

CUPRINS

1. Argument. De la neorealism la filmul de autor	7	
2. Neorealismul italian. Coordonate istorice	23	
3. Coordonate critice	33	
Cesare Zavattini		
4. Autori și capodopere ale neorealismului	39	
Vittorio de Sica		
„Hoți de biciclete“/„Ladri di biciclette“ (1948)		
Roberto Rossellini		
„Roma, oraș deschis“/„Roma, città aperta“ (1945)		
Luchino Visconti		
„Pământul se cutremură“/„La terra trema“ (1948)		
5. Studiu de caz:	51	
Neodocumentarele lui Antonioni și conturarea esteticii antonioniene		
6. Postneorealismul. Noi repere estetice în filmul de autor	59	
Luchino Visconti:		61
„Rocco și frații săi“/„Rocco e i suoi fratelli“ (1960)		
„Senso“ (1954)		
Federico Fellini:		68
„Șeicul alb“/„Lo sceicco bianco“ (1952)		
„La Strada“ (1954)		
„Noaptea Cabiriei“/„Le Notti di Cabiria“ (1957)		
Michelangelo Antonioni:		74
„Cronica unei iubiri“/„Cronaca di un amore“ (1950)		
„Strigătul“/„Il grido“ (1957)		
7. Poetici în filmul de autor	79	
Luchino Visconti		81
„Ghepardul“/„Il gattopardo“ (1963)		
„Ludwig“ (1972)		
„Grup de familie într-un interior“/„Gruppo di famiglia in un interno“ (1974)		
„Moarte la Veneția“/„Morte a Venezia“ (1971)		
„Inocentul“/„L'Innocente“ (1976)		
Federico Fellini și filmul de autor		93
„La Dolce Vita“ (1960)		

	„Opt și jumătate“/„Otto e mezzo“ (1963)	
	„Roma“ (1972)	
	Michelangelo Antonioni: tetralogia alienării	101
	„Aventura“/„L'avventura“ (1960)	
	„Noaptea“/„La notte“ (1961)	
	„Eclipsa“/„L'eclisse“ (1962)	
	„Deșertul roșu“/„Il deserto rosso“ (1964)	
8.	Schimbarea reperului estetic în universul fellinian.....	111
	„Îmi amintesc“/„Amarcord“ (1973)	
	„Și corabia înaintează“/„E la nave va“ (1983)	
	„Repetiție cu orchestra“/„Prova d'orchestra“ (1979)	
9.	Poezie și cinematograf prin Pier Paolo Pasolini	123
	„Mamma Roma“ (1962)	
	„Oedip Rege“/„Edipo Re“ (1967)	
	„Medea“ (1969)	
	„Salò sau cele 120 de zile ale Sodomei“/„Salò o le 120 giornate di Sodoma“ (1975)	
10.	Filmul de autor între neorealism și parabolă cinematografică	135
	Ermanno Olmi	
	„Arborele cu saboți“/„L'albero degli zoccoli“ (1978)	
	„La mulți ani, Doamnă!“/„Lunga vita alla Signora!“ (1987)	
	Vittorio și Paolo Taviani	
	„San Michel avea un cocoș“/„San Michele aveva un gallo“ (1971)	
	„Noaptea Sfântului Lorenzo“/„La notte di San Lorenzo“ (1982)	
	„Kaos“ (1984)	
	„Bună dimineața, Babylon“/„Good Morning, Babylon“ (1987)	
11.	Tradiție și modernitate în cinematograful italian contemporan ...	145
	Giani Amelio, Nanni Moretti	
12.	Specific național și universal în cinematograful italian.....	155
13.	Filmografie selectivă	167
14.	Bibliografie selectivă	181

6. POSTNEOREALISMUL.

NOI REPERE ESTETICE ÎN FILMUL DE AUTOR

LUCHINO VISCONTI

„Rocco și frații săi“/„Rocco e i suoi fratelli“ (1960)

„Senso“ (1954)

FEDERICO FELLINI

„Șeicul alb“/„Lo sceicco bianco“ (1952)

„La Strada“ (1954)

„Noaptea Cabiriei“/„Le Notti di Cabiria“ (1957)

MICHELANGELO ANTONIONI

„Cronica unei iubiri“/„Cronaca di un amore“ (1950)

„Strigătul“/„Il grido“ (1957)

LUCHINO VISCONTI

„Rocco și frații săi”/„Rocco e i suoi fratelli” (1960)

„Am urmat aproape cincisprezece ani un drum care s-a numit neorealism. Unii au preferat scurtăturile; alții au găsit că e convenabil să se fixeze pentru a profita de ocazii facile. În ceea ce mă privește, după ce am folosit documentul crud, limbajul direct al faptelor, am simțit nevoia de a nara. Dar nu se poate nara cu seriozitate fără a fi legat prin cel mai nemijlocit raport cu realitatea”²⁴.

