλιτίνα), Donato Castellaneta (Μαρξ), Mariangela Melato (Λίντια), Luigi Diberti (Μπάσι), Federico Sgrobogna (Πινούτσο), Giuseppe Foris (Βάλι), Ezio Marano (ο χρονοτεχνικός), Renata Zamengo (Μαρία). **Παραγωγή:** Euro International Film. **Διάρκεια:** 111'. **Έγχρωμη. 35mm.** **Βραβεία:** Χρυσός Φοίνικας στο Φεστιβάλ των Καννών 1972.

Ο Λούλου Μάσα είναι εργάτης σε μια βιομηχανία της Βόρειας Ιταλίας. Σταχανοβίτης στη δουλειά και ασυναγώνιστος στην εργασία με το κομμάτι, είναι τυπικό παράδειγμα μαζανθρώπου. Αγαπημένος των αφεντικών για την εργατικότητα και την αποδοτικότητά του, αλλά και αντιπαθής στους συναδέλφους του για τον τρελό ρυθμό της δουλειάς του, ουσιαστικά δεν έχει προσωπική ζωή και χρόνο για τον εαυτό του και βρίσκεται μόνιμα σε μια κατάσταση νευρικής υπερέντασης. Θύμα του μύθου του χρήματος και της ευτελούς κατανάλωσης, ο Λούλου, χωρισμένος από την οικογένειά του, συζεί με μια κομμώτρια την οποία δεν καταφέρνει ούτε καν να ικανοποιεί σεξουαλικά, λόγω της κούρασής του από τη δουλειά. Όταν ύστερα από ένα εργατικό ατύχημα χάνει ένα δάχτυλο στη μηχανή, η ζωή του αλλάζει ριζικά. Μπλέκεται με τις νεανικές οργανώσεις της εξωκοινοβουλευτικής αριστεράς στη διάρκεια μιας απεργίας, υποστηρίζοντας την συνέχισή της αντί των διαπραγματεύσεων που επιζητούν οι συνδικαλιστές. Αυτό του στοιχίζει τη θέση εργασίας του, αλλά επαναπροσλαμβάνεται χάρη στην παρέμβαση των συνδικάτων, τα οποία είχε επικρίνει στο παρελθόν για τη διαλλακτική τους στάση απέναντι στην εργοδοσία. Όμως τώρα πια είναι ένας άνθρωπος που βρίσκεται στα πρόθυρα της τρέλας…

> "Όχι ότι έκανα πολλές έρευνες σχετικά με τους εργάτες. Γύρισα μερικά μέτρα φιλμ στη Fatme, τις μέρες που στις εισόδους των ιταλικών εργοστασίων στέκονταν τα μέλη των εργατικών οργανώσεων της εξωκοινοβουλευτικής αριστεράς, μια πολύ ενδιαφέρουσα εποχή. Ότι και να λένε σήμερα οι κομμουνιστές του ΙΚΚ, η περίοδος '69-'70 ήταν, κατά τη γνώμη μου, από τις πιο ζωντανές στιγμές της παλικής ιστορίας αυτού του αιώνα. Από την πλευρά μου, η αντιμετώπιση ενός εργάτη δεν διαφέρει από την αντιμετώπιση οποιουδήποτε άλλου ανθρώπινου όντος. Την εποχή εκείνη, αντίθετα, -και ακόμα και σήμερα- ο εργάτης εθεωρείτο άγιος, μάρτυρας. Ο εργάτης είναι απλώς ένας άνθρωπος που μέσα του υπάρχουν τα ίδια διλήμματα που υπάρχουν στον καθένα μας, μολονότι η δουλειά του είναι αναμφισβήτητα δυσκολότερη: είναι, κατά μίαν έννοια, αυτός που δέχεται μεγαλύτερη πίεση από όλες τις αντιθέσεις, αναγκασμένος όπως είναι να υιοθετήσει τον αστικό τρόπο ζωής, δεδομένου ότι η καταναλωτική κοινωνία τον υποχρεώνει, για να μπορέσει κι ο ίδιος να επιβιώσει, να γίνει καταναλωτικό ον, και να βοηθήσει, έτσι, κατά κάποιον τρόπο, το ίδιο το καπιταλιστικό σύστημα. Εγώ διηγήθηκα μια ιστορία που ήταν η ιστορία όλων μας, το γεγονός ότι σ' αυτήν την κοινωνία δεν μπορείς παρά να ζήσεις μέσα στην αλλοτρίωση. Η σχέση του υπαρξιακού χρόνου με τον παραγωγικό χρόνο σε έναν εργάτη είναι προφανώς η δραματικότερη πλευρά της ημέρας του κι εγώ ασχολήθηκα κυρίως μ' αυτό. Άλλωστε, αυτό ήταν το ευκολότερο που μπορούσε κάποιος να αντιληφθεί. Ακόμα κι εγώ που δεν είχα πάει ποτέ μου σε εργοστάσιο, το κατάλαβα αμέσως. Παιδί ακόμη, είχα κάνει για μερικούς μήνες το χτίστη και ήξερα ότι οι εργάτες μοιάζουν μεταξύ τους. Ο εργάτης της Ρώμης δεν διαφέρει από τον εργάτη του Μιλάνου, ίσως μόνο στην κουλτούρα, αλλά σίγουρα όχι στη σχέση τους με τη ζωή, που είναι ίδια… Για παράδειγμα, υπάρχει πάντα αυτό το πρόβλημα της εργασίας με το κομμάτι –υπάρχει και στην ταινία- κι αυτός ο τρόπος εργασίας ήταν μονίμως ένα πρόβλημα που αφορούσε τους πάντες… Εγώ αρπάχτηκα απ' αυτό και για έναν ακόμη λόγο, επειδή το πρόβλημα της σχέσης μεταξύ υπαρξιακού και παραγωγικού χρόνου, αν το καλοαναλύσεις, το αντιμετωπίζουν όλοι. Υπήρχε μια αναφορά σ' αυτό στην ταινία μου *I giorni contati*, όπου είχε τεθεί μ' έναν τρόπο λιγότερο υστερικό, αλλά πάντως είχε τεθεί. […]
> […] Άλλος ένας από τους λόγους που με ώθησαν να επιλέξω αυτό το στιλ ήταν η επιθυμία να παραβιάσω τους κανόνες του νεορεαλισμού. Στα χρόνια που πέρασαν υπήρχαν ακόμα κανόνες για να τους σέβεσαι ή να τους παραβιάζεις. Σήμερα, όχι πια. Ο κανόνας του νεορεαλισμού επέβαλε φτωχά, εκφραστικά ρούχα, η πραγματικότητα έπρεπε να γίνει «σεβαστή», κι έτσι γινόταν η ίδια η πραγματικότητα ένας κανόνας· ενώ εγώ πάντα πίστευα ότι, αφού η πραγματικότητα είναι σύμβολο, μεταφορά, πρέπει να την ερμηνεύσεις, και δεν πρέπει ποτέ να επαναλαμβάνεται, ρηχά, σχηματικά. Ας είναι. Σήμερα μου φαίνεται ότι ο νεορεαλισμός είχε περίεργες ομοιότητες με την τηλεο-

πτική γλώσσα της απ' ευθείας μετάδοσης, τόσο συχνά κατέληγε στο επίπεδο της ειδησεογραφίας. Υπήρχε μια τάση απόλυτου σεβασμού του «ρυθμού» της πραγματικότητας, που εμένα, αντίθετα, μου φαινόταν αδρανής, διανοητικά και πνευματικά αδρανής. Ήμουν πεπεισμένος ότι ο καθένας βιώνει την πραγματικότητα με τον τρόπο του και, συνεπώς, πρέπει να την αποδώσει όπως το πνεύμα του την έχει βιώσει, όπως ανέκαθεν έπραττε η τέχνη. "

Elio Petri

"Ο ρυθμός, δηλαδή η διαίρεση του χρόνου, το μέτρο του, είναι πράγματα που δεν τα αντιλαμβάνομαι όταν συνθέτω. Και προφανώς σε κάθε ταινία υπάρχει ένας λόγος για τον οποίο διαιρώ το χρόνο μ' έναν συγκεκριμένο τρόπο. Στην ταινία *Υπεράνω πάσης υποψίας* δεν πρόκειται ακριβώς για εμβατήριο, αλλά για ένα ταγκό που θέλει να πετύχει ένα γκροτέσκο αποτέλεσμα. Στο *Η εργατική τάξη πάει στον παράδεισο* έγινε εμβατήριο, με αναφορά στην προηγούμενη ταινία. Προσπαθώ τώρα να δικαιολογηθώ επειδή, είναι αλήθεια, ποτέ δεν το σκέφτηκα. Ίσως η πορεία των εργατών, οι διεκδικήσεις τους, ο ρυθμός της δουλειάς (για τον οποίο χρησιμοποίησα ένα ηλεκτρονικό όργανο που αναπαρήγαγε τον ήχο της πρέσας)... όλα αυτά συνέβαλαν στην απόφασή μου να επιλέξω για την ταινία ένα εμβατήριο."

