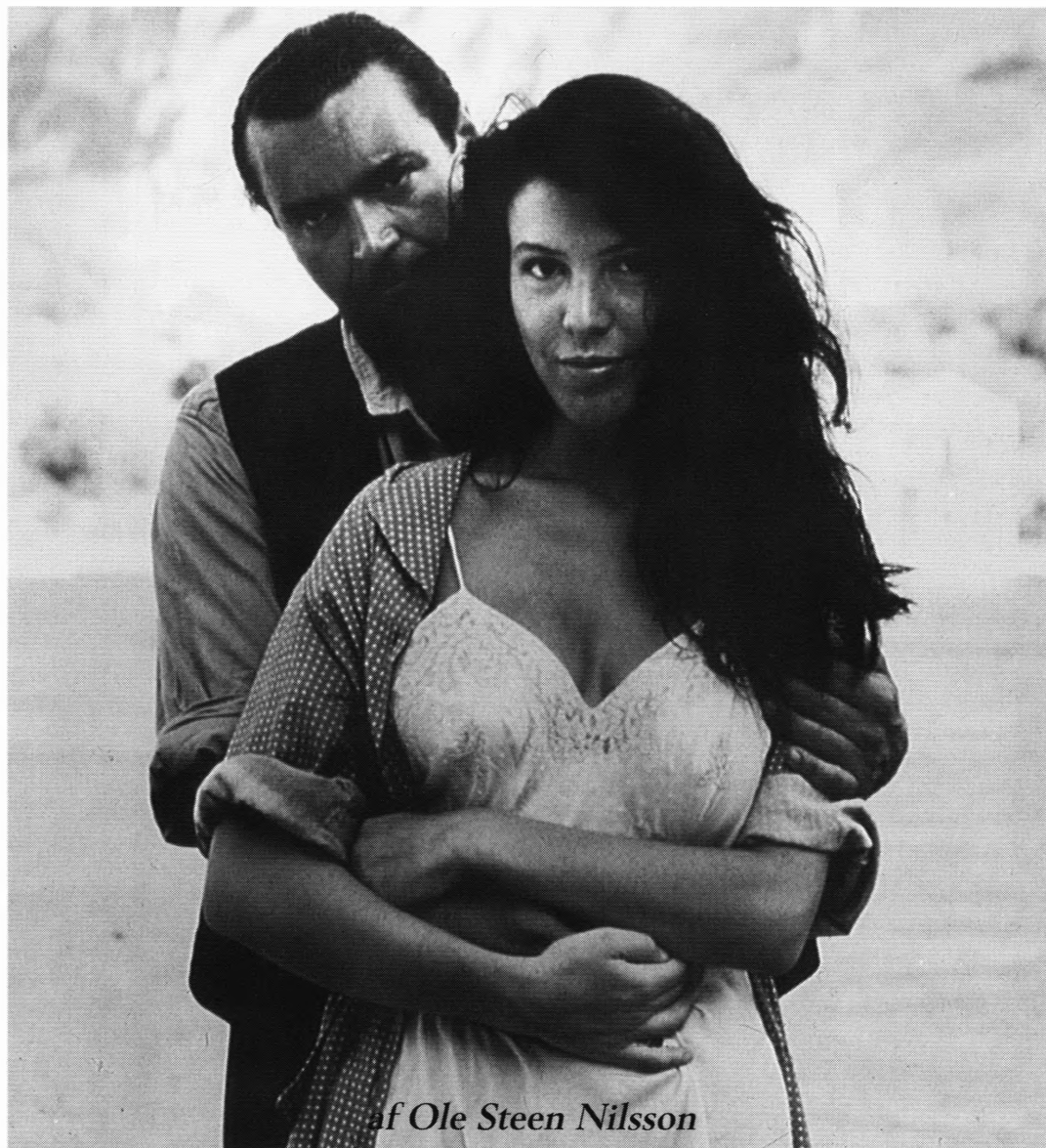


Generationsskifte i italiensk film



af Ole Steen Nilsson

Gabriele Salvatores er som 42-årig og med nu seks film bag sig en af de yngre filmskabere der repræsenterer generationsskiftet i italiensk film. Han grundlagde sit eget teater i Milano i 1972, men har siden kastet sig over filmen og nået at lave hele fem spillefilm inden for de seneste år – som regel med skuespilere fra sit ensemble. Hans foretrukne genre har hidtil været den

charmerende lette komedie, der i klassisk italiensk forstand især bygger på verbal humor og indtagende skuespil. Han ser sine historier som billeder på sin generations problemer, og ved at følge i sporet på klassiske mestre bliver resultatet aldrig kedeligt. Salvatores kommer ikke med noget nyt bud på filmsproget, han holder sig generelt til en afdæmpet filmstil med omhyggeligt udar-

bejdede, nydelige billeder og kompositioner. Et gennemgående tema, der fremstår med større eller mindre styrke, er venskabet mellem en gruppe mænd; og ikke mindst hvordan deres venskab bliver sat på prøve, gerne på foranledning af en kvinde.

