

# Italiensk film nu

*De evigt debuterende, de egentligt debuterende og de evigt tilbagevendende i 80'ernes italienske film*

af Jens Thomsen



om efter nye, unge talenter til opfølgning af den internationale succes blandt andre Francesco Rosi og Bernardo Bertolucci havde vundet i de tidligere 70'ere.

Morettis lille film hed *Io sono un autarchico* (Jeg er en autark; dvs. sådan en der kan det hele selv). Titlen kunne gælde som karakteristisk for hele den gruppe af instruktører der begyndte at lave film i anden halvdel af 70'erne, og som stadig i dag har svært ved at finde producenter i en filmindustri, der længe har været præget af mangel på en ordentlig infrastruktur.

---

*Kathleen Turner i Peter Del Montes Den låste dør.*

---

## De evigt debuterende

En dag i 1977 henvendte en ung mand sig til bestyreren af filmklubben *Filmstudio 70*. Under armen havde han en 8 mm-film han selv havde lavet, og han spurgte om man eventuelt var interesseret i at vise den for den sluttede kreds. Det var man, og de tilstedeværende i den lille romerske klub blev så begejstrede at rygten hurtigt bredte sig. Den unge småfilm, hvis navn var Nanni Moretti, var snarrådig og forstod i løbet af kort tid at skrabbe penge nok sammen til at få filmen blæst op i en 16 mm-kopi, der så gik sin sejrsgang, først i filminteresserede kredse i Rom, dernæst også i andre dele af landet. Succesen kulminerede med at filmen, sit beskedne udspring til trods, blev købt af TV, og Moretti blev af mange udråbt til geni. Det var lige hvad man manglede på dette tidspunkt, hvor man allerede i en del år, med bekymring havde set sig

Der er ellers nok af dygtige håndværkere, der laver gedigen filmbrugskunst. Nogle få af dem høster til nød ros på de internationale festivaler, men de når aldrig så langt som til at gøre sig virkelig gældende i udenlandsk distribution. Og det synes kritikken, og det meste af filmbranchen iøvrigt, at være lidt for manisk optaget af. Det er en tilstand af frustration over ikke at kunne finde folk der kan vedligeholde Italiens historiske ry som stor filmnation. Som sædvanlig, når man ikke med djævlens vold og magt kan se tegn på nogen sammenhængende nye tendenser og derfor ikke kan proklamere at man her står overfor en 'bevægelse', den være sig nok så broget og uensartet, så taler man om *krise* – så har man da noget!

Det virker desværre tilbage på miljøet, og måske er det i sidste ende medvirkende til at gøre dette endnu mere

ufrugtbart end det egentlig behøver at være. Det accepteres ikke at disse instruktører allerede har fundet et udtryk og en tematik som er deres personlige (at de har bevist at være *autori*) og at de forlængst har cementeret sig i den italienske biografgængers bevidsthed hermed. Hver gang de laver en ny film bedømmes de efter en international karakterskala, og man oplever derfor det groteske, at mange af dem, efter at have lavet film i 10-15 år, stadig bliver opfattet som debutanter.

Man har talt meget om, at 'det neorealistske spøgelse' er med til at vanskeliggøre nytænkning og at det ihvertfald, uanset om man forsøger at trække veksler på det ved en direkte og erklæret inspiration, eller febrilsk prøver at tage afstand fra det, er umuligt at undlade at forholde sig til. En af Taviani-brødrene har omtalt det som et far-søn forhold: Det er med neorealismen som med en kær far; på et tidspunkt bliver man nødt til at begrave ham, og så kan man ære hans minde og elske ham for det han var, men man kan samtidig distancere sig og være anderledes, være sig selv.

Har man det som Taviani her siger, er der jo ingen ko på isen. Det er først i det øjeblik man føler sig hjemsoget af neorealismen som et spøgelse, at det bliver et kejtet forhold. Men problemet for de unge *autori* er nok snarere, at de skal kæmpe med levende spøgelser, der stadig laver film. I modsætning til i Vesttyskland, hvor Fassbinder, Herzog og Wenders kunne starte på bar bund, fordi de ikke havde nogen umiddelbar fortid at skulle leve op til. Her skulle man så langt tilbage som til den tyske ekspressionisme i tyverne, for at tale om en egentlig storhedstid, og så var det ulige nemmere at være nyskabende.

### De evigt tilbagevendende

Selvom italiensk film stadig nyder stor international prestige, så må man selvfølgelig give den bekymrede del af kritikken ret i at det længe har skortet på fornyelse, ikke mindst i en situation hvor det er de etablerede berømtheder der dominerer – med skiftende resultat.

