

# ARTE ■■■■

## POLITICĂ, DRAGOSTE ȘI FANTEZIE...

...astfel ar putea fi rezumată — parafrazând titlul unei pelicule a lui Luigi Comencini — tematica celor 15 filme prezentate, între 18 și 24 martie la București, sub genericul „Italiana”, și grupate în două secțiuni: „Cele mai recente tendințe ale cinematografiei italiene” (1985-1990) și „Cinema și literatură” (cuprinzând producții apărute între 1954 și 1977). Între „ultimul Fellini” (**Vocea Lunii**, 1990) și **Ultimul împărat** (Bernardo Bertolucci, 1987), filmul de înăugurare și, respectiv, cel de închidere ale săptămânii, pe ecran s-au perindat nume și opere celebre ori doar vag cunoscute, alcătuind, împreună, imaginea coerentă (deși nu lipsită de contraste) a uneia dintre cele mai fertile și mai solide cinematografii din lume. (Chiar și la ora actuală, în ciuda viziunii pesimiste a criticului Lino Micciché, care, într-o expunere rostită la Asociația criticilor de film și a filmologilor din România, a emis opinia că, în Italia, cinematograful se află într-o stare acută de criză.)

În secțiunea „noutăților”, în afară de **Vocea Lunii** și de **Ultimul împărat**, superproducție de mare bogăție scenografică și de prea mare ambiție politico-psihologică, deținătoare a 9 premii Oscar — ceea ce spune (aproape) totul despre film —, au mai putut fi văzute: **Să sperăm că va fi fetiță** (1985) de Mario Monicelli, cu o distribuție de categorie supergrea (Liv Ullmann, Catherine Deneuve, Philippe Noiret, Giuliana De Sio — proaspătă vedetă peninsulară, Stefania Sandrelli), **Doar Paradisul e de vină**, agreabilă comedie sentimentală, regizată, în 1985, de Francesco Nuti (care apare și ca protagonist, alături de Ornella Muti), **Francesco** de Liliana Cavani (1989), biografie romanțată a sfântului Francisc din Assisi, interesantă ca reconstituire istorică, dar destul de ilustrativă și de plicticoasă, **Nu ne rămâne decât să plingem** (1984), peliculă SF de... — care ar fi contrariul „anticipației”? —, în care doi dintre cei mai populari actori comici italieni de azi, Massimo Troisi și Roberto Benigni (semnatari, de asemenea, ai scenariului și regiei) evoluează în postura amuzantă a doi contemporani rătași în secolul XV, **Familia** de Ettore Scola

(1987), o „saga” tandru-ironică, extinsă pe parcursul a vreo 80 de ani, ce servește drept fundal unei delicate și imposibile povești de dragoste (în fruntea cast-ului, Vittorio Gassman, Fanny Ardant și Stefania Sandrelli); în fine, **Poveste cu băieți și fete** de Pupi Avati (1989). Operă de autor, realizat în alb-negru (opțiune, astăzi, extrem de riscantă, dar perfect adecvată subiectului), cu actori în majoritate prea puțin cunoscuți și cu un buget modest, filmul te cucerește imediat prin prospețime și simplitate. Umorel lucid, mai blind sau mai mușcător, cu care sînt priviți reprezentanții celor două categorii sociale (mic-burghezi citadini și, respectiv, fermieri înstăriți de la munte) ce se întîlnesc, în Italia mussoliniană a anului 1936, la un pantagruelic ospăț de logodnă, nu rămîne scop în sine, ci se transformă în metodă de investigație psihosociologică. Prim-planurile numeroase și insistente dezvăluie, mai expresiv decît dialogurile anodine, suferințe și bucurii, înfringeri și victorii, înfiripări și destrămări de idile, de speranțe și de iluzii — toate măruntele mișcări sufletești din care e alcătuită viața obișnuită a oricărui om ce trăiește printre oameni.

