

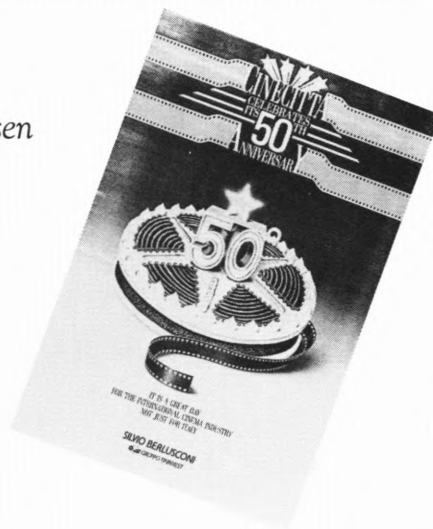


Firsersignaler

Instruktøren skal også skrive og producere sine egne film, og filmen skal væk fra de indelukkede studier, ud i virkeligheden. Sådan lød det engang. Nu er signalerne anderledes. I Italien vender man tilbage til Cinecittà og arbejder målrettet på at opdyrke manuskriptforfattere.

af Jens Thomsen

Anita Ekberg i
Fellinis *Det søde
liv* (1959), optaget
i Cinecittà.



Luksuslineren vender tilbage

'Nu ligner Cinecittà en transatlantisk luksusliner, eller et gammelt rigmandshotel: Ritz, Negresco, Excelsior... Smuk, og ubrugelig. Næsten perfekt; behagelig, med sine grønne træer, sine fredfyldte alléer, de overdådige arealer og det velfungerende udstyr. Og for kostbar, overflødig i forhold til markedets behov, underudnyttet. Omhyggeligt passet af et stadig fåtalligere og aldrende personale. Beboet af sjældne elitære gæster, herskaber der ikke ville leve uden prægtig overflod, eller af funktionærer hvis ophold bliver bekostet af RAI-TV. Strukturer fra en anden tid, filmens historiske Grand Hôtel, vemodig ved tanken om svunden rigdom, drømmende om en renæssance, ængstelig ved den eneste mulige fremtid, som den samtidig brændende ønsker sig: TV-produktionen'.

Sådan blev situationen beskrevet i 1980 (af Lietta Tornabuoni og Oreste Del Buono i *C'era una volta Cinecittà, Almanacco Bompiani*). Men der skulle ikke gå mange år før drømmen om *revival* gik i opfyldelse. Ikke bare på grundlag af deciderede TV-produktioner

og reklamespots, men også som eftertragtet optagelses-lokalitet for prestigefrægede filmprojekter. Så travlt har man fået, at det forlyder at selveste Fellini, der nærmest må betragtes som en af områdets faste beboere, pænt har måttet vente i køen for at få studiefaciliteter stillet til rådighed, og han fortalte for nogle år tilbage, på sin sædvanlige facon: 'Republikkens Præsident kom på besøg i Cinecittà, men mens Zeffirelli og Leone modtog ham i de flotte saloner, måtte jeg nøjes med at hilse på ham ude på alléen, som en arbejdsløs der slår ventetiden ihjel ved at lade som om han vander blomsterne' (Il Messaggero, 5-8-86).

Som omtalt i Kosmorama nr. 175 fyldte Cinecittà 50 år i 1987. I den anledning havde man lavet en slags jubilæums-præsentationsfilm. Her fortaltes om de forskellige værksteders arbejde og der blev vist klip fra nogle af de store, kendte produktioner gennem tiden, men mest dog fra de nyeste, som *Rosens navn* og *Den sidste Kejser*. Udenlandske instruktører og producenter, der er be-

gyndt at interessere sig for filmbyen på ny, og som sammen med de mange skuespillere af alle nationaliteter gør deres til at genskabe den kosmopolitiske atmosfære der var fremherskende før i tiden, fortalte at en vægtig grund til deres begejstring for at arbejde i Cinecittà er lyset.

Ikke blot det lys man får på strimlen ved udendørsoptagelser, men også det lys man er omgivet af når man opholder sig i Rom. Det berømte *romerske lys*, som inspirator og terapeut. Det der var som en åbenbaring for vore egne guldaldermalere i forrige århundrede.

Desuden lovpristes de dygtige håndværkere - efterkommerne af de to toskanske brødre fra *Good Morning Babilonia*, der igen var 'the sons of the sons of Michelangelo and Leonardo'.

Jubilæumsfilmen skulle fungere dels som reklame for filmstudierne og de tilhørende faciliteter, dels som en slags præsentation af fænomenet Cinecittà, for de folk det allernådigst bliver til-

sendt at gæste denne hellige og hemmelige by.