Trecerea de la neorealism la o construcție cinematografică mult mai solidă nu reprezintă abandonarea totală a acestui tip de cinema, atât de îndrăgit de **Visconti**, ci definește o nouă traiectorie cinematografică în zona realistă (a întâmplării autentice). Capodoperele ce țin de această perioadă sunt *„Rocco și frații săi”/„Rocco e i suoi fratelli”* (1960), *„Nopti albe”/„Le Notti bianche”* (1957) și chiar *„Senso”* (1954).

„Senso” (1954) a fost cel de-al treilea film realizat de **Visconti** și, totodată, primul său film color, o melodramă a lumii aristocratice, film care constituie un important eveniment european al anilor '50. *„Senso”* (1954) marchează o cotitură față de filmele anterioare ale regizorului - *„Obsesia”/„Ossessione”* (1943) și *„Pământul se cutremură”/„La terra trema”* (1948), în sensul reconstituirii unei ambianțe de epocă, și conotației psihologice în definirea personajelor filmului. Sigur, **Visconti**, împreună cu colaboratorii lui din acea perioadă, **Gianni Puccini** și **Santis**, vor filtra realismul autohton, preluând experiențele de tip „film noir”, american sau realismul poetic francez.

²⁴ Luchino Visconti, *Interviu, Il Contemporaneo* Nr. 17, din 24 aprilie 1965.

„*Nopti albe*”/„*Le Notti bianche*” (1957), realizat de **Visconti** după romanul omonim al lui *F.M. Dostoievski*, înseamnă detașarea regizorului de neorealism prin nota intimistă, prin mijloacele de expresie aparținând fantasticului și prin formula cinematografică (cadre lungi, încadratură elaborată). Toate acestea anticipează stilul viitoarelor sale filme.

Formula cinematografică va fi amplificată în „*Ghepardul*”/„*Il gattopardo*” (1963), unde vom descoperi apartamentele goale din palat, care, dincolo de vid, păstrează urme ale trecutului și care devin decorul ideal pentru întâlnirea romantică dintre *Tancredi* și *Angelica*.

Secvența de dans, construcție regizorală remarcabilă în „*Nopti albe*”/„*Le Notti bianche*” (1957), va prefigura celebrul bal din „*Ghepardul*”/„*Il gattopardo*” (1963), una dintre cele mai fastuoase reprezentări cinematografice la nivel de secvență.

„*Rocco și frații săi*”/„*Rocco e i suoi fratelli*” (1960) prezintă o descriere epică a sudului Italiei, aflat într-o tranziție anevoioasă de la tradițional la modern. Un important film de tranziție în despărțirea regizorului de fidelitatea sa față de neorealism („*Pământul se cutremură*”/„*La terra trema*”, 1948), dar o mai atentă observare a problemelor sociale. Istoria familiei lui *Rocco* este rezultanta unei probleme majore din Italia acelor ani – raportul dintre Sud și Nord. Tocmai integrarea individului de tip meridional în zona Nordului va provoca acel gen de conflict în care aspirația, eșecul, impulsurile generoase și, de foarte multe ori, inadaptarea vor duce la adevărate drame.

„Rocco abordează una dintre problemele de bază ale vieții italiene, fără a avea însă pretenția să o rezolve. Tema filmului este emigrarea internă. O familie din sudul Italiei e obligată să emigreze în nordul țării, la Milano, în condiții precare de viață și de muncă. Milano este un oraș care primește și absoarbe oameni din toate

părțile Italiei, mai ales din sud și oferă muncitorilor condiții de viață care constituie o bază de plecare. Cum izbutesc acești oameni să se aclimatizeze într-un centru avid de mână de lucru ca Milano – iată povestea pe care mi-am propus să o filmez eu” (Luchino Visconti)²⁵.