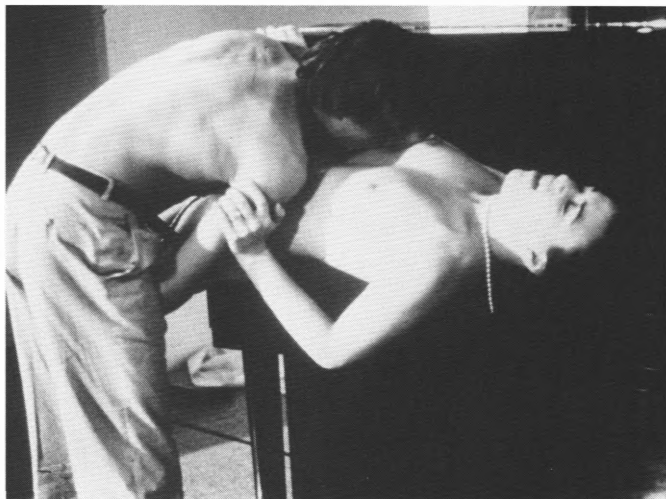
Ettore Scolas blidt nostalgiske *La Famiglia* (Familien, 1987) er en gammelmands-sentimental repetition af den kærligt latterliggørende skildring af personrelationer der bearbejdes af tidens ubarmhjertige fremadskriden, som blev så mesterligt ædrueligt beskrevet i *Så gode venner var vi vist* fra 1974. *La Famiglia* derimod mangler bare lidt vaseline på linsen for at fuldstændiggøres som det sofistykke den i virkeligheden er.

Den langtrukne, kedsommeligt selvudstillende *Intervista* bekræfter blot

hvad man længe så småt var begyndt at affinde sig med måtte være alt der kunne forventes fra Fellinis hånd fremover, kun livgivende afkræftet af den sprælske *Ginger e Fred*. Federico har altid været glad for sig selv, og det har vi været glade for, men det er ikke spændende når man for 117. gang skal se hvor glad Federico er for at man er glad for hvor glad han er for sig selv.

Så er der selvfølgelig folk som Francesco Rosi, Marco Bellocchio eller Bernardo Bertolucci. De har ganske vist ændret sig, men derfor behøver det jo ikke at blive fornyende. Rosi er blevet en lidt for farveglad landskabsmaler i både *Carmen* og *Historien om et bebudet*

Marco Bellocchios *Djæveln i kroppen* (86) med *Mariuschka Detmers*. Og: så pikant kan en premiereannonce for en forhenværende 'tung' instruktørs nye film se ud.



*mord*. Bertolucci er vendt tilbage med et storladent epos *Den sidste Kejser*. Denne gang har han desværre tilsyneladende været fraværende og ladet historien 'fortælle sig selv', hvilket naturligvis tiltalte amerikanerne, og Oscar-effekten har da også bevirket at filmen kom ind på en førsteplads på den italienske Top-20

over billetindtægter i sidste sæson. Bellocchios vrede og non-konformisme fordampede fuldstændig i hans *Djæveln i kroppen*, som kritikeren Codelli skriver. Det er Berlusconi's Reteitalia der har produceret hans *La visione del Sabba* (Heksesabbat-visionen; 1988), hvis eneste attraktionsværdier ser ud til at være Béatrice Dalle i hovedrollen og en volds- og sex-skandale under optagelserne.

Men man behøver vel ikke partout at gå i barndom, blive senilt patetisk eller savlende ungpige-fikseret med alderen. Der er jo også chancen for at blive moden. Men hvad der på dette punkt synes at være reglen indenfor litteraturen og

den klassiske musik, er desværre for det meste undtagelsen med filmen og rockmusikken. Derfor er det også så meget desto mere prisværdigt, når folk som Taviani-brødrene holder fanen højt med *Kaos* og *Good Morning Babilonia*. Ligesom med Ermanno Olmi, der efter filmen *Camminacammina* (Videre, videre) fra 1983 og en periode med alvorlig sygdom, nu er aktiv igen. Han beviste med sin *Lunga vita alla Signora!* (Fruen længe leve!; 1987), at han stadig kan præstere lavmælte bravournumre, serveret med moden tilbageholdenhed. Filmen indbragte ham en sølvløve på festivalen i Venedig, og igen i år deltager han i konkurrencen. Denne gang er det med *La leggenda del santo bevitore* (Legenden om en dronker for Herren; 1988), baseret på en roman af østrigeren Joseph Roth, Olmis første filmatisering nogensinde og samtidig den første film hvor han benytter professionelle skuespillere.

Men på nær disse få undtagelser, er det altså et panorama af temmelig rutineprægede kvalitetsproduktioner, og man har vel heller ikke herhjemme kunnet undgå at lægge mærke til det repeti-

tive i biografers italienske repertoire, der de sidste 15 år er blevet fyldt ud med de 'store gamle'.

Nu ser det imidlertid ud til at der er ved at ske en ændring. Rundt omkring i verden, især i Paris og i New York, er man begyndt at få øjnene op for kvaliteterne i den unge italienske film. Det er de evigt debuterende som Nanni Moretti, Pupi Avati og Peter Del Monte, der i det sidste årti har konsolideret sig på den hjemlige italienske filmfront med en strøm af seværdig, engageret og til tider original filmkunst. Men det er også de egentlig debuterende, som f.eks. Carlo Mazzacurati, opmærksomheden rettes mod.

Herhjemme stiftes bekendtskab med disse instruktører, dels på den italienske filmuge i efteråret 1986, arrangeret af det italienske kulturinstitut, dels ved premierer i dette efterår.