I 1992 vandt Salvatores en Oscar for *Mediterraneo* som bedste udenlandske film. Det er den eneste af

hans komedier der er kommet op i de danske biografer. Oven i købet har filmen fået den fjollede danske titel *Jeg elsker soldater*; originaltitlen *Mediterraneo* betænker ikke husarerne, den henviser blot til Middelhavet, og handlingen foregår da også inden for Herkules søjler. Under 2. verdenskrig skal en lille deling på otte italienske soldater indtage en mindre græsk ø – udover et par høns, der hurtigt bliver uskadeliggjort, er øen tilsyneladende mennesketom og forladt. Efter et stykke tid opdager de otte dog at den græske befolkning, der kun består af kvinder og gamle mænd efter tyskernes deportation af alle våbenføre, har holdt sig skjult indtil man havde set de nye folk an. Nu kommer indbyggerne frem i sikker forvisning om at de godmodige og lidt klumsede italienerne, der glæder sig over den venlige modtagelse, ikke vil dem noget ondt. Soldaterne finder hurtigt ud af at nyde livet på den smukke ø i det turkise Middelhav, og Vassilissa (naturtalentet Vanna Barba), den lokale prostituerede, bliver en del af underholdningen. Men kun for en tid – den spinkle Farina (Giuseppe Cederna) ser sig som en maskulin Kalypto for Vassilissa og er klar til med skrappe midler at forsvare resterne af hendes dyd over for de syv andre i besættelsesstyrken.

Imidlertid er delingen små småt ved at gå i opløsning; soldaterne deltagere gladeligt i øens fredfulde dagligliv. Deres leder, løjtnant Montini (Cladio Bigagli), der som voice-over fortæller i starten indfører os i fortællingen, har kastet sig over udsmykningen af øens lille kirke og den højtråbende sergent Lo Russo (Diego Abatantuono) har overtaget 'kommandoen'. Alt går fint indtil en uventet besked slår idyllen itu: Mussolini er faldet, krigen, der hidtil

havde passeret ubemærket forbi, er vendt og nær ved at være slut. De græske mænd vender tilbage og italienerne må også tage hjem. Opbygningen af et nyt land og et nyt liv venter, kun den forelskede Farina har dog ikke tænkt sig at forlade sin store kærlighed. Cirka 45 år senere, i filmens epilog, vender løjtnanten tilbage. Han genfinder måske ikke de gæstfrie lotofager og sit tabte paradys – øen er nu indtaget af nutidens turisthorder, og kalkmalerierne i kirken er ved at gå til – men han genforenes med den tilbageblevne Farina, og Lo Russo, der er returneret efter nogle skuffende år i det nye Italien.

Sammenholdt med Salvatores tidligere værker, som jeg om lidt vil beskrive nærmere, er *Mediterraneo* en slem skuffelse. Jeg finder at personudviklingen er alt for svag, berøvet for både ydre og indre spænding, udover de indledende, basale modsætningsforhold soldaterne imellem. Det ved filmen godt, den tillader endog sergent Lo Russo – den af soldaterne der holder kommandotoen længst og hvis yndlingsord er *cazzo*, nogenlunde svarende til det engelske *fuck* – at råbe at han råber fordi det forventes at en sergent skal råbe. Det er bl.a. denne forudsigelige forudsigelighed, der skæmmer filmen – noget som Salvatores i sine andre film bedre har formået at undgå. Handlingen i *Mediterraneo* forbliver på det banale og ligegyldige plan. End ikke en lille hentydning til nutidens Italien og de enorme problemer man her slås med kan bruges til noget – det udnyttes simpelt hen ikke på nogen som helst afgørende, interessant eller betydningsfuld måde. Alt i alt er der tale om en særdeles svag film fra den italienske instruktør.

Det skal iøvrigt bemærkes at den version vi ser i Danmark er en redigeret udgave. Af den oprindelige film på lidt over 100 minutter blev der på opfordring af den amerikanske distributør klippet ca. 10 minutter ud af indledningen, hvormed den skulle egne sig bedre til det Nordamerikanske marked. For Salvatores er det den lange version der den rigtige, og han understreger at det amerikanske filmakademi netop af den grund så *Mediterraneo* i sin original-længde. Men af en eller anden grund, som den danske udlejer Egmont Film ikke kender til, har vi desværre fået den skamklippede udgave på 92 minutter.

En generation på flugt

Med en tekst til sidst er *Mediterraneo* dedikeret til 'alle dem der er ved at flygte'. Salvatores ser det som et væsentligt tema for sin generation, flugten som eneste udvej eller som løsning på personlige problemer, når alt andet ikke har givet noget resultat. I et interview til ugebladet *Europeo* understreger Salvatores at han laver selvbiografiske film, dog ikke kun om sig selv, men om hele sin generation og dens karakteristiske, eksistentielle problemer: 'De der har kritiseret *Mediterraneo* sønder og sammen, måske med rette, de har gudhjælpemig beskyldt mig for at være henfaldet til 'det jævne italienske folk' – stereotyperne. Tværtimod, for mig svarede historien om skibbrud på en græsk ø til *Marrakesh Express* [se neden for, red.]. Jeg håber ikke at fremstå som minimalist, men jeg er del af en generation der med intuition har forstået og gennemlevet ideologierne sammenbrud. Vores storebrødre fra 60'ernes årti håbede stadig på at forandre verden. Men i perioden for min udvikling til mand, dvs. 70'erne [...], blev vi på et tidspunkt klar over at der endnu ville være meget tilbage at forandre – at redde vore liv, måske ved at tage væk, ved at rejse og lede efter et andet Indien. Dette begærlige og skrøbelige håb har jeg bevaret, selv i de uklare og formørkede tider som siden er gået os i møde'.¹ Ved at standse op og betragte sig selv og sin egen skæbne tror Salvatores, at det også er muligt at forbedre vort fælles lod; 'jeg laver kort sagt selvbiografiske film, men taler ikke kun om mig selv'.²