„*Rocco și frații săi*”/„*Rocco e i suoi fratelli*” (1960), după cartea lui Giovanni Testori, „*Il ponte della Ghisolfa*”, constituie și în prezent o capodoperă, construită după rigorile tragediei antice, în cinci părți (fiecare parte purtând numele unui personaj protagonist). Filmul are un dramatism dens, fiindcă problema socială este dublată de conflictul psihologic, un conflict cu multiple fațete, care trimite drama în zona dostoevskiană.

Scena de început din „*Rocco și frații săi*”/„*Rocco e i suoi fratelli*” (1960) este o introducere artistică în temă, înfățișând sosirea în Milano a unei familii sărăcite din Sud. Mama, o văduvă energetică și emoțională, îl trimite pe Simone să îl caute pe Vincenzo, fiul cel mare, care deja locuiește în oraș. Vincenzo trebuia să aștepte familia la gară, însă este de negăsit. Curajosul Simone se îndepărtează de familie câțiva pași, și figura lui dispare pentru o clipă în ceață. Această scenă conține emblema filmului: separarea lui Simone de restul familiei, eșecul lui și transformarea personajului până la desfigurare și crimă.

Imaginea alb-negru care oscilează între formula neorealismului – documentarist și stilizarea tipică filmului *noir*, este admirabil susținută de muzica lui Nino Rota, muzica oglindind elocvent dinamica emoțională a poveștii.

Rocco este un film arborescent, făcut cu o deplină armonie a părților care alcătuiesc întregul, un film cu accente grave și momente de coloratură, un film plin de căldură, dar nelipsit de violență. Unele scene se află la limita dintre realism și

²⁵ Luchino Visconti, *Cinema Nuovo*, 1959.

naturalism, ca, de pildă, mult comentata scenă a violului, urmată de sângeroasa luptă fratricidă sau plânsul socotit „naturalist“ al lui *Rocco* și al lui *Simone* după pierderea *Nadiei*.

Nadia este un personaj crucial în conflictul *Rocco* – *Simone*, fiind prostituată, clasicul personaj de melodramă, element de corupție, ca și femeia din „*Obsesia*“/„*Ossessione*“ (1943). Dar, în același timp, după întâlnirea lui *Rocco*, *Nadia* devine femeia transfigurată prin dragoste și mistuită de pasiune. *Nadia*, *Rocco*, *Simone* – personaje unite într-o complicată și devastatoare dialectică a pasiunilor – formează triunghiul în care, pe de o parte, există *Rocco* cel „sfânt“, stăpânit încă de patriarhalele valori morale ale Sudului, de cealaltă parte *Simone*, personaj complex în traseul său de la glorie la derizoriu și crimă, și *Nadia*, care trăiește iubirea unică. Pentru *Simone* obsesia unică este *Nadia*. Într-una dintre cele mai frumoase scene ale filmului, secvența de pe terasa Domului din Milano, avem nu doar răspunsul lui *Rocco* la mărturisirea *Nadiei* (secvența se petrece după viol), ci și definirea acestei relații între iubire și pasiune obsesivă:

„Nadia: – M-ai învățat să te iubesc. Și acum, dintr-o dată, după ce-a făcut mizerabilul acela... din cauza faptei unei canalii... totul a devenit minciună.

Rocco: – Simone nu te are decât pe tine. El are nevoie de tine! Fără tine se va pierde, tu ești femeia lui!“.

Printre madonele și sfinții de pe terasa Domului viața sufletească a *Nadiei* s-a terminat. Mai rămâne doar terminarea fizică, acel cuțit al lui *Simone*, care, într-un amurg, pe malul lacului, va smulge un ultim strigăt unui trup de femeie într-un straniu ritual.

Scena uciderii *Nadiei* mai conține un element prin care dă o nouă dimensiune personajului feminin. Lipsită de apărare, rezemată de un stâlp, *Nadia* întinde brațele (descoperim forma

unei cruci), îl așteaptă și îl mângâie știind că va muri. Este acea clipă de înțelegere că, în fapt, nu *Simone* o ucide pe *Nadia*, ci nebunia din el.

Versiunea originală a secvenței a fost cenzurată din cauza violenței de nesuportat (uciderea *Nadiei* este aproape un masacru cu treisprezece lovituri de cuțit). În America, dar și în alte țări europene, copiile proiectate au conținut doar trei lovituri, în felul acesta scena devenind mai puțin sângeroasă.