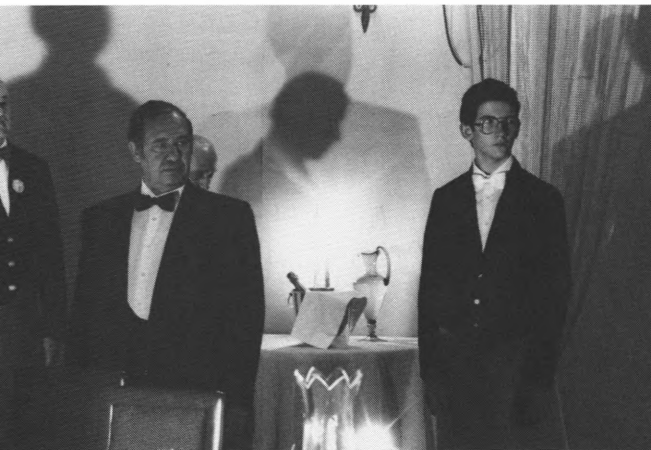
gen Tommaso og hans fantasiverden, og om hans kærlighed til den dejlige Mara, ung pige i huset. I sin fantasi sekunderes vor hovedperson af sine tre venner, Kongen, Dragen og Robotten. De hjælper ham i det daglige og har samme funktion som djævelen og englen, der slås om ens samvittighed i tegneserierne. En dag da Mara i et raserianfald øn-

---

*Til forskel fra de evigt debuterende, valgte Ermanno Olmi selv den marginale position i italiensk film, han har haft. Da han efter 20 år, 8 spillefilm og en del TV-produktioner blev verdensberømt med Træskotræet, kom det derfor som noget af en overraskelse, ikke mindst for ham selv. På billedet t.v. Marco Esposito som teenageren Libenzio, der skal servere ved en meget stiv banket på et gammelt slot, i Olmis næstsidste film Lunga vita alla Signora.*

som en pudsig tilfældighed, men derimod som et bevis på eksistensen af en parallelverden de voksne ikke kender, en verden kun dette fantastiske barn er i kontakt med. Filmen tynges af en leflen for de 'kloge, uspolerede børn' i modsætning til de horisont-begrænsede voksne, og af den meget stereotype fantasiverden Del Monte har udstyret Tommaso med.

Det er også påstanden om at *der er mere mellem himmel og jord*, der ligger til grund for *Den låste dør* (Giulia e Giulia; 1987) som nu kan ses i Danmark. Titlen var oprindeligt *Linea di confine*, hvilket betyder grænse, eller mere i tråd med handlingen kunne vi sige skillelinje. Giulia, der spilles af Kathleen Turner, overlever på sin bryllupsrejse et biluheld hvor hendes mand bliver dræbt, og hun lever nu videre i drømmen om det liv de ville have kunnet få sammen.



## Peter Del Monte

Den nu 44-årige Del Monte spillefilmdebuterede i 1975 med *Irene, Irene*, hele 6 år efter endt uddannelse på filmskolen *Centro Sperimentale de Cinematografia* (CSC) i Rom, og der gik 6 år mere før han lavede sin film nr. 2. Ved at være erklæret ikke-ideologisk orienteret, distancerede han sig fra samtidens italienske filmdebutanter, der for manges vedkommende forsøgte sig i kølvandet på bl.a. Bellocchio og Bertolucci, som havde været med til at lancere den politisk orienterede, temmelig heterogene 'bevægelse' man af og til kalder *den nye italienske film*. 'I like to look at life with the eyes of a dreamer', siger den amerikansk fødte Del Monte. Man kunne også indkredse hans historier ved at sige, at han i en realistisk ramme forsøger at gøre fortællingen flertydig, ved at inkorporere eventyret i bredest mulig forstand.

*Piccoli fuochi* (Små bål; 1985), som vi så på filmugen i '86, handler om dren-

sker sin ubehagelige kæreste død, tager Tommaso og hans medsammensvorne resolut fat, sætter ild på kærestens hus og lader ham brænde inde. Tommaso vil herefter leve med Mara, uden rival, og han tager endda afsked med sine fantasifostre, som måske ikke er så uvirkelige når det kommer til stykket. Tommaso overkommer nemlig en hel del, som det ville være svært bare at henvise til barnligt sværmerisk drømmeverden.

Barnets fantasi kan altså mere end vi umiddelbart tror. Og hermed er et af Del Montes yndlingstemaer slået an, nemlig at *der er mere mellem himmel og jord* ... I visse tilfælde kan det være sjovt at lege med tanken om transcendens og nogle film kan behandle metafysikken som var den en fjerbold. I *Piccoli fuochi* sættes denne ynde desværre lidt over styr, idet filmen synes at insistere en kende for håndfast på drømmens magt. Når Tommasos ønskedrømme går i opfyldelse skal det således ikke opfattes

---

*Valeria Golino, der spiller Mara i Piccoli fuochi, er ny stjerne i italiensk film. Siden sin debut for 7 år siden har hun spillet i henved 15 film.*

---

Det lykkes hende tilsyneladende at holde de to verdener – den virkelige og den indbildte – adskilt, lige indtil hun møder en ung mand (spillet af Sting). Den seksuelle tiltrækning han udøver på hende, kan hun ikke få til at forliges med sin drømmeverden, hvor hun har mand og barn. Sting begynder således også at optræde i hendes *anden verden*, som en hemmelig elsker der indgyder hende skyldfølelse overfor manden. Den eneste måde hvorpå Giulia kan løse problemet er ved at slå op med Sting, men hun opdager samtidig at hver gang hun gør det, så forsvinder drømmevernen fuldstændig, og hun må derfor vende tilbage til ham for at holde sin

foretrukne tilværelse gående. Den frustrerende splittelse i valget mellem de to verdener driver hende til sidst til at dræbe elskeren, hvilket får husbond, barn og stor lejlighed til at forsvinde for altid – og dog: hun ender i tossehuset, men korresponderer med svigerfar, som konsekvent, lige siden ulykken skete, har nægtet at se virkeligheden i øjnene, og ligesom Giulia har levet i en drømmeverden. Deres fælles verden.