Perioden hvori *Mediterraneo* udspiller sig (2. verdenskrig) er kun et påskud for at tale om nutiden, forsikrer Salvatores. Da soldaterne skal til at rejse hjem til den kommende republik, opstår der nogle spørgsmål som også gælder for Salvatores' egen generation. 'De spørger nemlig sig selv om det virkeligt er nødvendigt at vende hjem for at deltage i konstruktionen af et nyt samfund, eller om det ikke er bedre at holde sig langt fra sit hjemland og en ubehagelig virkelighed. Det er et problem som alle nye generationer fra 60'erne til i dag har stået overfor. Hver især har så reageret forskelligt på det ubehag de føler i mødet med samfundet', siger Salvatores. 'Jeg, der i 1968 var 18 år, var meget aktiv i en vis periode, men 'flygtede' så ved at grundlægge Teatro dell'Elfo i 1972



**OSCAR
VINDER
1992**
ÅRETS BEDSTE
UDENLANDSKE FILM

og fuldstændig fordybe mig i mit arbejde.³

Han blev af Mario Cecchi Gori, en af producenterne, rådet til at bortklippe epilogen med den gamle løjtnant der kommer tilbage til øen. Men Salvatores valgte at lade den stå, bl.a. for ikke at forlede tilskuerne til at tro at der i de sidste 40 år er blevet skabt et bedre Italien, det mener Salvatores absolut ikke er tilfældet. Lo Russo siger småbittert til slut, at hjemme var de nye magthavere ikke interesserede i forandring, 'de lod os ikke ændre noget'. Her må jeg dog indskyde, at dette samfundskritiske og politiske aspekt er særdeles underspillet i *Mediterraneo*. Epilogen minder snarere om den ulideligt sentimentale ditto i Tornatores *Cinema paradiso* (Mine aftener i Paradis, 1988), med groft oversminkede skuespillere og det tomme pust fra et ligegyldigt historisk vingesus. Selvfølgelig har *Mediterraneos* indbyggede, underforståede antikrigsbudskab en vis vægt, der er blevet forøget af den store pumlikumssucces oven på Golfkrigen etc. Med eller uden epilogen har soldaterfortællingen dog stadig karakter af at være ufarlig og betydningsløs i et nutidigt perspektiv, der er for meget tam soldaterkomedie over den. Langt mere interessant skal det blive at se Salvatores' seneste projekt; det skulle ifølge ham selv blive en mindre privat og mere social film, der under titlen *Sud* har været igang siden efteråret – mere herom senere.

Fra teater til film

Salvatores startede sin filmkarriere i 1982 med *Sogno di una notte d'estate*. Med de kommende film i mente er denne et atypisk første forsøg fra italienerens hånd. *Sogno di una notte d'estate* er en filmudgave af den rockopera frit efter Shakespeares *En skærsommernatsdrøm*, som Salvatores allerede med succes havde iscenesat for teatret. Rocksangerinden Gianni Nannini spiller nattens dronning Titania i denne musical, som er stærkt præget af teatraliske elementer som ekstrem lyssætning, røgeffekter, kamerablik, kommenterende dialog, samt dans og sang som det hører genren til – 'unoder' som Salvatores siden har undgået. Han erkender den store forskel på de to repræsentationsformer, og han foretrækker filmen efter mere end tyve teateriscesættelser: 'Jeg laver teater mens jeg venter på at kunne lave film. Te-

atret indebærer en distance som jeg ikke bryder mig om'.⁴

I 1987 færdiggøres den første 'rigtige' film fra Salvatores hånd og den første af de komedier der har gjort ham til en af de betydningsfulde yngre instruktører i republikken. I *Kamikazen – Ultima notte a Milano* møder vi en gruppe yngre mænd, der brændende ønsker at ændre deres kedelige hverdagsliv ved at slå igenem som komikere. Deres chance kommer da de får et job i en natklub, som pauseunderholdning mellem stripnumrene. Deres agent har mod rigelig betaling skaffet dem engagementet og samtidig bildt dem ind at der vil være en berømt tv-talentspejder tilstede; til agentens store overraskelse er berømtheden faktisk på udkig efter talenter i klubben den aften. Det udvikler sig til alles kamp mod alle på scenen, for kun de bedste komikere kan regne med en kontrakt.

Det er en vellykket og sjov historie, uden at den vil det hele på en gang. Allerede her finder vi den fortrolighed i persontegningen som præger Salvatores næste film og som er et af hans stærke træk (– et træk der som sagt desværre ikke lykkes fuldt ud i *Mediterraneo*). Kærlighedsforhold 'på tværs' af de enkelte personers historier og liv er med til at flette handlingstrådene i *Kamikazen – Ultima notte a Milano* sammen til en sluttet helhed. Til sidst – bortset fra de to tryllekunstnere der knuser en tilskuers dyre armbåndsud, uden at kunne gøre Buster tricket efter – vinder de alle i kærlighed. Blandt gruppen af komikere fremstår stationsdrageren som den egentlige hovedperson, sympatisk spillet af Paolo Rossi; Rossi fik faktisk i efteråret 1992 debut som stand-up komiker på den italienske fjernsynsstation Rai 3, og med sit frimodige sprog skabte hans udsendelser straks debat. Selv Fellini udtalte sig – han ikke brød sig om den slags.

Generationstriologi

Marrakesh Express fra 1988 er den første film i Salvatores generations-trilogi (trilogien kaldes også 'cambio di vita', der står for at begynde et nyt og bedre liv), som ydermere omfatter hans to næste spillefilm, *Turné* og *Mediterraneo*.