Ennio Morricone

[από το βιβλίο Franca Faldini e Goffredo Fofi, Il cinema italiano d'oggi raccontato dai suoi protagonisti (1970-1984), *εκδ. Mondadori, 1984]*
Μετάφραση: Πάνος Ράμος

•

Μια αριστερή αλληγορία
του *Giovanni Grazzini*

[...]Ο Elio Petri συνεχίζει την αναζήτησή του μέσα από τις ψυχικές δομές του σημερινού ανθρώπου και τους τυπικούς χαρακτήρες της δικής μας ιστορικής πραγματικότητας. Ενώ στην ταινία *Υπεράνω κάθε υποψίας* ανέλυε με τη γνωστή του μαεστρία τις «νευρώσεις της εξουσίας», στο έργο *Η εργατική τάξη πάει στον παράδεισο* (ο τίτλος είναι ειρωνικός) εξερευνά την άλλη πλευρά, εκείνη του προλεταριάτου, που είναι κι αυτό εκτεθειμένο στον κίνδυνο της τρέλας.
Η ταινία που ο Elio Petri έγραψε σε συνεργασία με τον Ugo Pirro είναι μια αριστερή αλληγορία της εποχής μας, διχοτομημένη ανάμεσα στο μύθο της επανάστασης και στο μύθο της αστικής καλοπέρασης. Θα γίνει αντικείμενο πολεμικής διότι προβάλλει μία άχαρη εικόνα της δουλειάς στα εργοστάσια, επειδή απλοποιεί τη διαμάχη ανάμεσα στα συνδικάτα και το φοιτητικό κίνημα και, τέλος,επειδή επιπλήττει τα συνδικάτα που ενθαρρύνουν την αύξηση της παραγωγικότητας.
Τα παραπάνω δημιουργούν τις προϋποθέσεις να γίνει μία από τις πιο γόνιμες παραγωγές της νέας εποχής· όμως, η δύναμή και η σαφήνειά της την καθιστούν μια από τις καλύτερες ταινίες του νέου ιταλικού κινηματογράφου. Η ταινία διηγείται την ιστορία ενός εργάτη με έναν τρόπο αναγνωρίσιμο από πολλούς. Συγχρόνως προσφέρει μια οδυνηρή ανάλυση της γενικής κατάστασης με μορφή καθημερινού χρονικού. Ο Gian Maria Volontè δίνει ένα ρεσιτάλ ερμηνείας.
Στα ίχνη της ταινίας *Μοντέρνοι καιροί* και της πολυσυζητημένης άποψης που θέλει τους αναρχικούς και τους αντιδραστικούς στο ίδιο καλάθι, η ταινία *Η εργατική τάξη πάει στον παράδεισο* δεν είναι απλώς μια χιλιοειπωμένη καταγγελία της αλλοτρίωσης (στη διττή της σημασία: κλινική και μαρξιστική) του βιομηχανικού πολιτισμού, που καταδικάζει τους εργάτες σε εργασίες μηχανικά επαναλαμβανόμενες· δεν είναι ούτε η παρόρμηση ενός κομμουνιστή διανοούμενου να απαρνηθεί τις αυταπάτες της καταναλωτικής κοινωνίας και ν' αποκτήσει πολιτική συνείδηση. Με την αναφορά στη διαμάχη μεταξύ δούλων και εργοδοτών, η ταινία γίνεται μια αναρχική κραυγή διαμαρτυρίας ενάντια στη διαρκή νεύρωση, στην οποία μας καταδικάζει η αέναη επιδίωξη του οικονομικού κέρδους, και η οποία οδηγεί στην αποκτήνωσή μας.
Η διέξοδος που προτείνει η ταινία είναι μια ορθολογική οργάνωση της κοινωνίας, η οποία θα ξορκίζει την αλλοτρίωση της εργασίας και θα επιτρέπει στο άτομο να ζήσει ελεύθερο και υγιές. Αυτό όμως είναι δευτερεύον. Γνωρίζουμε ότι το όνειρο ενός παγκόσμιου εξαγνισμού είναι μέρος της νεύρωσης που μας διακατέχει. Το πραγματικά σημαντικό στοιχείο είναι ότι η συνειδητοποίηση του δράματος, το οποίο μας παρουσιάζεται με συμπαγή κινηματογραφική γλώσσα, ενισχύει τους μηχανισμούς αυτοσυντήρησης και τους διατηρεί ζωντανούς στο κοινωνικό σύνολο. Έτσι, η ουτοπία αναδεικνύεται σε μια δύναμη που τροφοδοτεί την ελπίδα· και μπορεί να προκαλέσει έστω και κάποια ελάχιστη διόρθωση της πορείας[...]

(από το βιβλίο Giovanni Grazzini, Gli anni Settanta in cento film, *εκδ. Laterza, 1976)*
Μετάφραση: Isabelle Taruffi - Ζωή Σιάπαντα

Ο άπιαστος παράδεισος
του *Freddy Buache*

Η ταινία αυτή του Petri, που παρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ των Καννών το 1972 όπου τιμήθηκε με τον Χρυσό Φοίνικα, είχε μια υποδοχή από την διεθνή κριτική η οποία κυμάνθηκε από την ευγενική αδιαφορία έως τον ενθουσιασμό ή, αντίθετα, ώς την πλήρη αποστροφή. Το θέμα, τοποθετημένο και χρονολογημένο με ακρίβεια, παραπέμπει σε μια γενική πολιτική σκέψη που ισχύει, τελικά, πέρα από την βόρεια Ιταλία και τον αριστερό αναβρασμό την επαύριον του Μάη του '68.

Ο Volontè παίζει με εκπληκτική δύναμη το ρόλο ενός τίμιου εργάτη σ' ένα εργοστάσιο. Πρωταθλητής στην παραγωγικότητα, ευτυχής που μπορεί να αυξήσει το ρυθμό του, άρα και τον μισθό του, ο άνθρωπος αυτός ζει μια μίζερη ζωή παρά τις κάποιες ανέσεις· δεν νιώθει πλέον καμία ευχαρίστηση και έχει συνηθίσει τη σκλαβιά του. Για παράδειγμα, αρκείται στο να βιώνει την σεξουαλική του ζωή με φαντασιώσεις. Όταν γυρίζει στο σπίτι του, το βράδυ, συναντάει την κομμωτριούλα με την οποία συζεί από τότε που εγκατέλειψε την γυναίκα του· όμως το μόνο κουράγιο που έχει είναι να βυθιστεί στον ύπνο (γεγονός που του προσφέρει τουλάχιστον την ευκαιρία να γλιτώνει από τις ηλιθιότητες που προσφέρει αφειδώς ο μύλος της τηλεόρασης). Μια μέρα, μεταφέρει μανιασμένος στο ρυθμό της δουλειάς του με το κομμάτι το πάθος που του μεταδίδουν τα οπίσθια μιας εργάτριας από τον διπλανό πάγκο και, σε μια στιγμή έξαρσης, που του προκαλεί η φαντασίωση ενός οργασμού, αφήνει ένα δάχτυλο στη μηχανή. Έτσι επανέρχεται βίαια στην πραγματικότητα της τάξης του: κανείς δεν

αστειεύεται με την αλυσίδα παραγωγής! Μετά το ατύχημα απολύεται από τη δουλειά του και οδηγείται στο να κατανοήσει καλύτερα την δική του θέση ως προλετάριος, αλλά και τους αγώνες που διεξάγουν, με τα μεγάφωνα, οι επαναστατημένοι φοιτητές ενάντια στους αρχηγούς των συνδικάτων. Χωρίς να καταλαβαίνει τι ακριβώς συμβαίνει, δέχεται τη θέση των μεν, μετά των δε, ενώ αναρωτιέται συνέχεια μήπως είναι πιο τρελός από τον φίλο του, τον γέρο απόμαχο που τον έχουν κλείσει στο ψυχιατρείο.

Αμφιταλαντεύεται από την μια άποψη στην άλλη. Πείθεται πρώτα απ' αυτούς που του εξηγούν με σοφά επιχειρήματα την ανάγκη να οργανώσουν τον αγώνα, ο οποίος, μέσα από την κατάκτηση ενδιάμεσων στόχων, θα οδηγήσει στη μεγάλη μέρα της τελικής σύγκρουσης· στη συνέχεια απ' αυτούς που του αποδεικνύουν ότι κάθε επαναστατική στρατηγική βουλιάζει μοιραία στον γραφειοκρατικό ρεφορμισμό αφού οδηγεί σε επ' αόριστον αναβολή του ερχομού του σοσιαλισμού και κατά συνέπεια πρέπει να αντιτάξουν την αυθόρμητη αντίδραση στην δημοκρατική ψευδαίσθηση, την άμεση βία στα κοινοβουλευτικά τεχνάσματα. Τελικά, ανακαλύπτει πιο πολύ τη μοναξιά παρά την συντροφική αλληλεγγύη, που επικαλούνται τόσο οι μεν όσο και οι δε. Γεμάτος σκεπτικισμό, αρχίζει πάλι τη σκληρή δουλειά· τον προσλαμβάνουν ξανά χάρη στην υποστήριξη των συντρόφων του.

Ο Petri καταφέρνει να διηγηθεί αυτή την ιστορία υιοθετώντας τον χαρούμενο ρυθμό της κωμωδίας. Η σκηνοθεσία του είναι αποτελεσματική και η επιτυχία της έγκειται στο γεγονός ότι προτείνει ένα εύθυμο λαϊκό θέαμα, σχεδιασμένο σαν επαναστατική προκήρυξη με χιούμορ ή σαν αστεία γελοιογραφία, και όχι μια ταινία με συγκεκριμένη θέση. Στο τέλος, αρνείται να δικαιώσει τις μικρές ομάδες των αριστερών και τις συνδικαλιστικές οργανώσεις, αφού αποφεύγει να πάρει θέση, γεγονός που του στοιχίζει τη μομφή από όλους, ενώ αυτή η στάση ωθεί σε σκέψη και προσδίδει στο μύθο την πρωταρχική σημασία του σε ηθικό και πολιτικό επίπεδο.

Ο παράδεισος, για την εργατική τάξη όπως και για όλους τους ζωντανούς, είναι άπιαστος σ' αυτή τη γη (μετά: μυστήριο!). Απομακρύνεται αδιάκοπα. Άλλωστε, το σημαντικό δεν είναι να τον κερδίσεις αλλά να βαδίζεις μαχόμενος προς το μέρος του. Ο δρόμος που θα επιλεγεί προς αυτό το τέρμα δεν είναι τόσο ξεκάθαρος όσο υποκρίνονται οι δογματικοί φύλακες. Χαράζει πιθανότατα τα όριά του ανάμεσα στον Μαρξ και τον

Φρόυντ (στον άξονα του Reich), ανάμεσα στην πειθαρχία και τη γιορτή, και δεν μπορεί να γεννηθεί παρά μόνο με μια εφευρετική διαλεκτική που βασίζεται στην ατομική ευθύνη· την ευθύνη που συνεπάγεται το σχέδιο αλλαγής του κόσμου. Σ' έναν δημοσιογράφο που ρώτησε να μάθει αν η αμφισημία του έργου ήταν απαισιόδοξη ή τελικά αισιόδοξη, ο Petri, προκειμένου να διευκρινίσει αυτήν την απροσδιόριστη οδό, απάντησε με μια φράση του Γκράμσι, ενός διανοητή στον οποίο θα έπρεπε να ανατρέχουμε συχνότερα και που προτείνει μια γραμμή: «Πρέπει να παλεύουμε με την απαισιοδοξία της σκέψης και την αισιοδοξία της βούλησης».