Filmen understreger Giulias vanskeligheder med at opretholde en veldefineret skillelinje mellem drøm og virkelighed, ved at fortælle historien i en fragmentarisk, Nicolas Roeg-agtig opsplitning af kronologien. Men i stedet for at sætte tanker i gang om hvorvidt vores fantasiverden er ligeså virkelig som den virkelige, bevirker det snarere at man efter forestillingen er optaget af at sammenstykke de enkelte brikker til



'Filmen er død, men fjernsynet bliver aldrig film: det vil aldrig komme til at besidde filmens karisma', kunne man læse i tidsskriftet *Filmcritica*.

Endnu er den eneste måde hvorpå man kan forevise et sådant billede i en biograf, at overføre det til almindelig celluloid, og det revolutionerende ved det nye vidunder var ikke just evident i den Rom-biograf hvor jeg så *Giulia e Giulia*. Billedet fremstod umiskendeligt elektronisk og så ud som om fotografen havde glemt at pudse linsen, hvilket megen af ens opmærksomhed desværre gik med at irriteres over. Men én ting man kan glædes over ved kombinationen Hdtv-Del Monte er, at han på trods af emnets 'fantasy'præg ikke er faldet for at udnytte det elektroniske mediums oplagte evne til special effects. Tværtimod er *Giulia e Giuioia* på dette område uhyre sober, men det er jo også en alvorlig sag når man faktisk som Del Monte mener, at den nye teknik ikke blot er en ny etape i filmens historie, men at *Giulia e Giulia* annoncerer filmkunstens endeligt. I så fald skulle han måske alligevel have bibeholdt arbejdstitlen *Linea di confine*.

Filmen kan nu ses i Danmark, og ovenstående forbehold til trods, er det

Kathleen Turner i  
Den låste dør.

Far, mor og barn  
– før moderen lader  
de to herrer i  
stikken i *Grønært*.



et 'normalt' forløb. Og fascinationen af dette puslespil overdøver tildels en eventuel erkendelse af et ellers forholdsvis eksplicit psykologisk mønster.

Det banebrydende ved *Giulia e Giulia*, der har fået det italienske statsfjernsyn RAI til at investere 15 milliarder lire (ca. 85 millioner kroner) i produktionen, er at den er optaget helt elektronisk i en ny teknik – high definition television (Hdtv) – der forøger antallet af linier i TV-billedet, således at opløsningen bliver af hidtil uset finesse, og endda skulle kunne konkurrere med celluloidfilmen på billedkvaliteten. Konsekvensen ser for nogen ud til at blive den almindelige films forsvinden, og de store ord har ikke manglet i forbindelse med *Giulia e Giulia*, der er den første spillefilm optaget i den teknik:

uden diskussion Del Montes bedste til dato. Vi får se om Sting, Turner og den megen ståhej om teknikken kan skabe generel interesse for Del Monte, så også hans kommende film kommer i bred udenlandsk distribution. Det ville så skæbneironisk nok være hans eget dødsstød til filmkunsten, der blev hans internationale gennembrud.

Del Montes anden spillefilm *Grønært* (Piso pisello, 1981) har vi faktisk kunnet se i dansk fjernsyn i 1983. Det er en meget vellykket alvorskomedie om en 13-årig dreng der bliver far, og som tager sig af barnet da mor'en ikke gider have noget med det at gøre. Der er mange

sjove iagttagelser i skildringen af far og søn, der leder efter en kvinde til at komplettere familien, og i modsætning til i *Piccoli fuochi* lykkes det her udmærket at formidle sandheden om at børn ofte er mere modent handlingsdygtige og praktisk pragmatiske end voksne. Det er måske fordi de to børns eventyr netop udspringer sig i en realistisk ramme der aldrig brydes, i modsætning til *Piccoli fuochi* hvor vi skal introduceres for fantasifostre der direkte kan påvirke virkeligheden. I *Grønært* er det de barske såvel som de blide realitetens vilkår der er selve eventyret.

Der er altså sket et tematisk skred fra drengen i *Grønært*, der arbejder realistisk med virkeligheden og klarer sig igennem på sin optimisme, over drengen Tommaso der på djævelsk vis lader eventyret (fantasi) ændre historiens gang, til Giulia der hverken kan bearbejde virkelighed eller indbildt parallelverden. Og samtidig er der sket et skred fra humoristisk, halvengageret socialrealisme, over anstrengt påståelighed i noget der genremæssigt i de italienske avisers biografoversigt ville ligge i trekanten mellem *avventura*, *dramma* og *fantascienza*, til *velafbalanceret psykologisk drama med freudiansk vingesus*.