Fire gamle kammerater fra universitetet, alle i deres 30'ere nu og uden noget videre sammenhold, bliver kontaktet af en pige, der vil have dem til at hjælpe sin kæreste Rudi,

endnu en af de gamle skolevenner. Rudi sidder angiveligt fængslet i Marrakesh for besiddelse af narkotika; bestikkelsessummen for at få ham fri udgør 20.000 dollars. De fire bliver overtalt til at skrabe pengene sammen, og med pigen starter de rejsen til Marokko i en off-roader. Selve køreturen gennem Frankrig, Spanien og videre til Marokko er historiens egentlige begivenhed, med de konfliktsituationer og problemer der uvægerligt opstår, og Salvatores fortæller med vittig og varm humanisme. Eller som *Variety* skriver: 'The boys get reacquainted, open old wounds, goof off, smoke dope and generally have a ball.'⁵ Da 'drengene' endelig efter en stor del besværligheder når frem til Marrakesh med pengene i behold, afsløres det at Rudi slet ikke sidder i byens fængsel, og samtidig stikker pigen af med både bil og løsesum. De fire fortsætter på cykel gennem ørkenen i forfølgelsen af pigen, og da de finder hende sammen med Rudi, viser det sig at pengene er brugt til køb af en vandboremaskine for at opfylde Rudis drøm om en appelsinplantage i sandet. Det lykkes dem alle i fællesskab at få boremaskinen til at fungere og der er faktisk vand i undergrunden.

Salvatores opnår i *Marrakesh Express* et højstemt af finfølt intimitet i sin humoristiske beskrivelse af de fire meget forskellige eks-skolevenner. Og som et af sine særkender formår han at holde komedien på et realistisk og troværdigt plan, i en oplivende *on-the-road*-form, hvor de fire til slut kan rejse hjem til Italien med fornyede venskaber imellem dem. Samtidig er de oven på strabadserne blevet ikke så lidt klogere på sig selv undervejs, mens landskaberne passerer forbi og musikken spiller. På rollelisten finder vi bl.a. Diego Abatantuono, Giuseppe Cederna og Fabrizio Bentivoglio, alle skuespillere som Salvatores har gjort brug af i flere film. Særligt gælder det for milaneseeren Abatantuono, der i Salvatores hænder skal roses for sit afdæmpede, modne men stadig grundlæggende morsomme filmskuespil. Han tiltrækker sig på en ganske naturlig måde hele opmærksomheden, og svigter sjældent den hengivne og nærlæsende tilskuer.

Den anden film i 'cambio di vita'-trilogien er *Turné* fra 1990, herhjemme præsenteret ved Natfilmfestivalen i 1992. I *Turné* fremstår et af de gennemgående temaer hos Salvatores – kvinden som skiller mæn-

dene – i ren form. Det er en dejlig og frisk komedie, om de bedste venner Dario og Federico (spillet af to gengangere fra *Marrakesh Express*, Abatantuono og Bentivoglio), der i en ældre, hvid Mercedes rejser igennem Italien på teaterturné med Tjekovs *Kirsebærhaven*. Både Dario og Federico er fra starten elskelige og tiltalende personer på hver deres måde. Bentivoglio (der også er med som manuskriptforfatter) er den intellektuelle, humørsvingende og lidt syrede type, mens Abatantuono lever op til sit image og giver den som velklædt og temperamentsfuld verdensmand, med sine problemer godt gemt væk under den smarte overflade.

Federico er deprimeret over at hans kæreste Vittoria (Laura Morante) er ham utro, og Dario, der er den 'skyldige' prøver at hjælpe venen ved at få ham med på turné. Undervejs går Federico imidlertid langsomt i opløsning, og Dario prøver skyldbetyngt at dække over ham når han dukker træt og uforberedt op til forestillingerne. De to tager Vittoria, som de altså begge er forelskede i, med i bilen og det skaber ikke ligefrem ro mændene imellem – oven i dette kæmper de to skuespillere om at opnå en eftertragtet filmrolle. Vittoria bringer skænderier og jalousi op i dem, og hun kan ikke bestemme sig for hvem af de to hun vil have, for hende udgør de tilsammen én mand. Til sidst vil hun ikke rejse med længere. De to bejlere bliver da enige om, snarere end at skændes om den samme pige og et, viser det sig, ret ligegyldigt filmtilbud, at forsætte deres turné og bygge videre på deres venskab.

Med *Turné* viser Salvatores at han til fulde behersker kammerespillet vægt på skuespil. I nærgående skildringer udnytter han klogt de mange sprækker og revner som personkarakteristikken giver mulighed for og som personudviklingen bærer med sig. Ligesom i *Marrakesh Express* har vi desuden rejsen og landevejen og landskabet som både problemskaber og -forløser, elementer der i sidste ende på smukkeste vis formidler venskab og livslyst.

Turné er blevet betegnet som en film halvvejs mellem den eksistentielle *roadmovie* og den klassiske italienske komedie. Salvatores vedkender sig påvirkningen fra amerikanske værker som *Easy Rider* og *Five Easy Pieces*, men han nævner også et italiensk forbillede, der kommer før:



'Der er en film af Dino Risi som jeg holder meget af: *Il sorpasso*, med Gassman og Trintignant. Det er den første *roadmovie* som jeg har set, mine referencer er ikke udelukkende amerikanske. Når det er sagt, så er amerikansk film heller ikke den onde selv.⁶

En italiensk 'major'

Salvatores seneste film *Puerto Escondido*, der havde premiere i Italien i slutningen af 1992, er opkaldt efter den lokalitet i det syd-vestlige Mexico hvor den hovedsagelig udspiller sig. Bankmanden Abatantuono er i Italien vidne til et mord begået af en politimand. Det berører Abatantuono så meget at han vælger at opgive sit normale liv for at rejse til Mexico. Her, i et område af verden, der for få år siden var totalt lovløst, finder han en lille koloni af italienere, bl.a. den smukke Valeria Golino, og politimanden dukker også op igen. Dramaet, der viser sig at være en falsk krimi, er bygget over en roman af Pino Cacucci.