(από το βιβλίο Freddy Buache, Le cinéma italien (1945-1979), *εκδ. L'Age d'Homme, Λωζάνη, 1979)*
Μετάφραση: Γιώργος Καλαμαντής

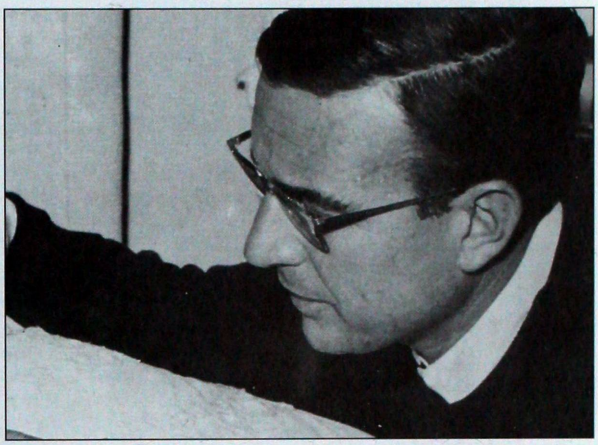
Elio Petri γεννήθηκε στη Ρώμη στις 29 Ιανουαρίου 1929 και πέθανε το 1982. Εγκατέλειψε τις φιλολογικές σπουδές του για να αγωνισθεί στις τάξεις του K.K.I., ενώ εργάστηκε ως δημοσιογράφος και κριτικός κινηματογράφου στην «L' Unità» και στο «Gioventù Nuova», δυο έντυπα του Κόμματος. Βοηθός και σεναριογράφος του Giuseppe De Santis από το 1952, πέρασε στη σκηνοθεσία στις αρχές της δεκαετίας του '60 για να επιβληθεί σύντομα ως ένας από τους βασικότερους εκπροσώπους του πολιτικού ιταλικού κινηματογράφου. Η διπολική σχέση: νεύρωση και εξουσία βρίσκεται στο επίκεντρο μιας σειράς ταινιών, που αν και καθαρά πολιτικές, διαφοροποιούνται για παράδειγμα από το στρατευμένο σινεμά καταγγελίας του Rosi, γιατί ο Petri, πριν καταγγείλει κάτι, το προσεγγίζει από τα μέσα, αναλύοντας τα κοινωνικά αίτια που οδηγούν τους ήρωές του να συμπεριφερθούν με τον άλφα ή βήτα τρόπο. Το Υπεράνω πάσης υποψίας είναι μια σπουδή πάνω στην παράνοια της εξουσίας, αλλά και ένα επίτευγμα μαύρου χιούμορ και καυστικής ειρωνείας. Η εργατική τάξη πάει στον παράδεισο μιλά με διαύγεια για την αλλοτρίωση στις εργασιακές σχέσεις και τη μοναξιά ενός προλετάριου που ονομάζεται ωστόσο Massa (μάζα). Η ειρωνία είναι κι εδώ παρούσα, αν και αυτό που εντυπωσιάζει είναι η σχεδόν ντοκιμαντερίστικη οπτική του Petri στην καταγραφή της καθημερινής ζωής και της δουλειάς στο εργοστάσιο ενός βιομηχανικού εργάτη. Ο αλλοτριωτικός ρόλος του χρήματος και η εξουσία που απορρέει από αυτό είναι το θέμα της αλληγορίας Η ιδιοκτησία δεν είναι πια κλοπή, που ο Petri γύρισε ως μια γκροτέσκ φάρσα. Το γκροτέσκ στοιχείο κυριαρχεί επίσης στη σουρεαλιστική μαύρη κωμωδία Μια σειρά δολοφονίες, ανατομία της πνευματικής κατάστασης και της σχιζοφρένειας της Χριστιανοδημοκρατίας την εποχή της δολοφονίας του Aldo Moro. Τέσσερις ταινίες που συνθέτουν ένα πορτρέτο της ιταλικής κοινωνίας του '60 και '70 στις πιο περίπλοκες και σχιζοφρενικές εκφάνσεις της και που αποτελούν το επιστέγασμα ενός δημιουργού, ο οποίος, αν και έκανε καθαρά πολιτικό κινηματογράφο, χρησιμοποίησε ως μέσο την ειρωνεία και το σαρκασμό, έτσι ώστε να μπορούμε να τον συμπεριλάβουμε με την ευρύτερη έννοια στον κορμό της ιταλικής κωμωδίας.

Φιλμογραφία

1961. *L' assassino* (ελληνικός τίτλος: *Ο δολοφόνος*)
1962. *I giorni contati*
1963. *Il maestro di Vigenavo* (ε.τ.: *Ο δάσκαλος του χωριού*)– *Alta infedeltà* (ε.τ.: *Απιστίες*), τίτλος σκετς: Peccato nel pomeriggio
1965. *La decima vittima* (ε.τ.: *Το δέκατο θύμα*)– *A ciascuno il suo* (ε.τ.: *Στον καθένα το δικό του*)
1968. *Un tranquilo posto di campagna* (ε.τ.: *Ο πύργος των εραστών*)
1969. *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (ε.τ.: *Υπεράνω πάσης υποψίας*)
1970. *12 Dicembre* (ντοκιμαντέρ, συλλογική σκηνοθεσία)
1971. *La classe operaia va in paradiso* (ε.τ.: *Η εργατική τάξη πάει στον παράδεισο*)
1973. *La proprietà non è più un furto* (ε.τ.: *Η ιδιοκτησία δεν είναι πια κλοπή / Στον ανεμοστρόβιλο της διαφθοράς*)
1976. *Todo Modo* (ε.τ.: *Μια σειρά δολοφονίες*)
1978. *Le mani sporche* (TV)
1980. *Buone Notizie* (ε.τ.: *Δυστυχώς τα νέα είναι ευχάριστα*).

Μπάμπης Ακτσόγλου

ΑΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΚΑΙ ΤΑΙΝΙΕΣ



Franco Brusati

PAIN ET CHOCOLAT
NINO MANFREDI
dans un film de
FRANCO BRUSATI
PAIN ET CHOCOLAT
avec PAOLO TURCO · GIAN FRANCO BARRA · UGO D'ALESSIO · FEDERICO SCROBOGNA · TANO CIMAROSA
et JOHNNY DORELLI
avec la participation de
ANNA KARINA
MAURIZIO LODI-FÈ
FRANCO BRUSATI

ΨΩΜΙ ΚΑΙ ΣΟΚΟΛΑΤΑ
Pane e cioccolata (1973)

Σκηνοθεσία: Franco Brusati. **Σενάριο:** Franco Brusati, Iaia Fiastri, Nino Manfredi. **Φωτογραφία:** Luciano Tovoli. **Σκηνογραφία:** Luigi Scaccianoce. **Κοστούμια:** Guido Patrizio. **Μουσική:** Daniel Patuchi. **Μοντάζ:** Mario Morra. **Ηθοποιοί:** Nino Manfredi (Νίνο Γκαρόφολι), Anna Karina (Έλενα, η Ελληνίδα), Johnny Dorelli (ο Ιταλός βιομήχανος), Ugo D'Alessio (ο ηλικιωμένος), Frederico Scrobogna (Γκρέγκορι, ο γιος της Ελληνίδας), Gianfranco Barra (ο Τούρκος), Giorgi Cerion (ο αστυνομικός επιθεωρητής), Max Delys (Ρέντσο), Francesco D'Adda, Paolo Turco, Geoffrey Copplestone, Umberto Raho, Nelide Giammarco. **Παραγωγή:** Maurizio Lodi-Fe για την Verona Cinematografica. **Διάρκεια:** 115'. **Έγχρωμη. 35mm. Βραβεία:** Ασημένια Άρκτος Σκηνοθεσίας στο Φεστιβάλ του Βερολίνου 1974, David di Donatello Καλύτερης Ταινίας εξ ημισείας με το *Αμαρκόρντ* 1974, Βραβείο Καλύτερης Ξένης Ταινίας Κριτικών Κινηματογράφου Νέας Υόρκης 1978.

Αφήνοντας πίσω του τη μιζέρια του χωριού του, ο Νίνο πηγαίνει να δουλέψει και να βρει την τύχη του στην Ελβετία. Τα πράγματα όμως πηγαίνουν άσχημα. Δουλεύοντας ως σερβιτόρος σ' ένα πολυτελές εστιατόριο, καταφέρνει να ξεφύγει από τις παγίδες που του στήνει ένας Τούρκος, που θέλει να του «φάει» τη θέση, αλλά απολύεται για κάποιο μικρό παράπτωμα που πήρε γιγάντιες διαστάσεις. Στερημένος από άδεια εργασίας, ο Νίνο βρίσκει καταφύγιο στο σπίτι μιας εξόριστης Ελληνίδας και ελπίζει να βρει δουλειά κοντά σε έναν αποτυχημένο τυχοδιώκτη, Ιταλό, πρώην βιομήχανο. Η σχέση του όμως με τη γυναίκα αποδεικνύεται επιφανειακή και ο χρεοκοπημένος βιομήχανος, αφού του «τρώει» τις λίγες του οικονομίες, αυτοκτονεί σχεδόν στην αγκαλιά του. Όσο για τους συμπατριώτες του που θα μπορούσαν να τον βοηθήσουν, έχουν σχεδόν μετατραπεί σε κότες, αφού ζουν κυριολεκτικά σ' ένα κοτέτσι…

"Μικρός είχα καταδικαστεί από τους φασίστες επειδή είχα βοηθήσει κάποιους φίλους Εβραίους να διαφύγουν στην Ελβετία. Κατόρθωσα να ξεφύγω κι εγώ την τελευταία στιγμή. Η ταινία εξοφλούσε, κατά κάποιον τρόπο, το χρέος μου στη χώρα που μου έσωσε τη ζωή. Αυτή η χώρα, όμως, είναι –όπως και άλλες χώρες του Βορρά– ο τόπος που πουλάμε τους συμπατριώτες μας λίγο ακριβότερα απ' ό,τι τους σκλάβους και ο τόπος όπου κρύβουμε τα λεφτά μας. Έτσι η ταινία *Ψωμί και σοκολάτα* είναι ένα μίγμα συμπάθειας προς το Βορρά (την οποία νιώθω ενστικτωδώς) και άγριας ειρωνείας. Μόνο που η ειρωνεία μου φαίνεται σωστά κατανεμημένη, αφού απευθύνεται και σε μας τους ίδιους. Για όλους έχει. Όμως, ενώ η συμπάθεια προς τους απόκληρους, τους σκλάβους, είναι πιστεύω προφανής, εκείνη η ατέλειωτη σιωπή που τους περιβάλλει –η ευημερία της βόρειας Ευρώπης– είναι σίγουρα ιδωμένη με σκληρότητα.