## Pupi Avati

Avati fylder 50 inden længe, og at han er blevet midaldrende sås tydeligt i *Regalo di Natale* (Julegaven; 1986), vist på filmugen. Det optimistiske livssyn der på trods af de alvorlige undertoner prægede *Skoleudflugten* (Una gita scolastica; 1983 – vist i dansk TV i 1985) er i *Regalo di Natale* afløst af, eller måske nærmere tonet over i, en bitter konstatering af, at ungdommens venskaber, som man svor ville fortsætte uforandrede resten af livet, med modenheden bevæger sig hen-

imod en kynisme, hvor de uundgåelige psykologiske magtstrukturer, der altid har ligget og gemt sig under overfladen af sammenholdet, kommer frem i lyset og knuser billedet af harmoni. Intet er som det syntes, ikke engang de åbenlyse ufordrageligheder der hører med til evigt venskab.

I *Regalo di Natale* er der således på overfladen en uforløst strid imellem Ugo og Franco, og da de efter mange år igen mødes en lillejuleaften, sammen med to andre venner, over et spil poker, er der lagt op til en forsoning. En femte person er inviteret, og det er meningen at de fire venner skal lokke alle pengene ud af denne velhavende, gamle industrimand, der er besat af en spilledjævel. Franco er den ferme pokerspiller, der skal lade som om han ikke rigtig tør, for at lokke gæsten til at satse alle sine penge på en runde mod ham alene. Gæsten



vinder og det viser sig at Ugo står i ledtog med ham, og altså er imod Franco, der må forlade selskabet en del erfarnger rigere, men fuldstændig ruineret. Den gamle magtstruktur er intakt, med Franco i toppen og Ugo som *underdog*'en der vedvarende udtænker raffinerede set-ups for at få ham ned med nakken. Men det er først nu, i denne modenhedens erkendelsesfase, at desillusionen for alvor får skovlen under Franco. Og i dette *final showdown*, hvor kortene bogstavelig talt bliver lagt på bordet, indser vi med Franco og Pupi Avati verdens forstemmende nedrigheid.

*Regalo di Natale* er et godt sammen-skruet kammerspil, med dygtigt opbygget suspense, og med nogle ganske gode skuespilpræstationer af Avatis efterhånden faste medvirkende, Diego Abatantuono og Alessandro Haber.

Udover instuktionen, tager Pupi Avati sig selv af manuskripterne og produktionen af sine film, altid hjulpet af broderen Antonio. Men det er ikke alene på grund af denne udprægede *auteur-*

praksis, at man af og til kan se ham omtalt som Italiens Truffaut. På samme måde som hos franskmændene lægger Avatis produktion op til at man betragter filmene som små, veldrejede og underholdende perler på en lang snor. Der er engagement og kærlighed til filmkunsten i hver enkelt film, men man kan ikke tale om nogen af dem som en 'stor' film.

Med sin seneste opus *Ultimo minuto* (Sidste minut; 1987) føjer Avati endnu

Carlo Delle Piane fik præmie som bedste mandlige skuespiller på Venedig-festivalen i 1986 for sin rolle som den gamle industrimand i *Regalo di Natale*.



▲  
Ugo Tognazzi og Massimo Bonetti i *Ultimo minuto*.

en lille sædeskildring til sin filmografi, der lidt efter lidt har fået karakter af en dokumentation af italiensk dagligliv, og denne gang er det den korrupte fodboldverden der må stå for skud. 'Jeg er ikke fodboldidiot', siger Avati til ugemagasinet *L'Espresso*, 'men denne sport indgår i mit dagligliv via fjernsynet, aviserne og samtalerne på restauranten. Det er et fænomen man ikke kan ignorere hvis man fortæller historier som jeg. Hverdagshistorier om det ydmyge Italien og ikke det selvhævdende, uigenemskuelige, lidt kunstige yuppie-Italien som også findes, men som har mindre betydning.'

Ugo Tognazzi spiller en aldrende fodboldmanager, der har viet de sidste tredive år til arbejdet, men som nu får tid til at tænke på andre ting: den voksne datters problemer, sit eget liv og de mange familiemæssige ofre han har måttet gøre for fodbolden. Altså igen en revaluering af livets tilskikkelser. En bitersød, blødt melankolsk konstatering af de mange ting der gik galt. Men uden

en hård dom fra Avatis side. Mere en kærlig forståelse, alle denne typiske italienske mands fejl til trods. Titlen henrytter til en afgørende kamps sidste minutter, hvor Tognazzi lader en helt ny og ganske ung, talentfuld spiller komme på banen, en knægt ingen rigtig tror på i så betydningsfuld en kamp. Men det gør Tognazzi og ynglingen scorer naturligvis det afgørende mål i sidste minut.

Som man måske kan læse ud af dette referat, så sidder man under filmen med

en lidt Flemmingbogs-agtig klump i halsen. Alle får lov at vise at de har et hjerte af guld og at de godt kan når de vil. Men spørgsmålet er om det egentlig ikke er noget genre-specifikt, om det overhovedet ville være muligt at forestille sig et populært italiensk nutidsdrama, om det *ydmyge* Italien, uden dette tårperser-aspekt? Ikke helt ulig en dansk hjemstavnsfilm fra 50'erne.