Det er Colorado Film der står bag, et produktionsselskab som Salvatores har grundlagt i forbindelse med *Marrakesh Express* sammen med Abatantuono, Paolo Rossi og Maurizio Totti. Det magtfulde Penta Film, som ejes af fader og søn Mario og Vittorio Cecchi Gori samt privat-tv-kongen Silvio Berlusconi, får altså ikke lov til at følge den økonomiske succes selskabet havde med *Mediterraneo* op. Desuden var Oscar-præmien til *Mediterraneo* årsag stridigheder mellem producenterne. Dels den uafhængige Gianni Minervini, der

var den første til at skyde penge i projektet; han følte sig siden sat til side af store Penta Film. Dels blandt parterne i Penta; Vittorio kunne nemlig ikke forlige sig med at Berlusconi prøvede at stjæle hele æren for triumfen i Hollywood, når han, Vittorio, havde arbejdet hårdt en hel måned i Los Angeles for at opnå Oscar-sejren.

Mario og Vittorio Cecchi Gori overlod halvdelen af deres kun 10 måneder gamle Penta Film til Berlusconi den 1. januar 1990. Først og fremmest fordi de ville være stærkere indenfor tv- og videomarkedet, ligesom de på den måde håber at kunne tage del i fx opbygningen af et videopladedemarked og den teknologiske udvikling inden for HDTV. Den gamle Mario er dog stadig kun til film, han elsker at være med på settet, snakke med instruktør og skuespillere, mærke filmatmosfæren; sønnen er derimod mere big-business-minded og satser på at gøre Penta Film til en ægte *major*.

Salvatores beklager at det statslige italienske fjernsyn Rai har lukket for en stor del af deres tidligere engagementer i spillefilmsproduktioner. Der er nu i praksis kun Penta og samme Berlusconis Fininvest tilbage; små, uafhængige producenter kan ikke gå alene ind i de større projekter. Men Salvatores understreger at man fra Pentas side i hans tilfælde ikke blandede sig i udfærdigelsen af drejebogen. Penta har rent faktisk støttet en del af de unge og lovende italienske filmskabere, men alligevel frygter Salvatores at generationsskiftet skal stoppe ved 4-5 navne fordi

producenterne ikke tør prøve andre debutanter. De unge skal have økonomisk, politisk og kunstnerisk støtte, pointerer Salvatores. Og man må sige at situationen i Italien kan være speget. Der er eksempler på instruktører som har færdigjort film, og deltaget på festivaler, men uden at filmene kommer ud i biografdistribution. Nogle gange kan sådanne film dog ses i særlige kunstbiografer (*cinema d'essai*) som findes i de større norditalienske byer, ligesom fx Bologna kommunale filmmuseum fra tid til anden præsenterer nye filmfolk (og deres film) in persona.

Rødder i neorealismen

En meget lille håndfuld film af yngre instruktører har fået kritikken til at se en lysere fremtid tegne sig for italiensk film. Begyndende med filmen *Mery per sempre* (1989) af Marco Risi (søn af Dino Risi) nævner man neorealismens genkomst og det understreges med Risis fortsættelse *Ragazzi fuori* (1990), der ligesom *Turné* blev vist ved sidste års Natfilmfestival. Begge film handler om en flok unge og deres hårde hverdag i dagens Palermo. I *Ragazzi fuori* er vi med ude i de snævre gader i centrum og får en ligepå realistisk og befriende usentimental fortælling om nogle unge mænds barske liv. Det handler om arbejdsløshed, ungdomsfængsel, narko, vold, prostitution, og den evige vandmangel i storbyens huse. Skuespillerne er lokale og uprofessionelle; til slut fortæller hver af hovedrolleindehaverne deres egen personlige historie, der til forveksling ligner den de agerede i. Efter filmoptagelserne er de igen mere eller mindre uden arbejde, de står i samme håbløse, sicilianske situation som de fiktive personer de spiller.

Il portaborse (1991) af Daniele Luchetti er en anden af 90'ernes meget omtalte film, som vi desværre ikke har set herhjemme. *Il portaborse* er om en skolelærer, der i kraft af sin gode formuleringsevne får et job som forfatter til en ung, ambitøs ministers politiske taler – hermed ser man det rådne politiske system indefra. Luchettis drama, der er hans tredje film, har gjort sig særligt bemærket; dels fordi det handler om politik, der længe har været et tabuemne i italiensk film, siger Age (Agenore Incrocci), en af de erfarne manuskriptforfattere; dels fordi Nanni Moretti spiller hovedrollen som den beregnende minister. Mo-

retti nævnes som hovedfiguren og den åndelige leder for de nye strømninger i italiensk film. Han hører til på den intellektuelle venstrefløj, og har med sit selskab Sacher Film op gennem 80'erne produceret en række anderledes, personlige komedier, som han også selv spiller hovedrollen i (se Jens Thomsens artikel om italiensk film i *Kosmorama* nr. 185), og ligeså har han produceret *Il portaborse*. Det sympatiske image Moretti herigennem har opnået, udnytter han i rollen som socialistpolitikeren i *Il portaborse*: han synes at være en moderne demokratisk, effektiv og behagelig manager, men er i realiteten en udspekuleret manipulator, der ikke skyer nogen midler.