Τυπικά, ο ήρωας στο *Ψωμί και σοκολάτα* είναι ένας Ιταλός μετανάστης. Στην πραγματικότητα, αν η ταινία είχε αυτήν την τεράστια επιτυχία σ' όλον τον κόσμο που ακόμα συνεχίζεται, αν κέρδισε στην Αμερική το βραβείο των κριτικών για την καλύτερη ξένη ταινία, προηγούμενη, μάλιστα, μιας ταινίας του Bergman, αυτό, πιστεύω, οφείλεται στο γεγονός ότι καθένας διαβάζει την ταινία με τον δικό του τρόπο. Δέχτηκα τις ευχαριστίες ενός μαύρου στο Μόντρεαλ, που με ακολούθησε συγκινημένος ώς το ξενοδοχείο μου κι ας μην αναφέρονται καν οι μαύροι στην ταινία… Το *Ψωμί και σοκολάτα* θα μπορούσε να είναι μια ιστορία μαύρων, εβραίων ή χριστιανών σε μια χώρα χωρίς θρησκευτική ελευθερία, μια ιστορία ομοφυλόφιλων, περιθωριοποιημένων κάθε κατηγορίας. Διηγήθηκα την ιστορία κάποιου που δεν αισθάνεται καλά στο τομάρι του, που θα 'θελε να είναι στο τομάρι κάποιου άλλου, αλλά κατά βάθος δεν ξέρει αν, τη στιγμή που το σκέφτεται αυτό, είναι ειλικρινής ή όχι, επειδή στην ταινία μου υπάρχει έντονη η ειρωνεία του πρωταγωνιστή προς αυτούς που θαυμάζει –βλέπε τη σκηνή με τους «ξανθούς»… Συνεπώς, χρησιμοποίησα αυτήν την ταινία για να εκφράσω τη δική μου αμηχανία απέναντι στη ζωή, έστω κι αν πήρα αφορμή από ένα πραγματικό κοινωνικό γεγονός, αυθεντικό, που γνώριζα καλά εξαιτίας της διαμονής μου στην Ελβετία, όπου έζησα ως πολιτικός και στρατιωτικός έγκλειστος. Αυτό όμως είναι μια άλλη ιστορία."

Franco Brusati

"Στο *Ψωμί και σοκολάτα* συνεργάστηκα και στο σενάριο. Αναγνώρισα, κατά κάποιον τρόπο τον εαυτό μου στον ήρωα της ταινίας, τον Ιταλό μετανάστη στην Ελβετία. Κατάγομαι από οικογένεια μεταναστών. Η μητέρα μου έζησε τα παιδικά της χρόνια στην Αμερική, ο παππούς μου έζησε εκεί για είκοσι-εικοσιπέντε χρόνια. Γνωρίζω, επομένως, τα κακά της μετανάστευσης, το ξερίζωμα του ανθρώπου από τη γη του, τη μεταφορά του σε άλλο τόπο. Δεν έχει τίποτα, πλέον. Ο παππούς μου είχε καταστραφεί εντελώς. Μιλούσε μόνο με το Θεό και τον κατηγορούσε για όλες τις κακοτυχίες του. Με τον Brusati προσπαθήσαμε λοιπόν να διευρύνουμε το ζήτημα στην κατάσταση

του σύγχρονου ανθρώπου, που δεν έχει γη, δεν έχει πατρίδα. Πρόκειται για την κατάσταση πολλών από εμάς, πολλών Ιταλών. Σε μια χώρα σαν την Ιταλία, πώς μπόρεσαν να ευνοήσουν τη βιομηχανία δίχως να στηρίξουν τη γεωργία; Οι χωρικοί μας είναι συνεπώς αναγκασμένοι να φεύγουν στο εξωτερικό, με όλες τις αναταράξεις που αυτό συνεπάγεται. Ο ξεριζωμένος έχει ανάγκη, περισσότερο απ' οτιδήποτε άλλο, από βοήθεια, συμπάθεια, στήριξη. Είναι ένα πρόβλημα πολύ σοβαρό, επειδή αυτοί οι άνθρωποι δεν μπορούν να είναι ικανοποιημένοι από τη ζωή τους μονάχα τις λίγες μέρες το χρόνο που επιστρέφουν στην πατρίδα τους. Είναι το πρόβλημα της μοναξιάς. Στην Ελβετία, τα ψυχιατρικά νοσοκομεία είναι γεμάτα μετανάστες. Στην ταινία είμαστε σχετικά ήπιοι. Την Κυριακή, οι εργάτες, αφού φορέσουν τα καλύτερά τους ρούχα, ξαπλώνουν στο κρεβάτι όλη την ημέρα. Αν βγουν έξω θα τους αντιμετωπίσουν σαν νέγρους, είναι φοβερός ο ρατσισμός σ' αυτή τη χώρα. Αν ξοδέψουν λίγα χρήματα για να ξεδώσουν, αυτό σημαίνει ότι παρατείνουν κι άλλο την παραμονή τους σ' αυτήν τη χώρα. Το πρόβλημα της μετανάστευσης είναι τρομερό επειδή επαναφέρει προς συζήτηση το θέμα της ανθρώπινης αξιοπρέπειας. Πρόκειται για δράμα: εγώ είμαι σίγουρος ότι θα πέθαινα αν με ξερίζωναν από την οικογένειά μου, από τον τόπο μου. Μπορεί να πεθάνεις, όπως πεθαίνει το θαλάσσιο φυτό που το πας στο βουνό."

Nino Manfredi

"[...] Επιστρέφοντας στο *Ψωμί και σοκολάτα*, τελειώσαμε το σενάριο και το θέσαμε στην κρίση του Manfredi στον οποίο άρεσε πολύ. Ο Nino το υιοθέτησε, αλλάζοντας κάποιες ατάκες με τη σχολαστικότητα που τον διακρίνει, αλλά είχε δίκιο. Επρόκειτο, πάντως, για λεπτομέρειες, μικροπράγματα. Πράγματι, μετά τις τροποποιήσεις που έκανε, δεν υπήρξε αντίλογος για το σενάριο. Στη συνέχεια υπήρξαν προβλήματα με την παραγωγή, αλλά πιστεύω ότι επρόκειτο για τις συνήθεις δυσκολίες που αντιμετωπίζει μια ταινία με αρκετά μεγάλο κόστος, με έναν πρωταγωνιστή σημαντικό και λίγο δύσκολο στο χειρισμό του. Δηλαδή, όλα ήταν σε ένα λογικό πλαίσιο.

Άλλωστε, είναι σωστό να δίνονται μάχες για μια ταινία που στη συνέχεια έχει τόσο μεγάλη επιτυχία! Πέρυσι, όταν πήγα στην Αμερική για την υποψηφιότητα για Όσκαρ της ταινίας *Ας ξεχάσουμε τη Βενετία*, όλοι μου μιλούσαν για το *Ψωμί και σοκολάτα* που άρεσε μέχρι παραφροσύνης ακόμα και στους έγχρωμους, στις μειονότητες που ταυτίστηκαν με την ταινία, επειδή, κατά βάθος, δεν είναι μόνο η ιστορία του Ιταλού που πάει να δουλέψει στην Ελβετία, αλλά η ιστορία του περιθωριοποιημένου, του διαφορετικού, του εκτός τόπου στη ζωή και στον κόσμο. Πέρα από την ατάκα ή την υπόθεση της ταινίας υπάρχει και κάτι άλλο."

Iaia Fiastri

[από το βιβλίο Franca Faldini e Goffredo Fofi, Il cinema italiano d'oggi raccontato dai suoi protagonisti (1970-1984), *εκδ. Mondadori, 1984]*
Μετάφραση: Πάνος Ράμος

•

«Γκαρόφολι Νίνο, αθώος»
του *Freddy Buache*

Χωρίς να προσεγγίζει το θέμα με άμεσα πολιτική ματιά, ο Brusati περιγράφει τα σημαντικότερα προβλήματα ενός Ιταλού εργάτη, ο οποίος αισθάνεται άβολα σε μια Ελβετία υπερβολικά καθαρή, υπερβολικά πλούσια και ελάχιστα γενναιόδωρη. Οι περιπέτειές του, πολλαπλές και αλλόκοτες, παρουσιάζονται με το ύφος της φάρσας. Οι καταστάσεις συχνά είναι υπερβολικά τραβηγμένες, αλλά μέσα από το γέλιο έρχονται στο φως κρυμμένες κοινωνικές πληγές. Χάρη σ' αυτό το αναποφάσιστο και φλεγματικό πρόσωπο, μπαίνει στο στόχαστρο όχι μόνο η Ελβετία, αλλά και η άσχημη μοίρα του «παράξενου ξένου», για την οποία μιλά ο Jacques Prévert: χωρίς δυνατότητα δουλειάς στην πατρίδα του, αναγκάστηκε να εκπατριστεί. Εδώ όμως αντιμετωπίζεται σαν «Άλλος», δηλαδή σαν υπάνθρωπος από τους ξανθούς μάνατζερ του ανεπτυγμένου καπιταλισμού και ονειρεύεται αστα-μάτητα να γυρίσει στη χώρα του. Κάθε τόσο πηγαίνει στο σταθμό και κάθε φορά, βλέποντας τους συμπατριώτες του, που ξεκινούν κι αυτοί για το ταξίδι της επιστροφής, συγκινημένους από τη σκέψη της πατρίδας τους να τραγουδούν με πάθος «O sole mio», κατεβαίνει από το τρένο. Επιστρέφει σ' αυτόν τον τόπο εξορίας όπου όλες οι κινήσεις του (και πρώτα απ' όλα αυτές που δεν τολμάει να κάνει!) του δημιουργούν ένα αίσθημα ενοχής. Κάποια στιγμή βρίσκεται μ' ένα μπαλόνι στο χέρι, αφού έχει ανακαλύψει ένα πτώμα σε μια συστάδα θάμνων, και συλλαμβάνεται από την αστυνομία. Όταν τον διατάζουν να δηλώσει την ταυτότητά του, λέει: «Γκαρόφολι Νίνο, αθώος», λες και η λέξη αθώος παραπέμπει στο επάγγελμά του. «Ιταλός;» Η απάντησή του ακούγεται σαν να ζητάει συγγνώμη για την καταγωγή του. Αυτές οι φράσεις βγάζουν στην επιφάνεια το αστείο που κρύβεται μέσα στην πίκρα η οποία, με τη σειρά της, παίρνει κωμική όψη και ανάγει σε κάποια μορφή μοιραίου αυτό που στην πραγματικότητα προέρχεται από μια τραυματική κοινωνική κατάσταση. Η σοβαρότητα του θέματος υποφώσκει πίσω από τις αστείες πινελιές και κάνει να εμφανιστεί πέρα από το άνισο κωμικό αποτέλεσμα το πορτραίτο ενός ξεριζωμένου ανθρώπου. Ο Manfredi, εντυπωσιακός, συμβάλλει πολύ σ' αυτό.