„Rocco și frații săi”/„Rocco e i suoi fratelli” (1960) a provocat în lumea cinematografică o adevărată „bătălie pentru Hernani”. Apărări și negări violente, o adevărată furtună la cea de-a 21-a Mostră a Festivalului de la Veneția, pentru că nu i s-a acordat Marele Premiu. Ziarul *„Il Giorno”* nota pe prima pagină:

„Juriul nu a știut să acorde premiul singurului film, inteligent, curajos și nou!”.

Centrul Cinematografic Catolic a interzis filmul pentru „toți”. Indignării Centrului Cinematografic Catolic i-a răspuns însă publicul, prin susținerea necondiționată.

Pe **Visconti** îl interesează foarte mult (ca și în *„Pământul se cutremură”/„La terra trema”*, 1948, sau mai târziu în *„Ghepardul”/„Il gattopardo”*, 1963) structura și evoluția a ceea ce el numește „celula familială”.

Sudicii din familia *Parondi* vin să-și facă drum într-un oraș al cărui miracol aparent sufocă, copleșește, te face să-ți pierzi echilibrul și, într-un astfel de context, tema alienării morale este inevitabilă. Cine a greșit și cine nu? Sunt întrebări pe care le pune mereu **Visconti**, elaborând o dramaturgie a caracterelor foarte complexă, menită să dea răspunsuri unor astfel de întrebări.

Frații *Parondi* – *Vincenzo, Simone, Rocco, Ciro* – patru destine, patru confruntări cu viața și *Luca* – viitorul destin, alcătuiesc,

așa cum observa criticul **Al. Racoviceanu**: „cărțile cine-romanului (fragmentate, la rândul lor, în secvențe – capitol) cuprinzând întreaga evoluție sau involuție psihologică a personajelor. Nu cred (așa cum au făcut-o unii) că alegerea care se impune este între Rocco și **Ciro** (cel mai urbanizat dintre frați, personaj pozitiv și practic). **Visconti** optează definitiv pentru **Ciro** și această opțiune prefigurează o rezolvare de natură socială. **Visconti**, alegând calea **Ciro**, își definește poziția printr-un optimism istoric”.²⁶

„**Rocco și frații săi**”/„**Rocco e i suoi fratelli**” (1960) denotă încă odată formația intelectuală a lui **Visconti**, cu adânci rădăcini în teatru, operă și literatură, filmele sale rămânând legate de ofertele paginilor literare ale povestirilor și romanelor italiene și universale: **James Cain** („**Obsesia**”/„**Ossessione**”, 1943), **Giovanni Verga** (ca sugestie pentru „**Pământul se cutremură**”/„**La terra trema**”, 1948), **Camilo Boito** („**Senso**”, 1954), **F.M. Dostoievski** („**Nopti albe**”/„**Le notti bianche**”, 1957), **Giovanni Testori** („**Rocco și frații săi**”/„**Rocco e i suoi fratelli**”, 1960), **Guy de Maupassant** („**Boccaccio '70**”, 1962), **Tomasi di Lampedusa** („**Ghepardul**”/„**Il gattopardo**”, 1963) – sunt scriitori clasici și moderni care i-au stimulat creativitatea de la debutul din '43 până la începutul anilor '70, când adaptează „**Moarte la Veneția**” (nuvela) *dr. Thomas Mann*, ca al doilea moment a ceea ce avea să devină „trilogia germană”: „**Căderea zeilor**”/„**La caduta degli dei**” (1969), „**Moarte la Veneția**”/„**Morte a Venezia**” (1971), „**Ludwig**” (1972).

În concluzie, acest film ambițios apare ca o reexpunere a temelor dezvoltate de la „**Obsesia**”/„**Ossessione**” (1943) încoace și se situează exact înainte de „meditațiile” din „**Ghepardul**”/„**Il gattopardo**” (1963) și „**Tremurătoarele stele ale Ursei**”/„**Vaghe stelle del Orsa**” (1965). Regăsim aici dialectica familiei și a

²⁶ Al.Racoviceanu, *Luchino Visconti*, Editura Meridiane, București, 1996.

societății descrise în „*Pământul se cutremură*”/„*La terra trema*” (1948), portretul unei mame ambițioase, reminiscență din „*Bellissima*” (1951), stilul melodramatic și romantic din „*Senso*” (1954), și chiar pe Dostoievski din „*Noți albe*”/„*Le notti bianche*” (1957), de data asta cu aluzii foarte clare la Mîșkin din „*Idiotul*”, ca și la Biblie, sau la „*Iosif și frații săi*” de Thoman Mann.