De få andre film der skal nævnes i samme åndedrag er *Ultrà* (1990) af Ricky Tognazzi (søn af Ugo Tognazzi), der beskriver en gruppe unge fodboldtilhængere, som til 'afveksling' fra deres håbløse hverdag i Roms forstæder, møder volden på vej til og under en fodboldkamp; Marco Risis politiske thriller *Muro di gomma* (1991), om den uopklarede mislædskydning af et rutefly ved Ustica i 1981; og Gianni Amelios meget smukke Felix-vinder *Il ladro di bambini* (1992), der på realistisk vis fortæller om en ung, syditaliensk politimands ulovlige rejse gennem Italien med to børn, som af myndighederne er blevet fjernet fra hjem-

met. Nogle af de andre filmskabere man regner med i 90'erne er Francesca Archibugi, Andrea Barzini, Christina Comencini, Felice Farina, Aurelio Grimaldi (der står bag historierne til både *Mery per sempre* og *Ragazzi fuori*), Enzo Monteleone, Sergio Rubini (hvis vellykkede debut *La stazione – Stationen* – fra 1990 havde dansk premiere sidste år), og Silvio Soldini.

Taget under ét er disse instruktørers film forskellige i udtryksmåde og problemstilling. Det er ikke æstetikken eller historierne der forbinder filmene, men mere et fælles tema: mange af dem giver en tydelig kritik af nogle eksisterende samfundsforhold. Måske er det en af grundene til at man betegner de nye film som 'la resistenza a 35 mm', dvs. modstand på 35 mm, og sammenligner med neorealismen, som netop var vigtig fordi den fremsatte en social kritik og viste et Italien, der havde været skjult under mange års fascisme.

La commedia all'italiana

De yngre filmskabere som Salvatores sætter sin lid til er bl.a. Daniele Luchetti, Marco Risi, Ricky Tognazzi, Felice Farina og Francesca Archibugi. Dertil kommer den lidt ældre Gianni Amelio, og Nanni Moretti, der nok tilhører samme 40-års generation som Salvatores, men fordi Moretti startede som meget ung fo-

Side 45: Fra Salvatores' Oscarbelønnede *Jeg Elsker Soldater*. Side 48: Fra Amelios Børnetyven (*Il Ladro di Bambini*). Herunder: Fra Sergio Rubinis *Stationen* (*La Stazione*).



rekommer det Salvatores at han hører til højere oppe i systemet, hos en ældre generation.

Salvatores vil ikke udpege nogen som sin generations 'storebrødre'. Han siger: 'Originale og intelligente auteurs som Bernardo Bertolucci og Marco Bellocchio har slået ind på så forskellige og meget personlige veje, fra Hollywood til analysens pinsler, til at de kan være forbilleder. Snarere har vi fædre. Personligt tænker jeg på den unge Fellini med *Lo sceicco bianco* [Den hvide sheik] og *I vitelloni* [Dagdriverne], på Dino Risi, Monicelli, Antonio Pietrangeli med *Io la conoscevo bene*, og særligt på Pietro Germi, som forekommer mig at være den mest geniale af alle.'⁷ Salvatores betragter disse instruktører som folk der arbejdede for at skabe en almindelig film, en genemsnitfilm, der dog rummede muligheden for at blive til det helt store. Han mener ikke at 'fædrene' skal idylliseres; de var ikke 'en-somme poeter, men ægte filmhåndværkere, der var istand til møde kunsten gennem den daglige udførelse af faget'⁸

Den klassiske italienske komedie fra efterkrigstiden, 'la commedia all'italiana', der har rødder tilbage til stumfilmstiden før første verdenskrig, udgør altså et vigtigt bagland for Salvatores. Filmkritikeren Paolo Bertetto sætter i et polemisk skrift efterkrigstidens jævne italienske film lig med komedien, og beskriver den som værende 'på samme tid maltrakteret og overvurderet af kritikken, objekt for offentlig lidenskab og ligegyldighed, et hjemligt produkt som ikke kunne eksporteres og uventet lovprist i de franske film-tidsskrifter, om noget af en rutinefilm og dog skabt af vores fremmeste professionelle udøvere.'⁹ Genrens bedste folk udnævner Bertetto til at være instruktørerne Mario Monicelli, Dino Risi og Luigi Comencini, og manuskriptforfatterne Rudolfo Sonogo, Age og Furio Scarpelli. De dominerende skuespillere og komikere var Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi og Nino Manfredi. Frem til 80'erne har den italienske komedie udviklet sig til blot at være tomme variationer og den rene, platte vulgarisering, man har ikke lært det mindste af Totò, mener Bertetto.

Salvatores understreger forholdet mellem den moderne komedie og neorealismen, og han er påvirket af det ideologibrud og den krise, der

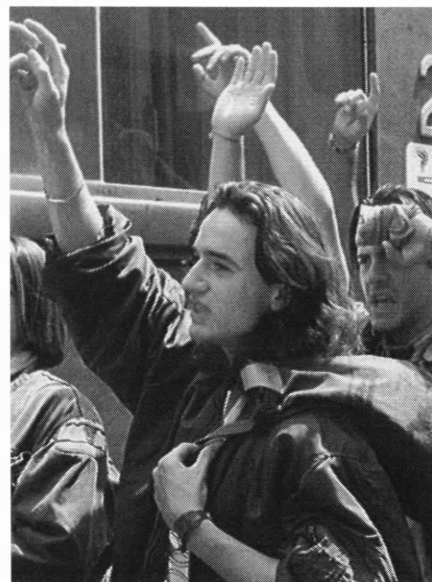
også indfandt sig på det kulturelle plan, og som faldt sammen med den hårde terrorisme i slutningen af 70'erne: 'Den italienske komedie er datter af neorealismen og står nær filmdramaet. Det er en komedie med neorealismens ideologi. Da den mistede ideologien udslykkedes den. Idag har de unge instruktører ikke nogen referencer til 70'erne og 80'erne, så de vender tilbage til 50'erne og 60'erne.'¹⁰ Samtidig siger Salvatores, at det for ham ikke er nok bare at være inspireret af og føle sig i slægtskab med de bedste af fortidens italienske komedier og deres ophavsmænd. Han vil også gerne ændre på det forhold at komedien tidligere kun har bygget på det verbale og dermed underprioriteret det billedæstetiske. Normalt, forklarer han, er billedet det mindst vigtige i komedien, som det femte hjul til en vogn. Hans ønske har været at skabe en komedieform med flotte, meget gennearbejdede billeder uden af den grund at ødelægge selve komediens stemning og væsen.