(από το βιβλίο Freddy Buache, Le cinéma italien (1945-1979), *εκδ. L'Age d'Homme, Λωζάνη, 1979*
Μετάφραση: Μαριάννα Κουτάλου

•

Τοιχογραφία της μετανάστευσης
της *Danièle Dubroux*

Στα ιταλικά η έκφραση αυτή χρησιμοποιείται για να περιγράψει αυτό που εμείς λέμε, με τρόπο πιο γλυκό αν και κοινότοπο, καφέ με γάλα (για κάτι που δεν είναι ούτε μαύρο ούτε άσπρο, ή αλλιώς: νόθο, μπάσταρδο).

Πρόκειται δηλαδή μάλλον για δυο χρώματα παρά για δυο υλικά, αν και τόσο η συνήχηση όσο και η «γεύση» που αφήνει αυτή η έκφραση κάνουν αισθητή την παρουσία τους στην εν λόγω ταινία.

Η Ελβετία είναι, το ξέρουμε καλά και τελευταία μας το επιβεβαιώνουν πλήθος διαφημίσεις, η χώρα της σοκολάτας.

Όσο για την Ιταλία, με την κλίση της στην πρωτοκαθεδρία της χριστιανοσύνης, εκεί όπου κανείς μοιράζεται και γεύεται καλύτερα την *όστια*, «αυτό το είδος ευχαριστήριου ψωμιού» που γίνεται κατ' επέκταση το σώμα του Χριστού (μια πόλη κοντά στη Ρώμη φέρει το όνομά της), έγινε η καθαγιασμένη πατρίδα του ψωμιού.

Κι έτσι, με μια από αυτές τις πολυάριθμες ανατροπές, τις ριζικές αλλαγές των συνθηκών, όπως η μετανάστευση (ένα ταξίδι στο κάτω κάτω!) αυτός που θεωρούσε

τον εαυτό του παιδί του ψωμιού, αν και δεν έτρωγε λευκό ψωμί κάθε μέρα (στο σπίτι του), βρίσκει σε μια άλλη χώρα, τον σοκολατί εαυτό του, δηλαδή την μαύρη του πλευρά: τον κύριο Μπανανιά (όρος επιλεγμένος και διαδεδομένος επίσης από την διαφήμιση), τον κύριο Σοκολάτα. Αυτή η ειρωνεία της τύχης έχει ωστόσο κάτι το κωμικό, και από αυτήν άλλωστε θρέφεται ο ρατσισμός του δρόμου: μια διαφορά στο χρώμα, στο στιλ (οι φράσεις, για παράδειγμα, «Είδες ένα κρινάκι», για να αναφερθείς σε έναν έγχρωμο, ή «Να ένας Σουηδός», για να υποδηλώσεις οποιονδήποτε άνθρωπο με σκούρο δέρμα, κάτοικο του Νότου της Ιταλίας, συμπεριλαμβάνοντας όλη την Αφρική, βόρεια και νότια, ένα τεράστιο κομμάτι της Ασίας, μεγάλο μέρος της Ωκεανίας και ορισμένο μέρος των Ηνωμένων Πολιτειών).

Στην Ελβετία, το κέντρο αυτό του κόσμου (ο Tanner το λέει), όπως και στην Γαλλία, το σταυροδρόμι αυτό του κόσμου (το λένε τα βιβλία της γεωγραφίας), μας αρέσει να γελάμε με αυτά τα δίχως καμία σημασία πράγματα– όμως ας καθαρίσουμε καλύτερα την δική μας βρόμικη φωλιά.

Στην Ελβετία γνώρισα πράγματι έναν μπάρμαν που αν και είχε πολύ στιλ, έσπαγε κάθε βράδυ τα μούτρα του πάνω στους μισομεθυσμένους Ελβετούς που του φέρονταν σαν σε «βρομιάρη Ιταλό». Μου αρέσει να το διηγούμαι, γιατί ο δυστυχής ήταν Ισπανός, άλλα όσο κι αν το είπε, όσο κι αν το φώναξε, τίποτα δεν κατάφερε και μια μέρα χρειάστηκε να παραιτηθεί. Όπως ακριβώς και ο Νίνο, έτσι και αυτός έφυγε ένα πρωί με τη μεγάλη του βαλίτσα τυλιγμένη σε σπάγκο προς τον σταθμό, μόνο που δεν γύρισε! Το αφεντικό μας, ένας υπεύθυνος άνθρωπος, μου είπε τότε εμπιστευτικά: «Αυτό θα πει ισπανική περηφάνια».

Ο Νίνο, από την μεριά του, επιστρέφει, πεισμώνει, επιμένει, γιατί είναι ερωτευμένος, ή τουλάχιστον αυτό υποστηρίζει: αγαπά την αξιολάτρευτη αυτή χώρα, την Ελβετία, την τόσο όμορφη, καθαρή και γενναιόδωρη, και θα κάνει ό,τι μπορεί για να της γίνει αρεστός.

Τελικά αρκείται στο γράμμα με την ερωτική συνταγή (όμως η καρδιά του είναι εκεί;). Η πολυαγαπημένη του Ελβετία θα τον κρατήσει στον κόρφο της; Τη στιγμή που νόμιζε ότι την κατέκτησε διαπράττει ένα αμάρτημα, ένα τόσο δα σφαλματάκι: μερικές σταγόνες κάτουρο πάνω σε έναν τοίχο, μια ιταλική συνήθεια που δεν μπορεί να συγκρατήσει, που αναβλύζει από μέσα του, σαν ρέψιμο, σαν πορδή, άξεστη, απρεπής, και αυτό θα τον ξεσκεπάσει. Η επιστροφή του απωθημένου. Και να τον πάλι καφετή ή σοκολατή.

Ο περιπλάνησή του στην ελβετική χώρα μοιάζει κατά κάποιον τρόπο με εκείνη του Candide (Αγαθούλη) του Βολταίρου, του χαρούμενου αισιόδοξου τον οποίο διώχνει από τη χώρα του ένας βαρόνος που του αρνείται την κόρη του και εκείνος πάει να ανακαλύψει τις δυστυχίες του κόσμου. Ο Νίνο δεν έχει διωχθεί από τη χώρα του, αλλά είναι αναγκασμένος να φύγει για να κερδίσει το ψωμί του στο εξωτερικό, κάνει ένα επιβεβλημένο ταξίδι (όπως είναι και η στρατιωτική θητεία) αλλά το επιβάλλει ο ίδιος στον εαυτό του και σε αυτό έγκειται όλη η αμφισημία.

Η δουλειά είναι η μόνη του επιθυμία, η αξίωση της αναχώρησής του. Έστω και αν ο Candide του Βολταίρου λέει στο τέλος της πορείας του: « Ο άνθρωπος δεν μπορεί να ευτυχήσει παρά μόνο μέσω της δουλειάς του» και …«Ας καλλιεργήσουμε τον κήπο μας» (στην Τουρκία ή στην Ελβετία). Το στοιχειώδες αυτό δικαίωμα, δηλαδή το συμβόλαιο εργασίας, θα του το αρνηθούν κατ' εξακολούθηση.

Αν και παριστάνει τον αγαθούλη, δεν είναι ηλίθιος. Μάλλον κάνει πως είναι. Δεν θέλει να δει τον εγκληματία που σκότωσε το κοριτσάκι στο δημόσιο κήπο (αν και αυτός αποκαλύπτει το έγκλημα). Προτιμά να μην ξέρει ότι ενοχλεί την Ελβετίδα γκουβερνάντα και εν γένει κάθε Ελβετό, με την παρουσία του και μόνο, με την παραμικρή του κίνηση: τον τρόπο που τρώει, που κάθεται, που περπατά, που κατουράει. Γιατί στην πραγματικότητα δεν βλέπει τίποτα άλλο – δεν υπάρχει χειρότερος κουφός από αυτόν που δεν θέλει να ακούσει.

Έτσι προτιμά να μην ακούσει (ή να αποδυναμώσει) τα εξεγερμένα λόγια του συναδέλφου του για το ρατσισμό των Ελβετών απέναντί τους. Όπως προσποιείται ότι δεν ξέρει ποιος είναι ο κλέφτης του εστιατορίου, αν και τον έχει ανακαλύψει στο πρόσωπο του Ισπανού σερβιτόρου.

Αντίθετα κάνει ότι ξέρει όταν δεν ξέρει: για παράδειγμα πώς να κόψει τη φλούδα ενός πορτοκαλιού σε σχήμα λουλουδιού (ψάχνει τη φλούδα που έφτιαξε ο Τούρκος μέσα στα βρόμικα πιάτα για να την σερβίρει στον πελάτη) ή θέλει να τους κάνει να πιστέψουν ότι μιλάει ελβετικά- γερμανικά («Ein Bier, bitte»). Το ζήτημα λοιπόν είναι να τηρήσει αυτήν την (αδύνατο να τηρηθεί) συμφωνία: να πνίξει τη διαύγειά του κρύβοντας την άγνοιά του.

Η ένταση μιας τέτοιας συμφωνίας εμπεριέχει το κωμικό στοιχείο. Το κωμικό δεν βασίζεται στη ευλαβή άγνοια του αγαθούλη του οποίου τα γουρλωμένα μάτια μας μεταφέρουν έναν κόσμο στρεβλωμένο και αδύνατο, αλλά

ούτε και στην απατηλή βεβαιότητα ενός καυχησιάρη (mattatore ή «gonfiato» στα ιταλικά) που νομίζει ότι φτάνει σε κατακτημένη χώρα και τον οποίον η λογική της πραγματικότητας θα προσγειώσει σιγά σιγά. Το κωμικό γεννιέται μάλλον από την αέναη και υπολογισμένη ταλάντευση ανάμεσα στα δυο: το είναι και το φαίνεσθαι. Το είναι του βλέπει σωστά, αλλά το φαίνεσθαι οφείλει να αρνηθεί αυτό που βλέπει το είναι.

Διασχίζοντας στην αναζήτησή του (για συμβόλαιο εργασίας) διάφορα κοινωνικά στρώματα, διάφορους κύκλους, αστικούς ή αγροτικούς, ανακαλύπτει μόνο θλίψη, σπαραγμό, τρέλα και παραίτηση· ανθρώπους που ο καθένας τους έχει πουλήσει το είναι του για το φαίνεσθαι. Ο Ιταλός εκατομμυριούχος έχει ανταλλάξει την ψυχή του για χρήματα και ακόμα και οι γιοι του δεν τον αναγνωρίζουν. Αυτοκτονεί (και αυτός τον βρίσκει να ψυχομαχά). Οι εργάτες στο παράπηγμά τους ξεχνούν με τη μεταμφίεσή τους ότι είναι φυλακισμένοι ή σκλάβοι. Τα μέλη της οικογένειας Πουλέ, αν και θυμιατίζουν την εικόνα της Παναγίας, έχουν πουληθεί ψυχή τε και σώματι στις πουλάδες που σκοτώνουν, έχουν χάσει ως και τη γλώσσα τους και κακαρίζουν πίσω από το φράχτη του κοτετσιού τους.