Din setul ecranizărilor, incluzînd **Grădina familiei Finzi Contini** (Vittorio De Sica, 1970, după Giorgio Bassani, cu Dominique Sanda, Fabio Testi, Helmut Berger), **Deșertul tătarilor** (Valerio Zurlini, 1970, după Dino Buzzati, cu — între mulți alții — Jacques Perrin, Vittorio Gassman, Philippe Noiret, Max von Sydow), **Un burghez mic, mitfel** (Mario Monicelli, 1977, după Vincenzo Cerami, cu un Alberto Sordi dramatic), **O blestemată escrocherie** (Pietro Germi, 1960, după Emilio Gadda, „policier” politic, în care Germi apare alături de Claudia Cardinale și Franco Fabrizi), **Senilitate** (Mauro Bolognini, 1961, după Italo Svevo, cu — iarăși — Cardinale, Anthony Franciosa și Betsy Blair), ne-am oprit asupra a două. **Conformistul**, realizat în 1970 de Bernardo Bertolucci după romanul lui Alberto Moravia (în distribuție Jean-Louis Trintignant, Stefania Sandrelli și Dominique Sanda) este povestea unui om oarecare (*l'uomo qualunque*, prototi-

pul victimei sigure a ideologiei fasciste), ce devine colaborator al poliției secrete și, aproape fără să-și dea seama și fără să vrea, mărtor pasiv — așadar, complice — la un dublu asasinat politic. Obsesiile tematice ale viitorului autor al **Ultimului tango la Paris** — subconștientul ca determinant al acțiunilor conștiente, pulsivitatea sexuală ca factor decisiv al existenței — se întîlnesc cu obsesiile scriitorului — perioada fascistă și efectele ei asupra psihologiei individului — într-un film dur, chiar crud, impecabil construit și de o rece (iar uneori, prea căutată) frumusețe formală; desigur, compoziția savantă a cadrului, cu efecte cromatice și de lumină atent calculate, se datorează și artei operatorului Vittorio Storaro (care semnează imaginea și la **Ultimul împărat**). Mult lăudatul **Senso** (Simț, într-o traducere foarte strictă; **Simțuri**, în una mai exactă ca înțeles) al lui Luchino Visconti, pentru prima oară difuzat în România, a stîrnit murmure de insatisfacție. Pe nedrept. Apărut în 1954 (sînt totuși, 36 de ani de atunci), filmul marchează desprinderea brutală de neorealism a regizorului și anunță senzualismul baroc care, prin **Ghepardul** și apoi prin „trilogia germană” (**Căderea zeilor**, **Moarte la Veneția** și **Ludwig**), devine marca „stilului Visconti”. Fabula, extrasă din romanul lui Camillo Boito (fratele libretistului verdian), e o destul de subțire melodramă, tenta politică datorîndu-se mai mult regizorului: în preajma războiului de eliberare a Italiei, o contesă venețiană (Alida Valli, în cel mai bun rol al ei), îndrăgostită de un locotenent austriac, va trăda toate „legămintele sfinte” pentru a-și ajuta iubitul să scape de armată, apoi, rănită de cinismul și de frivolitatea lui, îl va denunța autorităților militare, care îl execută. Geniul viscontian transformă însă materialul într-o operă (termenul poate fi luat aproape a la **lettre**) de incontestabilă splendoare plastică și intensitate emoțională. Dincolo de rafinamentul cu care se completează și își răspund comentariul muzical și opulența imaginii, „gheara leului” se face simțită în studiul de caracter: întîlnirile dintre cei doi sînt filmate în lungi planuri

americane a căror neutralitate afectivă subliniază tensiunea jocului actoricesc pînă la a o face dureroasă. Este aceeași senzație de suferință atroce și impalpabilă pe care o exprimă chipul lui Dirk Bogarde în *Moarte la Veneția* — setea chinuitoare de ceva pierdut pentru totdeauna.