*Ultimo minuto* ser ud til at gå hen og blive et publikumshit, og i så fald bliver det Pupi Avatis første rigtigt store succes. Selvom der ikke bliver spillet meget fodbold i filmen, det hele foregår faktisk bag kulisserne så at sige, så er det nu nok ikke helt uden betydning for billetindtægterne at *Ultimo minuto* er blevet promoveret som en folboldfilm. Desuden er Ugo Tognazzi, der ligesom den anden store komiker Nino Manfredi i dette forår undtagelsesvis gør sig på de skrå brædder, ikke et dårligt kort at have på hånden, og hans deltagelse i *Ultimo minuto* kunne måske være et tegn på at noget er ved at ændre sig. Man har nemlig fra forskelligt hold, igennem mange år nu, slået på at en vej ud af krisen kunne være et større engagement fra stjerneskuespillernes side. Hvis de gad eller turde satse deres renommé på at spille i nogen af de internationalt mindre kendte instruktørers film, så ville verdens øjne helt anderledes blive rettet mod disse forsøg.

# Carlo Mazzacurati

– en egentlig debutant

Helt anderledes i tonen end *Ultimo minuto* – ihvertfald langt mindre grådkvalt – er den 31-årige Mazzacuratis debutfilm *Notte italiana* (Italiensk nat; 1987), der uden nogen form for sentimentalitet eller italiensk selvfølelseskelse fortæller et andet nutidsdrama om korrupsion i et industrialiseret-landligt hverdags-Italien.

Den handler om en ung advokat fra Padova, der for en kortere periode må bo på et lille pensionat i en øde egn ved Po-flodens udmunding. Han har fået til opgave at syne et stort landområde der skal udlægges til naturpark, og han møder egnens beboere, hvoraf visse har klare økonomiske interesser i at fraternisere med ham. Men vor ubestikkelige hovedperson bliver, efterhånden som han får indblik i dette mini-samfunds intriger, klar over at intet er som det ser ud til at være. Historien udvikler sig på klassisk vis til en afslutning, hvor helten er alene mod resten, og på lige så klassisk manér får hans nyerhvervede klar-syn konsekvenser der rækker ud over denne lille ekskursion.

Mazzacurati har valgt en afpillethed i farverne og i billedernes komposition, der kunne minde om 16 mm-æstetik, og en næsten konstant blågrå tågedis, der udover den symbolske uigennemsigthed føjer en ekstra barhed og råhed til den flade Po-slette – et landskab som iøvrigt er et af italiensk films mest yndede områder: der har sågar været et TV-program af Giuseppe Bertolucci, Bernardos bror, der mindedes alle de film der var optaget her i tidens løb, fra *Møllen ved Po* og sidste episode i *Paisà*, over *Den røde ørken* til *Træskotræet*.

*Notte italiana* er en typisk debut-film. Den er helt uden production-values af nogen art, og den er i det hele taget meget tydeligt en lav-budget produktion. Man fornemmer et ægte engagement, både kunstnerisk/filmisk, samfundsmæssigt og menneskeligt. Desuden leger den lidt med fortællingen og træder engang imellem ud af den strengt realistiske ramme, for på en lidt *nouvelle vague*-agtig måde at kommentere sig selv og være 'vittig'. For nogen vil alle disse debutant-træk (og specielt det sidstnævnte) være nok til at klassificere Mazzacurati blandt de utallige italienske instruktør-debuter, der ikke engang kan karakteriseres som et lille stjernes-kud, før de falder ned i glemslen. For andre derimod (og deriblandt er sandsynligvis den danske importør) vil det indvarsle

en karriere der godt kunne vise sig at være kød på.

Med de skuespil-præstationer man ser i *Notte italiana*, og hvad de dermed vidner om angående personinstruktionen, er der nemlig ikke nogen af de ungdommelige stilbrud der falder til jorden. Og Mazzacuratis første film indeholder så tilpas en blanding af seriøsitet, personlighed, komik og ikke mindst charme, at man godt kunne forestille sig en udvikling hen imod noget der ville være i stand til at tage billedet fra de sædvanlige gamle travere.

*Notte italiana* er produceret af den 36-årige Nanni Moretti, hvis navn åbenbart har borget tilstrækkeligt for kvaliteten til at RAI har turdet finansiere. Det er den første produktion på hans nyoprettede selskab *Sacher Film* – opkaldt efter den østrigske kage, der efter sigende skal være kompliceret og meget sen at fremstille – som han driver sammen med Angelo Barbagallo. Til dagbladet *La Repubblica* siger han: 'Vi fik en god start. Den modtagelse Mazzacuratis film fik viser at der er et publikum til de personlige film med et eget særpræg, som ikke er kostbare produktioner og som fortæller italienske historier. Det der mangler er biografialene, men også generelt set viljen til at lave den slags film.'

Før arbejdet med debutfilmen begyndte, opholdt Mazzacurati sig nogen tid i Rom, hvor han lærte lidt af hvert ved at assistere andre. Det var også her han indså den katastrofale mangel på kreative producenter, der i en organiseret branche ville have kunnet sammenføre og promovere nye talentfulde folk. Og det var blot et lykketræf at han stødte ind i Moretti.

## Nanni Morreti

– en populær outsider

Forud for Morettis start som producent ligger en karriere på godt 10 år som instruktør. Efter at have gjort sig bemærket i filmkredse med *Io sono un autarchico*, havde han held til at udvide succesen med 16 mm-filmen *Ecce Bombo* fra 1978, og siden er det gået slag i slag. Men i et filmmiljø der var kendetegnet ved, at de enkelte hæderlige forsøg på nytænkning ikke blev kædet sammen, er Moretti som så mange andre forblevet marginaliseret. Den eneste forskel på ham og næsten alle de andre er, at han ikke gav op, men stædigt vedblev at arbejde selvstændigt.