Hemmelig, fordi det netop ikke er som i Hollywood, selvom så mange ynder at kalde den Hollywood ved Tiberen. Man kan ikke gå ind på et turistbureau i Rom og booke sig på en guided bustur til Cinecittà, og der er ikke, i forbindelse med studierne, laboratorierne og værkstederne, opstået en by rundt om. Tværtimod ligger cinecittà lidt udenfor de yderste forstæder til Rom, midt på en mark, omkranset af en lang og kedelig, brunlig mur ud til indfaldsvejen Via Tuscolana, hvor det eneste liv er de enorme mængder af biler, der hver dag suser ind og ud af centrum, og den snes frugt- og grønsagshandlere, der har slået deres boder op her umiddelbart før man kommer ind i byen, og først passerer filmsko-

skygge, udtråler dette en aura af nærmest paradisiske dimensioner.

Det hjælper naturligvis også, når store *maestri* som Blasetti, Camerini og Castellani, i tale og på skrift, og med Fellini senere også på celluloid, fortæller hvilke drømmelignende oplevelser de har haft indenfor dette mini-univers, hvor man på det nærmeste bosætter sig når et projekt skal løbe af stabelen. Det er ikke en filmfabrik med fløjter der pifter når dagen er omme, men et fristed og åndehul hvor man lever som på en kuranstalt.

Under optagelserne til sin seneste film sagde Ettore Scola til Rom-avisen *Il Messaggero* (5.8.86): 'For de instruktø-

rer der, mere end som et erhverv, opfatter filmen som en livsform eller en væremåde, sådan som Fellini og tildels også jeg selv, er Cinecittà et ideelt sted. Her er alt; vi mangler intet. Vi optager, og samtidig ser vi hvad vi har optaget; vi klipper og mikser det... Et komplet arbejde hele vejen rundt, fra start til slut. Vennerne kommer gerne og besøger os, og vi kan opretholde vore sociale liv pleje vore følelsesmæssige bånd. Cinecittà er blevet mig uundværlig, og derfor har jeg nu i nogle år lavet mine film her. *Le Bal* optog jeg her, *Maccheroni* optog jeg her, *La Famiglia* optager jeg her, i familiens skød så at sige.'

Produktudvikling af manusforfattere

Efter en periode med fokus på den dybt personligt engagerede auteur-film, er man nu ved at vende tilbage til en arbejdsdeling, hvor ikke mindst manuskriptforfatteren igen kommer til ære og værdighed. Det er en rolle der traditionelt har været meget indflydelsesrig i italiensk film. Man behøver blot at nævne navne som Scola, Age og Scarpelli, de tre store idémagere og skrivere bag den italienske komedie i 60'erne, eller deres læremester Sergio Amidei, kaldet *il vecchio*, der sammen med Cesare Zavattini og Suso Cecchi D'Amico må siges at være efterkrigstidens ubestridte manus-triumvirat.

I Italien har der altid været en bemærkelsesværdig tæt forbindelse mellem litteraturen og filmen. Ikke blot manifesteret ved de mange filmatiseringer, men også ved den overordnede mængde af skrivelser om forholdet mellem de to fortælleformer. Både på teoretisk og praktisk plan, men også, og især, på kritikerplan, hvor litteratur og intellektuelle i alle afskygninger har givet deres besyv med, når talen faldt på hvad litteraturen *kunne* bruges til i filmen, og specielt hvad den *burde* bruges til - herunder selvfølgelig også i særlig grad *hvilken* litteratur, denne eller hin filmretning burde hente inspiration fra. Desuden findes der næsten ikke den italienske forfatter, efter århundredskiftet naturligvis, der ikke har skrevet om film, direkte for film, eller sågar har været delvis forfatter og delvis instruktør. Så alt i alt må det siges at det skrevne ord indtager en vigtig og velanset plads i italiensk film.

Det kommer derfor heller ikke som nogen overraskelse, at det netop er manuskriptforfatteriet, der stilles skarpt på i disse år, hvor man er begyndt seriøst at arbejde sig ud af krisen i italiensk film.

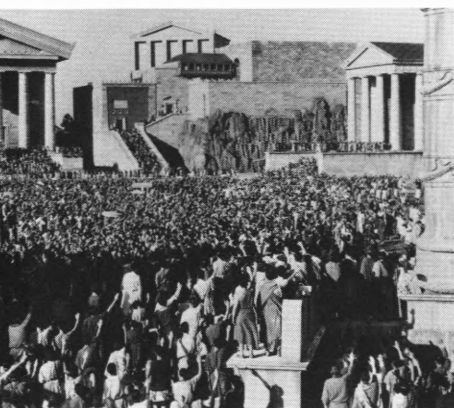
I stedet for med foldede hænder at afvente geniernes genkomst, bliver der arrangeret festivals, workshops, konkurrencer osv., hvor præmierne for det meste er en eller anden form for lancering. For skribenternes vedkommende kan det altså være at få sit manus realiseret.