Και αυτός επίσης, στον αγώνα δρόμου του για το ξεπούλημα (της εργατικής του δύναμης) θα χτυπηθεί από τον ιό και την τρέλα (χάνει με το ζόρι τον μπούσουλα...) της απώλειας της εθνικής του ταυτότητας, έτοιμος για όλα (να χάσει ή να κερδίσει) προκειμένου να προσαρμοστεί: μεταμφιέζεται σε Γερμανοελβετό.

Τέλος, καινούρια ανατροπή, προσπαθεί να ξαναγίνει Ιταλός, προσποιούμενος όλα τα στερεότυπα που τον καθορίζουν ως Ιταλό στα μάτια των Ελβετών: μεθοκοπά (sporcaccióne), τσιμπά τις γυναίκες στον πισινό, κλέβει, φωνάζει υπερβολικά δυνατά και σιγοσφυρίζει. «Scusi ma sono Italiano», θυμίζει στον υπάλληλο (και στον εαυτό του) που αναλαμβάνει να τον απελάσει και τον οδηγεί για ακόμη μια φορά στο σταθμό. Γιατί το γεγονός ότι προσποιείται, ότι παίζει τον Ιταλό, σημαίνει ότι δεν είναι ή ότι δεν είναι πια αυτό που θέλει να φαίνεται ότι είναι.

Ποιος είμαι; ρωτάει την οικογένεια Πουλέ, που είναι και η πλέον ακατάλληλη για να απαντήσει σε μια τέτοια ερώτηση.

Κι αυτό γιατί δεν αναγνωρίζει πια τον εαυτό του στα ιταλικά ρομάντζα των συμπατριωτών του που υμνούν τη θάλασσα και τον ωραίο ήλιο της αιώνιας Ιταλίας. Εκείνη

τη στιγμή το πρόσωπο που υποδύεται, παίρνοντας θέση αναλυτή, κάνει να ξεχωρίζει, με τη σιωπή του (και από αυτό ανακαλύπτει κι άλλα!) το κομμάτι αναπαράστασης αυτού του παιχνιδιού -κατά το ιταλικό σύστημα- όπου η υπερβολή των γενναιόδωρων και φωνακλάδικων φύσεων είναι τα αδιάσειστα σημάδια της λατινικότητας, σημάδια με τα οποία ένα ορισμένο κομμάτι του ιταλικού κινηματογράφου (βλέπε *Μια σειρά δολοφονίες* του Petri) εξασφαλίζει βέβαιη επιτυχία.

Δεν υπάρχει πλέον παρά το μισό-μισό: ούτε ξανθός ούτε μελαχρινός, ούτε ψωμί ούτε σοκολάτα. Αυτή είναι η σοβαρή και η σκοτεινή όψη, η σοκολατένια ανάποδη όψη από το κωμικό *Ψωμί, έρωτας και φαντασία*. Η εναλλαγή αυτή ανάμεσα σε δυο τόνους: κωμικό-τραγικό, άσπρο-μαύρο, που χειρίζεται τη διαφορά όπως και τη σύγχυση, στηρίζεται στον τρόπο που ο ίδιος ο ρατσισμός λειτουργεί: αρνείται το ένα για να μπορεί να υπάρξει το άλλο. Η σκιά του ενός κάνει το άλλο φωτεινό· αλλά ενώ ο ρατσισμός αναπτύσσεται από τον αποκλεισμό ενός από τους δυο όρους, η ταινία λαβαίνει χώρα στην αέναη ταλάντευση ανάμεσα στα δύο.

Όσο για το γλίστρημα μια μέρα από το φως στο σκοτάδι, το πέρασμα από τον ένα χώρο στον άλλο είναι πιο εύκολο απ' όσο φανταζόμαστε...

Η σκηνή με τους τραβεστί δείχνει το διακριτικό πέρασμα, το απρόβλεπτο γλίστρημα. Η μεταμφίεση ενός από αυτούς σε κοπέλα που κάνει στριπτίζ κάνει τους εργάτες που κάθονται στα τραπέζια να ουρλιάζουν από τα γέλια, αλλά όταν η μίμηση είναι τόσο τέλεια ώστε να μην διακρίνεται πια η διαφορά από το πραγματικό, το πράγμα γίνεται σοβαρό και κανείς δεν γελά.

Αυτή την εσωτερική επικοινωνία των δύο τόνων που δίνει γεύση και πλούτο σε πολλές ιταλικές ταινίες [...] ο ηθοποιός Nino Manfredi την φέρει επίσης στο πρόσωπό του σαν δυο εικόνες μόνιμα τυπωμένες η μια πάνω στην άλλη: η κωμική (όταν υποδύεται τον ηλίθιο για να βγει από δύσκολες καταστάσεις) και η συγκινητική (που προέρχεται από τον τρωτό άνθρωπο που μπορούμε να κλονίσουμε, να τον σπάσουμε, αλλά που αναλαμβάνει δυνάμεις και ξανασηκώνεται για να προσπαθήσει να τα βγάλει πέρα).

Δεν υπάρχει ποτέ ρήξη ανάμεσα στους δυο τόνους λόγω της αλλαγής μάσκας (ο Ζαν γελάει, ο Ζαν κλαίει), στην οποία πολλοί επαγγελματίες κωμικοί όπως ο Louis De Funès, έγιναν πρωταθλητές μέσω μηχανικών και απότομων μορφασμών.

Η ταινία αυτή είναι μια τοιχογραφία πάνω στην μετανάστευση, εξετάζει περισσότερες από μια πλευρές που την αφορούν: την εχθρότητα ανάμεσα στις διαφορετικές εθνότητες (ο Τούρκος), πάνω στον ανταγωνισμό της αγοράς εργασίας, και επίσης πάνω στον ετερόκλιτο χαρακτήρα αυτού του κόσμου που τον διασχίζουν οι πιο διαφορετικές τάξεις και πολιτισμοί, οι οποίοι δεν επικοινωνούν μεταξύ τους (ή επικοινωνούν πρόσκαιρα, μόνο για όσο κρατάει, λ.χ., ο εφήμερος έρωτας με την Έλενα, την Ελληνίδα).

Αυτό που μένει λοιπόν στο τέλος (στο τέλος του τούνελ) είναι η τρομερή μοναξιά. Τέτοια μοναξιά που ο καθένας χωρίζεται στα δυο για να κρατάει παρέα στον εαυτό του.

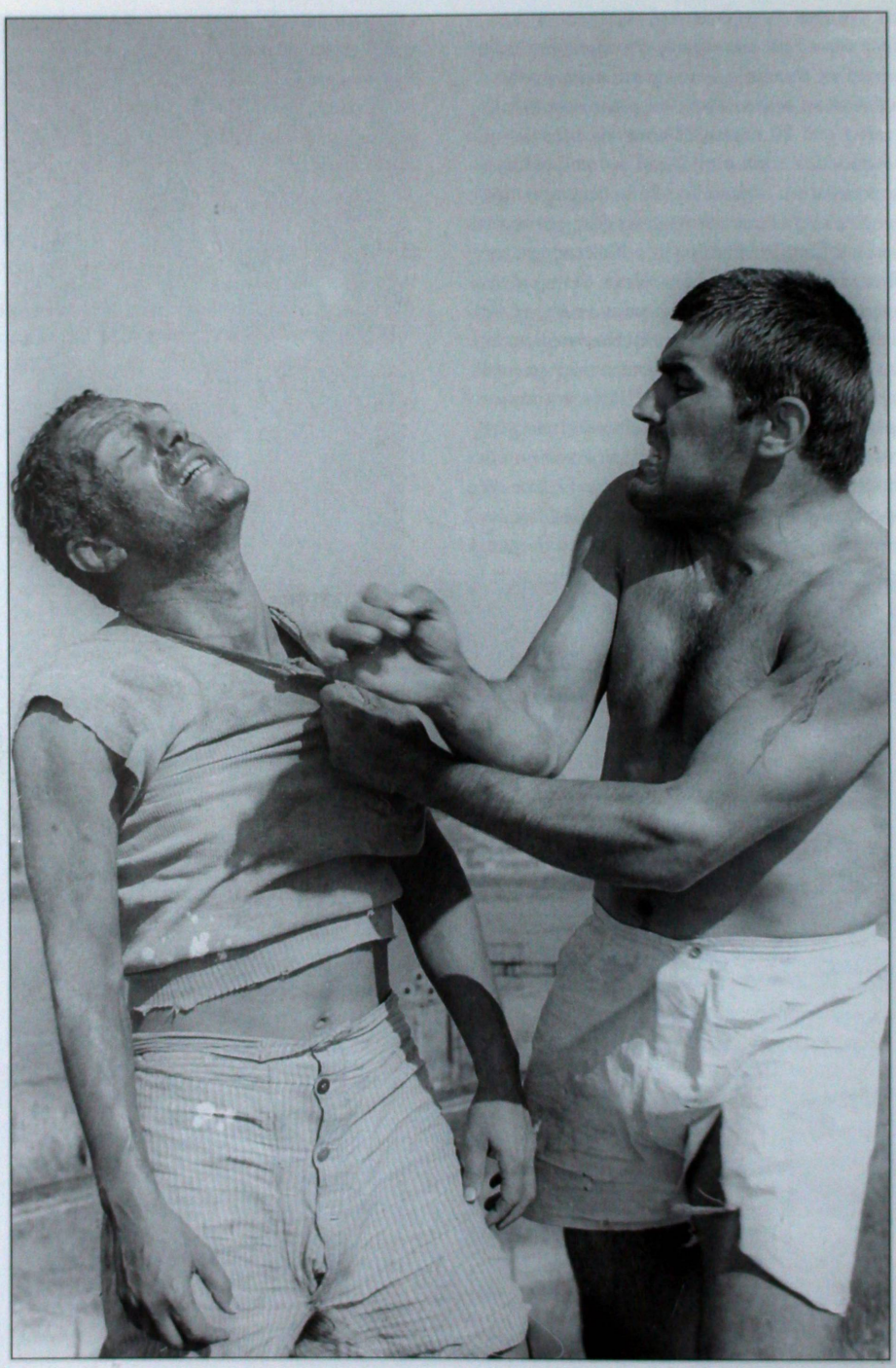
(περιοδ. «Cahiers du cinéma», τχ.268-269, Ιούλιος-Αύγουστος 1976)
Μετάφραση: Τατιάνα Φραγκούλια