Morettis film er komedier. Han har selv hovedrollen i dem allesammen og

som komiker er han blevet sammenlignet med både Jerry Lewis og Woody Allen. Desuden har han som italiensk komedieinstruktør naturligvis ikke kunnet unddrage sig sammenligning med de succesombruste komedier fra 50'erne og 60'erne, *la commedia all'italiana*. På et tidligt tidspunkt erklærede Moretti at han ikke kunne udstå denne traditionelle form for italiensk komedie, og at han så sandelig ikke håbede at man opfattede hans film som en forlængelse af denne. Og alle kan da også blive enige om at der er en klar forskel, om man så vælger at se det som en fornyelse af genren, eller som en modsætning og afstandtagen herfra.

Der er munterhed, humor og satire over Morettis skildringer af menneskelige relationer, men samtidig er hans syn kendetegnet ved en defaitisme, der dog er mere melankolsk end rigtig sortsende. Det er en manglende evne til at kommunikere konstruktivt der karakteriserer Morettis personer, og ikke mindst hans egne hovedpersoner.

Som i *La messa è finita* (Messen er slut; 1985), hvor Moretti spiller den unge præst Don Giulio, der efter ti år vender tilbage til Rom. Han er blevet tildelt et lille forstadssogn med en kirke hvor ingen kommer. Han genser sine forældre, sin søster og nogle af sine gamle venner fra den yderste venstrefløj hvor han også selv var aktiv. Alt er i opløsning og hverken som ven og familiemedlem, eller i kraft af sit embede er han i stand til at udrette noget for de medmennesker han ser som hjælpeløse individer, frataget troen på sig selv, på en fremtid eller blot på et forsyn der kunne indgyde dem håbet om at der måske var en mening i galskaben. Således frustreret, fremstår Don Giulio som et lidt hidsigt, halvneurotisk gemyt, en desillusioneret moralist, der dog i modsætning til sine omgivelser har et indre *drive*. Og når han sidst i filmen vælger at tage til et tyndtbefolket, koldt område ved polarcirklen, hvor han forventer at finde nogen der virkelig kan bruge ham og hvor han håber at kunne lære at elske livet igen, så er det i højere grad udtryk for en sidste rest af dette *drive*, eller denne modstandskraft, end det er resignation.

Med *La messa è finita* er Nanni Moretti blevet mere bitter end hidtil. Men det er en anden bitterhed end den man kunne konstatere hos Avati i *Regalo di Natale*. Morettis er på en måde mere gripende, fordi den bliver serveret med ironi og til tider gemmer sig bag det groteske. En grundliggende holdning, især i *La messa è finita*, er indignationen, men igen til forskel fra Avati, er det ikke en verden befolket af grumme mennesker.

Snarere omvendt er det en grim verden befolket af uskyldige mennesker: indignationen retter sig ikke mod individerne, men mod historisk betingede vilkår og sociale omstændigheder.

Kan Morettis univers på denne måde synes tynget af en slags frustreret sort-syn, så er det først og fremmest fordi komikken retter sig mod Moretti selv. At den peger indad og bliver en form for

rende instruktør er symptomatisk for situationen i den italienske filmindustri de sidste 15 år. Der har været isolerede eksempler på gode film med rimelig succes, men ikke noget man kunne kalde italiensk film.

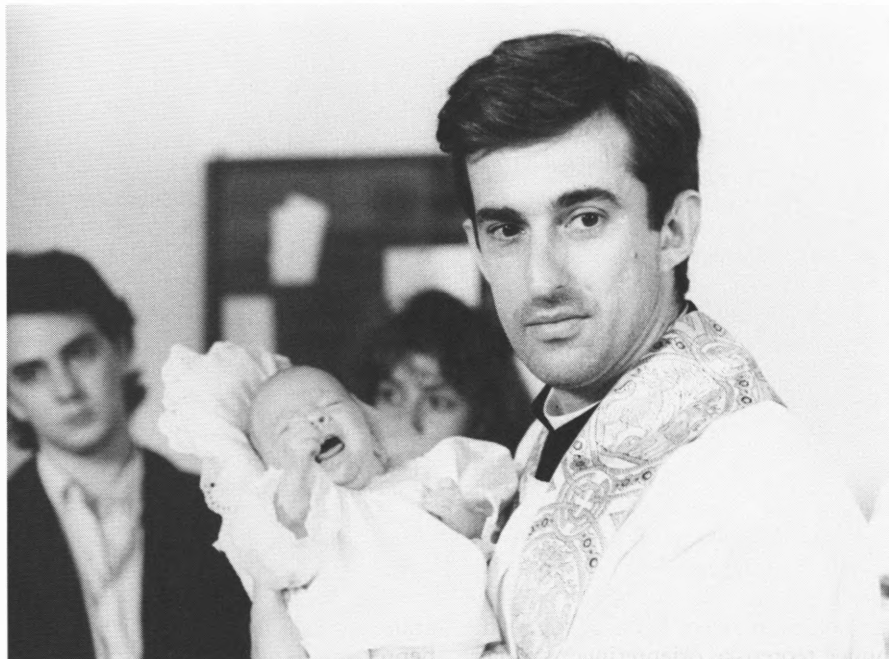
Og selvom det lykkes f.eks. Del Monte og Moretti at blive internationalt anerkendte, løser det jo ikke automatisk denne krise i produktionsleddet.

le om en egentlig sammenkøring af de forskellige initiativer, så må man sige at ansatsen er der. Fra forskelligt hold er man også begyndt at forstå nødvendigheden af at fremelske nye filmfolk, og ikke blot vente på at en behjertet producent tør tage chancen (se artiklen om manusforfatterne).