I slutningen af februar i år blev der afholdt den workshop/festival ved navn *Film-maker*, der over fire dage viste film og videoer i fire milanesiske biografer. Der blev ialt vist omkring 100 produktioner af alle mulige slags, men hovedattraktionen var 5 film på hver en halv times tid, der var blevet bestilt og finansieret af arrangørerne. Statsfjernsynet Rai's tredje kanal og kulturudvalgene fra hhv. Milano provins og regionen Lombardiet var for snart tre år siden gået sammen om at finansiere et projekt der gik ud på at kontakte 10 forholdsvis ukendte, unge forfattere, for at få dem til at levere en original historie. Disse historier blev så sendt ud til knap 100 ubeskrevne blade, blandt den ikke ubetydelige mængde unge instruktører der lever af at lave reklamespots, musikvideoer eller tegneserier. Cirka halvtreds drejebøger blev det til, og herudaf valgte man så altså fem, der hver fik 50 millioner lire (ca. 250.000 kr.) til at realisere en halvtimes-film, som ville blive vist på festivalen og senere også på Rai-tre.

Rai-tre er også gået ind i et samarbejde med filmfestivalen i Salsomaggiore om at fremelske nye instruktører, og i Rom bliver Solinas-prisen, opkaldt efter manuskriptforfatteren Franco Solinas, hvert år tildelt en ung (sådan da) loven- de manuskriptforfatter.

Det seneste eksempel på seriøs promovering af nye filmfolk hedder *Piazza Navona*. Det er Rai-due, der med Ettore Scola som koordinator, finansierer projektet, hvor instruktører, scenografer,

Scipio Africanus (1937), en af de første film optaget i Cinecittà.



len CSC på venstre hånd, dernæst L'Instituto LUCE på højre hånd og endelig, som tegn på at man nu er nået ind i civiliseret område, de mange barer på begge sider, der om sommeren skilter med *caffreddo*.

Vi befinder os ikke langt fra Campus Barbaricus, hvor akvædukten med Aqua Claudia og Aqua Anio Novus i antikken krydsede vandene Marcia, Tepula og Julia, og spadserer man forbi Cinecittà, og fortsætter blot et par hundrede meter længere ud ad Via Tuscolana, kan man se resterne af vandledningerne i landskabet.

Hellig kan man kalde Cinecittà, for det første fordi den i den italienske film-entusiasts bevidsthed i mange år har været smeltedigelen, hvor den magiske kunststarts manifestationer på forunderlig alkymistisk vis blev skabt. For det andet fordi Cinecittà, i lige så høj grad som Hollywood, er stjernernes domæne. Og sammen med den hermetiske tilfældighed og fyldige omtale af 'havens' grønne anlæg og pinjernes svalende

manuskriptforfattere, kamerafolk, lyd-folk osv., alle debutanter, eller næsten, er gået sammen om at lave seks TV-film, men den berømte romerske plads som udgangspunkt for en historie og som overordnet fællestitel. Trækplastret er Marcello Mastroianni, der spiller sig selv i alle seks episoder, og blandt de øvrige medvirkende ses Fanny Ardant, Mariangela Melato, Luca Barbareschi, Anouk Aimée og Alessandro Haber.

Hovedkontoret for denne tidsbe-grænsede arbejdsplads er et skur i Cine-città, hvor Scola sammen med venner Luciano Ricceri (scenograf og kostumi-er, bl.a. på *Familien*) har indrettet sig, og hvorfra de driver deres nyligt oprettede virksomhed *Studio E.L.* (Ettore og Luci-ano), et film'atelier' med 15 fast tilknyt-tede unge manuskriptforfattere, der le-verer materiale til en redaktion på fem medlemmer, il Gruppo dei Cinque.

Denne femgruppe tager sig af alt fra di-stribution af synopser til den færdige detaljerede budgetlægning - altsammen under supervision af Scola, Age, og ko-medieinstruktøren Luigi Magni. Afta-len med Rai-due går foreløbig på tre se-rier, så denne lille private filmskole, *la scuola di Scola*, kan måske med tiden gå hen og blive det laboratorium som Vi-ttorio Taviani for nogle år tilbage efterly-ste da han sagde: 'Hvad vi mangler i Ita-lien, er en egentlig filmindustri. Andre industrier laver produkter, også for pro-fit, men de fleste virksomheder har en afdeling, hvor de eksperimenterer med nye muligheder for produkter. Her i lan-det er det sådan, at hvis en ny type film tilfældigvis klarer sig, så bliver de bare ved at lave film nøjagtig mage til, indtil publikum bliver trætte af dem, og så må de begynde forfra igen.' (Citeret fra Itali-an Quarterly nr. 96, Spring 1984).