Ο Franco Brusati γεννήθηκε το 1922 στο Μιλάνο. Σπούδασε νομικά και οικονομικές επιστήμες, δούλεψε για ένα διάστημα ως δημοσιογράφος και στη συνέχεια έγινε βοηθός του Castellani και του Rossellini, όπως και σεναριογράφος σε πάνω από 20 ταινίες. Η αποτυχία της πρώτης του ταινίας Il padrone sono me..., από ένα μυθιστόρημα του Panzini, τον ωθεί στο θέατρο. Το 1962 επιστρέφει πίσω από την κάμερα με την Επαναστατημένη ζωή, μια ταινία πάνω στην αλλοτρίωση στο πνεύμα της Νύχτας και της Ντόλτσε Βίτα. Το Κορίτσι που δεν έλεγε όχι είναι μια πιο ανάλαφρη ταινία, κάτι που δεν μπορούμε να πούμε για το I tulipani di Haarlem, έναν ύμνο του απόλυτου έρωτα με ήρωες δυο εφήβους που βιώνουν μια ημιπαρανοϊκή ερωτική σχέση στα όρια του σαδομαζοχισμού. Το Ψωμί και σοκολάτα είναι μια από τις ελάχιστες ιταλικές ταινίες που μιλά για τη μετανάστευση του Ιταλού προλετάριου και την απώλεια της ταυτότητάς του σε μια χώρα σαν την Ελβετία. Ο Brusati συναντά εδώ τους μετρ της ιταλικής κωμωδίας, μέσα από μια γραφή που συνδυάζει το κωμικό με το τραγικό, χωρίς ωστόσο να μπορούμε να τον κατατάξουμε σε αυτή την κατηγορία των σκηνοθετών, από τους οποίους απομακρύνεται ακόμη περισσότερο στο σχεδόν αυτοβιογραφικό Ας ξεχάσουμε τη Βενετία, χρονικό των σχέσεων δυο ζευγαριών ομοφυλοφίλων μέσα σε μια τυπικά μπεργκμανική ατμόσφαιρα.

Φιλμογραφία

1956. *Il padrone sono me...*
1962. *Il disordine* (ελληνικός τίτλος: *Επαναστατημένη ζωή*)
1969. *Il suo modo di fare/Tenderly* (ε.τ.: *Το κορίτσι που δεν έλεγε όχι*)
1970. *I tulipani di Haarlem*
1974. *Pane e cioccolata* (ε.τ.: *Ψωμί και σοκολάτα*)
1979. *Dimenticare Venezia* (ε.τ.: *Ας ξεχάσουμε τη Βενετία*)
1982. *Il buon soldato*
1989. *Lo zio indegno.*

Μπάμπης Ακτσόγλου



Ο Nino Manfredi και ο Mario Adorf στην ταινία Καβάλα στην τίγρη.

COMMEDIA ALL'ITALIANA

Ευρετήρια

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΥΡΙΟΤΕΡΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ

12 φορές θηλυκό 78
Αγαπημένε μου πατέρα 14, 16, 78
Άλλοθι, Το 16
Ανθρωπάκος, Ο 14, 15, 24, 51, 52, 55, 56, 57
Αντάρτης της Σικελίας, Ο 134
Άρωμα γυναίκας 16, 24, 73, 74, 78
Ας ξεχάσουμε τη Βενετία 147, 151
Ατιμασμένη και εγκαταλελειμμένη 14, 28, 43, 134
Αχυρένιος άνθρωπος, Ο 131, 134
Βασιλιάς της κομπίνας, Ο 16, 65, 66
Βασιλίσκοι, Οι 109
Βίαιο καλοκαίρι 85
Βίαιοι, βρόμικοι και κακοί 8, 14, 17, 106, 115, 116, 117, 120, 122, 124
Βιτελόνι, Οι 14, 70
Βοκκάκιος 11, 122
Βολταίρος 148
Γαμήλιο εμβατήριο 17
Γάμος υπό δοκιμή 70
Γάτος που χώνει την ουρά του παντού, Ο 101
Γενναίοι του Μπρανκαλεόνε, Οι 16, 29, 57, 87, 89
Γέφυρα του ποταμού Κβάι, Η 38
Γιατρός, Ο 14
Γιοβάνκα και οι άλλες, Η 37
Γκολντόνι Κάρλο 11
Γκράμσι Αντόνιο 141
Γυμνό νησί, Το 83
Διαζύγιο αλά ιταλικά 8, 14, 20, 22, 43, 127, 128, 130, 131, 133, 134
Δον Τζιοβάνι στη Σικελία, Ο 8, 23
Δράμα ζηλοτυπίας 14, 124
Δρόμος της ελπίδας, Ο 134
Δυο δεκάρες ελπίδα 12
Δυο υπέροχοι αλήτες 16
Δύσκολοι καιροί για πρίγκιπες 124
Έγκλημα αγάπης 17
Είμαστε όλοι παράνομοι 131
Είστε υπέρ ή κατά του διαζυγίου; 15
Έκλειψη, Η 113
Έλα να πάρεις τον καφέ σ' εμάς 17
Έλα στο σπίτι να γνωρίσεις τη γυναίκα μου 16
Εν ονόματι του λαού 14, 15, 78
Εν ονόματι του νόμου 128, 134
Ένας Αμερικανός στη Ρώμη 15, 124
Ένας ήρωας της εποχής μας 43
Ένας προφήτης Δον Ζουάν 16
Ένας τρελός τρελός εραστής 17, 43
Εντιμότατοι φίλοι μου, Οι 8, 20, 23, 29, 41, 42, 43, 47, 48, 57
Επαναστατημένη ζωή 151
Επιχείρηση Σαν Τζενάρο 17
Εργατική τάξη πάει στον παράδεισο, Η 8, 20, 23, 137, 138, 142
Ερωτική οπτασία 78
Εφτά φορές τρελός 17, 78
Έφυγαν οι Γερμανοί... ήρθαν οι Αμερικάνοι 15
Ήθελε 18άρα, καλά να πάθει 14, 16
Ήμασταν τόσο αγαπημένοι 14, 15, 16, 17, 21, 43, 75, 105, 106, 107, 111, 120, 122, 124
Θαύμα στο Μιλάνο 13, 120, 121
Θεέ μου, πόσο χαμηλά έπεσα! 101
Θύελλα, Η 37
Ιδιοκτησία δεν είναι πια κλοπή, Η 142
Καβάλα στην τίγρη 17, 23, 43, 87, 89, 101
Καλύτερά μας χρόνια, Τα 111
Καλύτερα χρόνια του Καζανόβα, Τα 101
Κάτω απ' τον ήλιο της Ρώμης 12
Καφέ εξπρές 17
Κεντρί, Το 68
Κλέφτες κι αστυνόμοι 13, 27, 57
Κλέφτης των ποδηλάτων, Ο 106, 107, 113
Κλέψας του κλέψαντος Νο 2, Ο 17
Κλέψας του κλέψαντος, Ο 7, 10, 14, 15, 19, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 38, 49, 57, 65
Κοινωνία αμύνεται, Η 134
Κομπιναδόροι και περιπλανώμενοι 18
Κορίτσι που δεν έλεγε όχι, Το 151
Κορίτσι του Μπούμπε, Το 101
Κούκλες, Οι 78
Κουροσάουα Ακίρα 73
Κυνηγοί της ηδονής, Οι 70
Κυρία προέδρου, Η 134
Κυρίες και κύριοι 41, 134
Κυρίες και κύριοι, καληνύχτα σας 17
Λευκές νύχτες 27
Λευκός Σεΐχης, Ο 14, 70
Μακαρόνι 18, 124
Μακριά νύχτα του '43, Η 85
Μαλίτσια 73
Μάλιστα... μάλιστα κύριε 17
Μάμα Ρόμα 116
Μοντέρνοι καιροί, Οι 138
Μαρξ Καρλ 141
Μαχαίρι στο νερό, Το 69

Μεγάλο μποτιλιάρισμα, Το 18, 83, 101
Μίστερ Σαμπατίνι, το μεγάλο σαφάρι 106
Μεγάλο φαγοπότι, Το 17
Μεγάλος πόλεμος, Ο 7, 14, 15, 21, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 43, 51, 57, 62
Μια γυναίκα για έναν άνδρα 17
Μια δύσκολη ζωή 14, 15, 20, 21, 61, 62, 65, 78, 85, 91
Μια μέρα στο φρέσκο 14
Μια ξεχωριστή μέρα 124
Μια σειρά δολοφονίες 17, 142, 150
Μοντέρνα τέρατα, Τα 14, 78
Μοντεσκιέ 94
Μπρανκαλεόνε σταυροφόρος, Ο 16
Ντερσού Ουζαλά 73
Ντόλτσε Βίτα 36, 113, 151
Νύχτα της Βαρέν, Η 124
Νύχτα, Η 151
Ξαδέλφια, Τα 68
Οικογένεια, Η 16, 124
Όλοι στο σπίτι 7, 14, 15, 21, 36, 62, 81, 83, 85, 89, 101
Παιδιά της οδού Πάαλ, Τα 57
Παΐζά 113
Περιπέτειες του Πινόκιο, Οι 101
Πετρόνιος 11
Πικρό ρύζι 16
Πιραντέλο Λουίτζι 11
Πλαύτος 48, 109
Ποιος κοιμήθηκε με τη γυναίκα μου; 17
Πόλεμος ή ειρήνη; 12
Πολύ δουλειά για έναν άνδρα 14, 16, 49, 134
Ραψωδία έρωτος 16
Ριφιφί 30, 31
Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη 83
Σαλό 56, 116
Σαρλό φαντάρος, Ο 38
Σινεμά ο Παράδεισος 124
Στην αυλή του βασιλιά Καθίκι 18, 78
Στρατηγός ντέλα Ρόβερε, Ο 34, 36, 38, 85
Συζυγικό κρεβάτι, Το 16
Σύντροφοι, Οι 17
Ταμένος με το ζόρι 17
Ταράτσα, Η 14, 15, 16, 124
Τέρατα, Τα 10, 14, 16, 56, 78
Τερέντιος 48
Τον αγαπούσαν όλοι 101
Τοτό, ο βασιλιάς της Ρώμης 13
Τοτό ταυρομάχος, Ο 13
Τοτό στο γύρο της Ιταλίας, Ο 13
Τραγωδία ενός γελοίου ανθρώπου 16
Τρύπα, Η 87
Υπεράνω πάσης υποψίας 14, 138, 142
Φανφαρόνος Ο 7, 14, 15, 20, 22, 62, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 78, 124
Φασίστας, Ο 16
Φρόιντ Σίγκμουντ 141
Φτωχοί αλλά ωραίοι 78
Φτωχός εκατομμυριούχος 78
Χαρτοπαίχτης με ταλέντο 14, 15, 20, 22, 91, 92, 97, 99, 101
Χίλιες και μία νύχτες 116
Χωρίς στοργή 83, 101
Ψωμί και σοκολάτα 8, 17, 20, 23, 143, 145, 146, 147, 151
Ψωμί, έρωτας και... 13
Ψωμί, έρωτας και ζήλια 13
Ψωμί, έρωτας και φαντασία 13, 101, 150