Am lăsat la sfîrșit *Vocea Lunii*, filmul cel mai așteptat, poate, al săptămînii — și pentru că este foarte nou, și pentru că numele lui Fellini exercită, pînă și asupra acelor care nu-l simpatizează în mod deosebit, o fascinație constantă. Pe mulți i-a dezamăgit, pe cei mai mulți i-a contrariat; pe mine m-a neliniștit. De ce? Fiindcă se simt în el o tristețe adîncă și o iritare ascunsă care nu sînt atît artistice, ale operei, cît particulare, ale omului. Oare spectacolul lumii, care părea să-l amuze atîta pe regizor în *La dolce vita* și în *8 1/2*, în *Roma* și chiar în *Repetiție cu orchestra* ori *E la nave va* (traducerea „Și vaporul merge mai departe” e corectă, dar prea greoaie) a ajuns acum să-l dezguste și să-l plictisească? Amintindu-ne cîteva momente din *Interviu* (și nu numai secvența cu Anita Ekberg și Mastroianni, ea diformă, el ofilit, revăzînd filmul tinereții lor superbe), ne vine să credem — și să ne temem — că da. Seninul Fellini, histriionul Fellini, pentru care cele mai triste întîmplări își arătau, neașteptat și încurajator, fațeta veselă, vede acum, *sînte* acum cenușiul și amărăciunea de sub masca viu colorată și rîzătoare a lumii de azi. *Vocea Lunii* a fost turnat exclusiv pe platou. Desigur, mai toate filmele lui au părți masive realizate în decor construit, iar *La nave...* și *Repetiție...* au fost filmate în întregime astfel, dar acolo era vorba de „povești” declarate confecționate. *Vocea Lunii* face parte însă din familia *Romei* și a lui *Amarcord*, în care își găseau loc și „peisaje naturale”. În *Vocea Lunii*, absolut totul este reconstituit, chiar și ruinele; și pentru că, din cauza costurilor ridicate, a *trebuit* să renunțe la fabricarea unui lan cu spice de plastic, regizorul a pus să se însămînțeze special un teren, necultivat pînă atunci, din vecinătatea studiourilor. S-ar zice că Fellini a refuzat cu obstinație orice atingere cu realitatea și, obligat să aibă de-a face cu ea, și-a creat una personală, nouă, pură. Acest dispreț (sau această spaimă?) față de viața înconjurătoare se simte în film. Prin distrugerea sistematică a oricărei structuri narrative, fragmentarea story-ului pînă la pulverizare, lumea văzută de Fellini cu ochii lui Ivo (Roberto Benigni), un fel de Pierrot de la Lune, de clovn alb, și ai lui Gonella (Paolo Villaggio),

un fel de *clochard* bătrîn, de „nebun” shakespearian, este doar un amestec încilcit de amintiri, năluci și întîmplări fantastice (pînă și secvența unei infocate acuplări capătă un aer de suprarealism hazliu și puțin dement). Iar atunci cînd apare în *proprio*, lumea este urîtă, agresivă, stupidă, jalnic conformistă în zgometos clamatul ei nonconformism. Secvența valsului dansat de Gonella în discoteca în care *punk*-iștii se contorsionează grotesc în urletele hard-rock-ului e de o nostalgie sfîșietoare; mult mai incisivă, mai „rea” este, în schimb, aceea a întrunirii televizate prilejuite de capturarea și înlănțuirea Lunii, la care Statul și Biserica, reprezentate de oficialități de profil, încearcă să tragă, fiecare pe turta sa, spuza „evenimentului”. Lumea de azi, văzută de un Fellini care a împlinit 70 de ani, nu mai e nici măcar „nebună, nebună, nebună”, ci doar stearpă și banală. „Aceasta e încercarea, poate un pic disperată, care străbate întregul film, personajele, relațiile dintre ele, dialogurile lor; totul este atît de evident, de plat, de familiar încît și-a pierdut orice sens de individualitate, de noutate, de aventură personală”, spune Fellini despre *Vocea Lunii*. Și, neliniștit, fără să-ți poți da seama dacă intenționat sau nu, în film răsună ecouri mai puternice ori mai stinse din aproape toate operele felliniene, de parcă regizorul ar fi vrut să-și întocmească un rezumativ memoriu de activitate. Pentru cine? De ce? *Vocea Lunii* e un film trist; nu atît pentru ceea ce se vede în el, cît pentru ceea ce se simte în el: dezamăgirea, oboseala, descurajarea unui om și a unui artist. Cînd se termină, îți vine să exclami, aproape să implori: „Nu renunța, Federico, nu încă; poate, totuși, mai urmează ceva!...”.

— Alice Georgescu



# ARTE FILM