Dette er i høj grad lykkedes for Salvatores. Hans film er ganske smukt fotograferede (Italo Petriccione er cheffotografen bag trilogien), der er kælet for den visuelle overflade, i forholdvis rolige indstillinger, som lader masser af rum til de verbale jokes som fylder filmene. Farverne er aldrig anmassende, men forholdsvis nedtonede, om det så gælder Marokkos solvarme ørken, Mellemitaliens landskaber i *Turné*, eller den græske øs afbrændte indland. Det er helt traditionelle midler der bliver gjort brug af, og det virker som Salvatores, efter den nærmest ekspressionistiske *Sogno di una notte d'estate*, har fundet sit niveau. Nu er det det pæne, velfortalte og ordentlige der hersker. Dermed kommer skæve kameravinkler som i *Kamikazen* – *Ultimo notte a Milano* eller håndholdt, subjektivt kamera som *Mediterraneo* til at virke som fremmedelementer. Selv den indledende voice-over i *Mediterraneo* hører ligesom ikke rigtig hjemme, den virker set i helheden som et fortællermæssigt brud. Kommenterende virkninger er normalt noget Salvatores opnår diskret men dog virkningsfuldt; som i *Mediterraneo* hvor kameraet i fjernbillede følger Lo Russo, der dribler sig vej til målet i en fodboldkamp med øens drenge, mens alle andre på banen én efter én standser op og stirrer forstummede ud på noget, vi først nu får at se: en båd der

ankommer til øen. Med ubesvær lader det Salvatores også antydningen eller det ufortalte være en naturlig del af diskursens strategi: vi får aldrig at se men kun svagt antydet hvordan Giuseppe Cederna, som en af de fire kammerater i *Marrakesh Express*, skaffede sig ud af kniben, da han i Marokko selv blev anholdt for hashbesiddelse. Og vi får ikke nogen præcis beskrivelse af tidsforløbet i *Mediterraneo*; med ét opdager vi at historien faktisk har spændt over hele tre år, men uden at det egentlig virker forkert.

Salvatores hører til i udkanten blandt de unge, nye realister, nok fordi han som '68'er kun er halvnv (som den 10 år yngre Luchetti udtrykker det), og fordi hans film har været almindelige i filmsproglig forstand og for lidt samfundskritiske. I en avis-kommentar taler Salvatores dog selv om nødvendigheden af en 'nuova resistenza', en ny modtand. Hermed mener han 'nødvendigheden af at tale om os og den tid vi lever i.'¹¹ Han nævner den realistiske stil (*Ragazzi fuori*, *Ultrà*, *Il portaborse*) som alle er bundet til nu'et, de er aktuelle, selv om de er forskellige indbyrdes og blevet til ud fra divergerende politiske udspring og formål. Men, fortsætter Salvatores, at tale om os og her og nu, indebærer ikke nødvendigvis temaer der har del i det aktuelle. Det uddyber han med følgende: 'Størstedelen af italienere (men lad mig udvide ræsonnementet til hele den 'vestlige' verden) er tilfredse med hvordan de lever og

Herunder: Fra Ricky Tognazzis realistiske film *Ultra*.



mener generelt at være lykkelige. En langsom lobotomering af vore hjer-
ner, en indskrænkning af vores evne
til at se og bedømme tingene har
stået på i længere tid. Som det
hændte for Candide er vi overbe-
viste om at leve i den bedste af alle
verdener. Et af de største problemer
som vi må konfrontere, særligt i de
år som vil komme, er at overleve
som frie og tænkende væsner. At
lære at 'gøre modstand'. Det er også
og især om denne nutid at filmen
må tale. Slaget udkæmpes mere og
mere på bevidsthedens niveau.¹²
Filmen skal altså ikke kun bruges til
at gengive virkeligheden; Salvatores
lægger vægt på at filmens funktion
som drømme- og følelsesmaskine
skal udnyttes til at opfinde andre
drømme end de påbudte, nye
drømme hvor såkaldte tabere bliver
helte og hvor vi ser en anden verden,
der er relativ og ikke-godkendt.

Seneste udspil

Jeg lovede at vende tilbage *Sud*, Sal-
vatores' igangværende filmprojekt.
Sud skal netop dreje sig om nogle af
samfundets tabere, nemlig syditali-
enske jordskælvs ofre, der på 12. år
må leve i midlertidige barakker fordi
statens økonomiske hjælp til genop-
bygningen aldrig er nået frem. En
realistisk problemstilling i et land,
hvor der fx findes indbyggere på det
vestlige Sicilien, der efter et jord-
skælv i 1968 stadig bor i barakker. I
Sud er seks arbejdsløse mænd blevet
så desperate at de besætter et lokalt
valglokale for at gøre opmærksom
på deres situation. Men de opdager
til deres overraskelse at der i valglo-
kalet befinder sig en ung kvinde, der
er datter af en senator fra Det kriste-
lige demokratiske Parti, og nu er der
pludselig tale om kidnapning. Ho-
vedrolleindehaver er den sympatiske
Silvio Orlando; han var en af komi-
kerne i Salvatores *Kamikazen – Ul-
tima notte a Milano* og han spillede
skolelæreren, der ser systemet indefra i
Luchettis omtalte *Il portaborse*, der li-
gesom *Sud* har manuskript af Franco
Bernini og Angelo Pasquini, som
også var med til at skrive *Il porta-
borse*. På den måde knyttes nogle
tråde sammen.