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΥΡΙΟΤΕΡΩΝ ΞΕΝΩΝ ΚΑΙ ΜΗ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ

Accatone 22, 116
Adorf Mario 87, 89
Age 9, 12, 19, 20, 27, 29, 33, 34, 57, 81, 82, 83, 89, 106, 111, 112
Alibi, L' 16
Amato Giuseppe 12, 35
Amidei Sergio 9, 20, 38, 52
Anima persa 16
Antonioni Michelangelo 20, 69, 112, 113
Archidiavolo, L' 16, 124
Arpino Giovanni 73, 74, 75
Arte di arrangiarsi, L' 15
Audace colpo dei soliti ignoti, L' 17
Barrymore John 47
Basilischi, I 109
Bassani Giorgio 85
Becker Jacques 87
Belli Agostina 73, 74, 77
Benetti Adrianna 12
Benigni Roberto 10, 18
Benvenuti Leo 42, 43, 57
Bergman Ingmar 145
Bergson Henri 130
Bernardi Pierro 43
Bertolucci Bernardo 16
Best Years of our Lives, The 111
Bini Alfredo 89
Blasetti Alessandro 12, 134
Brusati Franco 8, 17, 20, 23, 145, 147, 151
Caffè espresso 17
Camerini Mario 11, 12, 57
Campanini Carlo 11
Candide 148
Cardinale Claudia 29
Carina Anna 23
Carro armato dell' 8 Settembre 85
Castellani Renato 12, 70, 151
Cattivi pensieri 17
Cerami Vincenzo 51, 55, 56
Cervi Gino 12
Chaplin Charlie 14, 38
Ciociara, La 78
Cirillo Claudio 74, 112
Citti Sergio 116
Comencini Luigi 7, 9, 11, 13, 14, 15, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 28, 36, 43, 81, 83, 84, 85, 87, 89, 91, 92, 99, 100, 101
Cotten Joseph 91, 96
Cristaldi Franco 27
D'Amico Suso Cecchi 19, 20, 27, 29
D' Annunzio Gabrielle 38, 101
Darò un milione 12
Davis Bette 22, 91, 95, 96, 99
De Bernardi Pierro 42
De Concini Ennio 57, 127
De Filippo Eduardo 11, 12, 14, 70
De Filippo Peppino 11, 12
De Filippo Titino 12
De Funes Louis 150
De Laurentiis Dino 33, 34, 36, 37, 82, 83
De Laurentiis Luigi 52
De Santis Giuseppe 16, 142
De Sica Vittorio 9, 12, 13, 21, 41, 70, 78, 105, 106, 107, 109, 112, 113, 120
Decker John 47
Del Prete Duilio 42
Di Venanzo Gianni 30
Donati Danilo 34
Dragueurs, Les 69
Due soldi di speranza 12
Ekberg Anita 113
Estate violenta 85
Fabrizi Aldo 11, 106, 111
Federale, Il 16
Fellini Federico 12, 14, 20, 43, 47, 70, 106, 113
Ferrara Giuseppe 37
Ferreri Marco 16, 17
Ferroviere, Il 131, 134
Festa Campanile Pasquale 14
Fields W.C. 47
Fifa e arena 13
Fondato Marcello 14, 83
Fowler Gene 47
Frye Northrop 129
Gadda Carlo Emilio 131
Garbuglia Mario 34, 37
Garofalo Ettore 116
Gassman Vitttorio 8, 9, 10, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 24, 27, 29, 33, 34, 37, 57, 65, 66, 68, 69, 71, 73, 74, 75, 77, 105, 106, 109, 111, 124
Gaucho, Il 17
Germi Pietro 8, 9, 14, 20, 22, 23, 28, 29, 41, 42, 43, 47, 48, 49, 57, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134

Giannetti Alfredo 127
Gili Jean 84, 89
Giorni contati, I 137
Giovedì, Il 73
Godard Jean-Luc 69
Govi Gilberto 11, 12
Guardi e ladri 13
Guareschi Giovanni 12
Guy De Maupassant 38
Hardy Oliver 14
Hemingway Ernest 75
Hitchcock Alfred 67
Hoffman Dustin 134
Jacopetti Gualtiero 37
Jovanka e le altre 37
Kean 16
Keaton Buster 131
La Cava Gregory 47
Langton Harry 12
Lattuada Alberto 8, 14, 17, 20, 23, 37, 78, 101
Lean David 38
Loren Sophia 78
Loy Nanni 14, 17, 20
Lumière Αδελφοί 70
Lunga notte del '43, La 85
Macario Erminio 11, 12
Maccari Ruggero 9, 20, 65, 75, 124
Maccheroni 124
Maciste alpino 36
Magni Luigi 17
Magnifico cornuto, Il 16
Manfredi Nino 8, 9, 14, 17, 20, 21, 22, 23, 43, 87, 89, 105, 106, 109, 111, 117, 120, 122, 123, 146, 147, 149, 150
Mangano Silvana 22, 37, 99
Marchesi Marcello 12
Marcia su Roma, La 16
Massari Lea 63
Mastroianni Marcello 9, 10, 19, 20, 22, 27, 29, 106, 124, 128
Melville Jean-Pierre 39
Merli Franco 116
Metz Vittorio 12
Mitchell Thomas 47
Mocky Jean-Pierre 69
Momo Alessandro 73, 74, 77
Monicelli Mario 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 28, 29, 30, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 43, 47, 48, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 66, 70, 87, 89, 105, 134
Montadori Alberto 57
Montaldo Giuliano 85
Moravia Alberto 110
Moriconi Valeria 87
Morricone Ennio 138
Moschin Gastone 44
Murgia Tiberio 29
Musco Angelo 11
Moretti Nanni 18
Nerone 111
Nichetti Maurizio 10, 18
Nichols Mike 132
Noiret Philippe 43, 49
Padre di famiglia, Il 17
Padrone sono me... , Il 151
Pampanini Silvana 134
Panzini Alfredo 151
Parise Goffredo 131
Pasolini Pier Paolo 13, 22, 56, 115, 116, 121
Pastrone Giovanni 36
Pavese Cesare 21
Per grazia ricevuta 17
Period of adjustment 69
Petri Elio 8, 14, 17, 20, 23, 137, 138, 139, 141, 142
Petrolini Ettore 11, 111
Pietrangeli Antonio 14, 16, 124
Pinelli Tulio 20, 43
Piovene Giuseppe 110
Pirro Ugo 20, 138
Pisacane Carlo 29
Polvere di stelle 15
Pontecorvo Gillo 37
Poveri ma belli 29
Prévert Jacques 147
Proibito 57
Puccini Gianni 85
Quattro passi fra le nuvole 12
Ralli Giovanna 110, 111
Reich Wilhelm 141
Resnais Alain 69
Rhapsody 16
Risate di gioia 43
Rise and fall of Legs Diamond, The 68
Risi Dino 7, 9, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 28, 29, 43, 61, 62, 63, 66, 67, 69, 70, 74, 75, 77, 78, 85

Riso amaro 16
Ritt Martin 37
Rosi Francesco 142
Rossellini Roberto 9, 28, 36, 38, 39, 69, 113, 151
Rotunno Giuseppe 37
Rusticheli Carlo 45
Salvatori Renato 27, 29
Salce Luciano 14, 16
Sandrelli Stefania 21, 106, 110, 111, 128, 134
Satta Flores Stefano 21, 105, 106, 109, 111
Scarpelli Furio 9, 12, 19, 20, 27, 29, 33, 34, 57, 81, 82, 83, 87, 89, 105, 106, 111, 112
Scola Ettore 8, 9, 10, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 43, 71, 105, 106, 111, 112, 113, 115, 120, 121, 122, 123, 124
Scusi, lei è favorevole o contrario? 15
Senza famiglia, nullatenenti cercano affetto 16
Signor Max, Il 12
Sisignore 17
Soldati Mario 78
Sonego Rodolfo 61, 62, 65, 91
Sordi Alberto 8, 9, 14, 15, 20, 21, 22, 24, 27, 33, 34, 43, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 61, 63, 65, 82, 84, 91, 99, 106
Sotto il sole di Roma 12
Splendor 124
Steno 12, 13, 15, 57, 70
Swift Jonathan 131
Tanner Alain 148
Tavola dei poveri, La 12
Tempesta, La 37
The Sting 70
Thrilling 106
Tognazzi Ugo 8, 9, 14, 16, 17, 20, 42, 43, 45, 56, 134
Totò 11, 12, 13, 19, 27, 29, 57
Totò al giro d' Italia 13
Totò cerca casa 13
Totò e i re di Roma 13
Trintignant Jean-Louis 65, 66, 68, 69, 71
Trou, Le 87
Trovajoli Armando 112
Tulipani di Haarlem, I 151
Uccellacci e uccellini 13
Un Americano a Roma 14
Un giorno in pretura 14
Un maledetto imbroglio 131
Uomini, che mascalzoni, Gli 12
Uomo di paglia, L' 131
Vancini Florestano 85
Vanzina Stefano 13
Vedo nudo 17
Venga a prendere il caffè da noi 17
Ventura Lino 106
Verga Giovanni 131
Vidor Charles 16
Vincenzoni Luciano 33, 34, 35, 37
Visconti Luchino 9, 20, 27, 82, 83
Vivere in pace 12
Viviani Rafaele 11, 12
Volontè Gian Maria 20, 23, 51, 87, 138, 139
Wertmüller Lina 109, 121
Wilder Billy 91
Zampa Luigi 12, 14, 15
Zavattini Cesare 12, 110, 118, 120, 122
Zurlini Valerio 85

ΤΙΜΗ: 15.00€

ISBN 960-87249-0-2

9 789608 724907

ΜΕ ΤΗΝ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ ΤΟΥ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