FILMANMELDELSER PÅ ITALIENSK

Mentalitetsforskel

*Det kan man også finde i filmkritikken.
F.eks. i modtagelsen af Lina Wertmüllers Camorra*

af Jens Thomsen

Vi har formentlig allesammen en fornemmelse af, at der er en afgrundsdyb forskel på dansk og italiensk mentalitet. Vi kender italienerne fra deres film om sig selv, og fra rejser i fodsporene på vore store rejselystne og videbegærlige lands-mænd. Lige siden H. C. Andersen, og senere fra Georg Brandes over Johannes Jørgensen til Tom Kristensen, er vi ble-vet fascineret af hvor maleriske de er.

Men ét er livet på gaden, et andet er vel kunstkrikken. Man skulle mene, at man ud fra italienske filmanmeldelser kunne danne sig et billede af filmene, der svarer bare nogenlunde til det ind-tryk man ville få ved at læse danske an-meldelser af de samme film. Det er imid-lertid ikke altid tilfældet. Også her må man tage højde for en stor mentalitets-forskel, hvad følgende sammenligning måtte vise.

Lina Wertmüllers titelvalg synes efter-hånden at være blevet til et projekt om at finde så lange og vanskeligt memorer-bare titler som muligt. I 1986 lavede hun *Notte d'estate con profilo greco, occhi a mandorla e odore di basilico* (Sommernat med græsk profil, mandeløjne og basili-

kumduft) og overgik hermed sin forrige films titellængde med 22 karakterer. Denne blev ganske vist internationalt lanceret under navnet *Camorra*, men den italienske titel lød: *Un complicato intrigo de donne, vicoli e delitti* (En kompli-ceret intrige af kvinder, gyder og forbry-delser).

Der var m.a.o. lagt op til noget af en blandet landhandel, og de danske an-meldere så da også filmen som et 'mak-værk' og noget 'rod'. I Berlinske Tiden-de indledes pointerende med: 'Lina Wertmüller er ikke god til at fortælle en historie', og i rytmisk overensstemmelse med den italienske titel, kaldes filmen i Frederiksberg Amtsbavis for 'et frastø-dende rod af blod, sex og klichéer'. Er de forskellige handlingstrådes og temaers indfletning i hinanden, i danskernes øjne blevet til et indfiltret sammensuri-um, emblematiske fremlagt i 'en harmdir-rende moders... enetale om moder-mælk, spillemaskiner og fortabelse', så ser anmelderen på *L'Espresso*, Alberto Moravia samme komplicerede fortæl-ling som 'koral', der ifølge den italienske ordbog skulle betyde at 'de forskellige motiver, elementer, personer osv. frem-byder en harmonisk sammensmeltning, som stemmerne i et kor', intet mindre!



Med baggrund i denne 'koralitet' associ-erer Moravia ubesværet til *Lysistrata*, grækeren Aristofanes' komedie om sam-mensvorne kvinders sex-lockout, uden at se nogen grund til at angive kvalitets-forskelle.

Danskerne ser Wertmüllers beskrivel-se af Napoli som temmelig virkeligheds-fjern: 'Det er unægtelig et andet Napoli end det, vi præsenteres for i Bournon-villes romantiske ballet, men det er et spørgsmål, om Wertmüllers hysterisk opgejlede beskrivelser ikke er lige så langt fra virkelighedens Napoli som bal-letmesterens'; overfor italienerne: 'Det-te skælvende engagement (det feministi-ske engagement i filmen bliver af Mora-via sammenlignet med det dybtfølte, personlige engagement hos mødrene til de argentinske *desaparecidos* på Plaza de Mayo i Buenos Aires)... har ledt in-struktøren til at skildre os et meget vir-keligt Napoli'.

Og når signaturen *mar.mo.* fra tids-skriftet *Segnocinema* finder på at skrive at 'Wertmüller forstår at give ét nyt... og pragtfuldt billede af napoli: gyderne, husene, himlen, havet, de barokke in-teriorer... er altsammen vidunderligt gengivet af Giuseppe Lancis fotografe-ring', så kunne det umiddelbart se ud til at være i overensstemmelse med dan-skernes lovprisning af billederne, som f.eks.: 'Napolis lurvede skønhed er smukt fanget ind af hendes fremragende fotograf. Men det viser sig at 'en masse flotte billeder fra Napoli og omegn' kun 'øger utroværdigheden'.

Italienerne synes at hovedrolleinde-haveren, den spanske Angela Molina,