Desuden har man noteret sig en generel holdningsændring filmarbejderne imellem. Producenten Roberto Cicutto siger til La Repubblica: 'Der er i dag blandt de unge instruktører en meget mere professionel indstilling til filmen. Før i tiden baserede man sin film på en selvbiografisk idé, uden at sikre sig, at bare de allermest nødvendige betingelser for at projektet ville lykkes, var på plads. Derfor de mange mislykkede forsøg. I dag gør man det kun når visse forhold er i orden. Man er indstillet på at skulle konfronteres med markedet og man baserer sig på professionelle manuskripter.'

Instruktøren Fulvio Wetzl, der har måttet rende fra Herodes til Pilatus for at få penge til at færdiggøre sin første film, thrilleren *Mr. Rorret*, mener også at der er ved at ske en ændring: 'Man kan godt lave film på den måde jeg har gjort det, men jeg er meget glad for at Moretti har bestemt sig for at producere. Iøvrigt er der idag blandt de unge filmfolk en konkret solidaritet og et indbyrdes samarbejde. Ingen er misundelig over en andens succes, for man er klar over at en vellykket debut er til alles fordel.'

Og debuter bliver der nok af. Foreløbig regner man med at se omkring 40 nye instruktører i 1988. Spørgsmålet er så om der kun er tale om et falsk boom. Ifølge den meget indflydelsesrige anmelder Tullio Kezich, der bl.a. skriver til ugemagasinet Panorama og til La Repubblica, ser det ikke just lovende ud: 'Hos os er det de anerkendte signaturer der hænger ved, de udspekulerede mestre, og forstærkningerne er triste at se til. De store forventninger til debutanterne til hurtigt skuffes og filmfolkene under 35 har for øjeblikket ingen meldinger af interesse'. Kezichs kærlighed ligger fuldt og helt hos de grundfæstede kunstnere, og her mener han, desværre sammen med hele resten af verden, at der ikke er nogen grund til at råbe vagt i gevær: 'Vi har aldrig set så mange gode og virkelig gode film som i år (1987, red.). Det er bare synd at publikum ikke altid bliver klar over det. Men når vi jamrer os over at folk ikke går hen og ser den nye Fellini, må vi huske på at halvdelen af filmens historie går gennem tomme sale. Hvem har nogensinde betalt en normal billet for at se en film af Dreyer?'



La messa è finita: Nanni Moretti som Don Giulio undrer sig over den manglende konsekvens i sine medmenneskers opførsel, og her er han ved at resignere.

selvransagelse. Føler man sig trykket, er det på grund af den lidt vanskelige situation man altid befinder sig i, når den sørgmodige klovner selvudstillende gør opmærksom på sin egen sørgelighed.

Men Moretti formår at balancere lige på æggen, hvilket han åbenbart er bevidst om, når han til Cahiers du Cinéma siger: 'Der er en komisk side men også en smertefuld, som er en smule dramatisk men ikke altfor skræmmende, håber jeg. En god film skræmmer aldrig.'

*La messa è finita* fik juryens specialpris på Berlinfestivalen i 1986 og den er blevet fyldigt omtalt i Frankrig, hvor den også publikumsmæssigt er blevet ganske vel modtaget. Den amerikanske presse var lunken, men velvilligt indstillet, da filmen blev vist i hjertet af New York, i den nye promoveringsbiograf for italiensk film *Cinema Italia* - Roberto Rossellini. Herhjemme har vi kunnet se den i filmugen i '86.

Morettis karriere som selvproduce-

## Ud af krisen

Siden *Notte italiana*, har Morettis Sacher Film produceret en debutfilm, Daniele Luchettis *Domani accadrà* (I morgen vil det ske), og det forlyder at Moretti selv har en ny film på bedding. Men han er ikke den eneste af de evigt debuterende der har slået sig på produktion af andres film. Pupi Avati har således produceret sin assistent Cesare Bastellis *Una domenica sì* (Alletiders søndag), og komikeren og komedieinstruktøren Francesco Nuti har gjort det muligt for debutanten Veronesi at lave sin *Maramao* (Æh bæh). At Ugo Tognazzi spiller hovedrollen i *Ultimo minuto*, kan vise sig at blive afgørende for os Avati for første gang skal eksporteres, og en anden stjerneskuespiller, Claudia Cardinale medvirken i debutanten Elfriede Gaengs *Blu elettrico* (Elektrisk blå), peger i retning af en vågnende bevidsthed hos skuespillerne og resten af det etablerede filmmiljø om, at man har en forpligtelse til at satse på nogle af de mere ukendte.

Selvom sådanne enkeltstående tilfælde ikke er nok til at vidne om et spirende miljø, og selvom der stadig ikke er ta-