Ud over det klare politiske ind-
hold i dramaet, hvilket er nyt hos
Salvatores, vil der blive lagt vægt på
det psykologiske spil i det lukkede
rum – senatorenes datter prøver
med alle midler at skabe splid mel-
lem oprørerne – og efter Salvatores'
evner at dømme tegner dette meget

lovende. Hertil kommer at filmen på
trods af Salvatores' udtalelse ovenfor
alligevel har et selvbiografisk islet:
Salvatores er født i Napoli og kom
først som 5-årig til Milano, så han er
langt fra ufølsom overfor den Sydita-
lienske problemstilling. Han siger
iøvrigt med passende beskedenhed,
at han efter Oscaren kunne forlange
hvad som helst, men foretrak en lille
film og en italiensk historie. Temaet
i *Sud* er ifølge dens iscenesætter kon-
centeret om en 'korrupt og distræt
Stat, der er uopmærksom på folkets
reelle behov'. Salvatores tilføjer: 'Der
er raseri og smerte i oprørernes øjne,
og jeg føler ikke at jeg fremsætte no-
get håbefuldt budskab. Men det er
også sandt, at tiden ikke længere er
til et angreb på Statens hjerte, for
Staten har intet hjerte. Med en
smule utopi prøver denne film at
fortælle, at der er brug for en ny soli-
daritet.¹³

Noter:

1. Claudio Carabba, 'Io, l'Oscar e gli amici', *Europeo* 18, 1992, p. 83.
2. Ibid.
3. Maurizio Imbriale (interview med Ga-
briele Salvatores), *Vivildinema* 28-29,
1991, p. 13.
4. Yves Allion, 'Entretien avec Gabriele Sal-
vatores', *La revue du cinéma* 474, 1991,
p. 42.
5. *Variety* 13, april 19, 1989, p. 24.
6. Yves Allion, 'Entretien avec Gabriele Sal-
vatores', *La revue du cinéma* 474, 1991,
p. 42.
7. Claudio Carabba, 'Io, l'Oscar e gli amici',
Europeo 18, 1992, p. 87.
8. Ibid.
9. Paolo Bertetto, *Il più brutto del mondo. Il
cinema italiano oggi*, Milano, Bompiani,
1982, p. 122.
10. Yves Allion, 'Entretien avec Gabriele Sal-
vatores', *La revue du cinéma* 474, 1991,
p. 42.
11. *L'Unità* 27/5-1991, p. 17.
12. Ibid.
13. Michele Anselmi, 'L'ira del Sud. Stato
dove sei?', *l'Unità* 10/7-1992, p. 10.

Jeg elsker soldater

(**Mediterraneo**). Italien 1991. Instr.: Gabriele
Salvatores. Manus.: Vincenzo Monteleone.
Prod.: Gianni Minervini, Mario og Cecchi
Gori for AMA Film og Penta Film. Foto: Italo
Petriccione. Klip: Nino Baragli. Musik: Gian-
carlo Bigazzi. Kostumer: Francesco Panni.
Medv.: Diego Abatantuono (Sergent Lo
Russo), Claudio Bigagli (løjtnant Montini),
Giuseppe Cederna (Farina), Claudio Bisio
(Noventa) Gigio Alberti (Strazzabosco), Ugo
Conti (Colasanti), Luigi Montini (præst),
Vanna Barba (Vassilissa), m.fl. Dansk premi-
ere 25/12-1992, udløjning: Egmont Film. Ori-
ginallængde ca. 104 minutter, dansk kopi 92
min. (i den danske udgave er klippet ca. 10
min. ud af filmens indledning, egentlig af
hensyn til det Nordamerikanske marked).

Statistik

Det er ikke mange italienske film
der når de danske biografer, og
det på trods af at antallet af itali-
enske premierer i hjemlandet op
gennem 80'erne har ligget på
lidt over 100 film om året (bort-
set fra et dyk i 1985).

Antal italienske premierefilm
(tallet i parentes er antal co-pro-
duktioner):

1985: 80 (7), 1986: 109 (16),
1987: 142 (11), 1988: 150 (16),
1989: 114 (11), 1990: 115 (17)

1985 var også året hvor antallet
af amerikanske premierer i Ita-
lien mærkbart oversteg de itali-
enske; i 1985 var der 157 ame-
rikanske premierer, siden er det
kun steget og i 1990 var der
257 af slagsen.

Samtidig er antallet af lærreder/
sale blevet mindre og det sam-
lede besøgstal er generelt fal-
det:

besøgstallet i 1980 var 241.891
mio. fordelt på 8.453 sale
besøgstallet i 1985 var 123.113
mio. fordelt på 4.885 sale
besøgstallet i 1990 var 90.065
mio. fordelt på 3.293 sale

Kilde:

Michel Gyory og Gabriele Glas, *Stati-
stics of the Film Industry in Europe*, Bru-
xelles, European Centre for Research
and Information in Film and Television
(CERICA), 1992.

Filmografi

Gabriele Salvatores, født i Na-
poli d. 20/7-1950

1983: *Sogno di una notte
d'estate*

1987: *Kamikazen – Ultima notte
a Milano*

1989: *Marrakesh Express*

1990: *Turné*

1991: *Mediterraneo*

1992: *Puerto Escondido*
igangværende filmpro-
jekt: *Sud*