

IL LIBERTINO IN NJEHOVO KVADRATNO OKO

ALBERTO LATTUADA JE IZŠEL IZ SKUPINE REŽISERJEV IN RAZUMNIKOV »MILANSKO-LOMBARDSKEGA KROGA«, KI SE JE V ITALIJANSKI KULTURI UVELJAVIL TIK PRED DRUGO SVETOVNO VOJNO. ŠLO JE ZA SKUPINO MLADIH INTELEKTUALCEV, KI NISO SKRIVALI GLOBOKE ZAZNAMOVANOSTI Z LOKALNO SEVERNO KULTURO PADSKEGA PROSTORA IN JO SKUŠALI KRITIČNO UMEŠČATI V DOMINANTNE ZAPLETENOSTI SPLOŠNE FAŠISTIČNE KULTURE.

Mladi Alberto je začel kot arhitekt, literat in filmski kritik ter se zatem zelo uspešno skoraj desetletje ukvarjal s fotografijo (1938 - 1948) in kulturniški posli; med njimi velja omeniti ustanovitev revije *Corrente*, v krogu katere je izšlo nekaj pomembnih knjižnih izdaj, pa tudi njegova znamenita fotomonografija *Occhio quadrato* (1941). Te fotografije so po svoji tehnično-stilistični dovršenosti, zlasti pa po atgetovski in FSA-jevski ikonografiji ameriških new-dealovskih fotografov vzbudile nejevoljo uradnih cenzorjev, saj detajli urbanih zapuščenosti in ljudske bede niso bili po godu fašističnemu režimu, niti grandioznosti njegove uradne estetike. Sijajne atmosfere teh podob, smisel za posameznosti in kompozicijska pronicljivost nekega posebnega realizma bodo odlike, ki bodo pozneje krasile tudi njegove gibajoče se podobe. V tem času se Lattuada začne vedno bolj zanimati tudi za film. Najprej piše kritike in eseje, potem pa z nekaj prijatelji (Luigi Comencini, Renato Castellani ...) osnuje skupino, ki začne sistematično zbirati filmske kopije. Ta fond bo po vojni pomenil začetek centralne italijanske kinoteke (Cineteca Italiana). Preizkuša se kot scenarist in asistent režije (Mario Soldati, Ferdinando Maria Poggioli) ter kmalu ob koncu vojne režira tudi sam (*Giacomo idealista*, 1943; *La freccia nel fianco*, 1945). Predstavi se kot režiser z izrednim vizualnim smislom, rafinirano literarno-filozofsko kulturo, zaradi katere bo v karieri pogosto posegal po velikih piscih in mislecih. Toda

debitira v času nove in revolucionarne estetike neorealizma, ko na obzorju še ni populistične komedije petdesetih let. Kljub svojemu nekoliko širšemu pogledu na italijansko povojno kulturo se Lattuada znotraj razburkanih prvih povojnih let kar dobro znajde.

Takoj po vojni se pridruži neorealističnemu filmu, z vsem svojim vizualnim talentom in smislom za globoke ljudske drame ustvari filma *Bandit* (Il Bandito, 1946, z Amedeom Nazzarijem) in *Brez milosti* (Senza pietà, 1948, z ženo Carlo Del Poggio in našim znancem iz Štiglicve *Doline miru*, Johnom Kitzmillerjem). V prvem je prikazan pereč problem vojnega povratnika, ki doma ne najde ničesar več svojega in se ob pogledu na porušen zunanji svet zruši tudi sam v sebi, brez kompasa odrešitve v sumljivih pocestnih poslih. Po oblikovni strani film veliko dolguje atmosferi in stilistiki francoskega poetičnega realizma, zlasti Carnéju in Duvavieru, pa ameriškega medvojnemu filmu ter posledično tudi ekspresionizmu. Lattuada je razgledan filmar, kljub svojim profesionalnim začetkom, tako da se podobi junaka in brezizhodnega dogajanja spretno prepletata med direktnim neorealističnim dokumentarizmom in dramaturškimi prepleti krimiča in melodrame. Tu je po svoji poetiki nekoliko večstranski od večine kolegov: Rossellinija, De Sice, Castellanija, Zampe ali De Sanctisa. V drugem filmu obnovi temo iz *Bandita* z večjo ekspresivno koherenco med dokumentom in dramo, s posebno psihološko introspekcijo v melodramski pripovedni mehanizem, ki protestira proti rasni krivici in kliče po solidarnosti do dvojice



Mafioso (1962)

JOŽE DOLMARK

mladih bitij, Italijanke in ameriškega temnopoltega vojaka, ki jima brezdušna okolica jemlje vsakršno pravico do njune ljubezni in upanje v skupno življenje.

Mlin na Padu (Il mulino del Po, 1949) proizvede veliki Carlo Ponti. Lattuada se posluži drugega dela romana Riccarda Bachellija v smislu nekakšnega »zgodovinskega neorealizma« kot velike kmečke freske s konca devetnajstega stoletja, spominke vizualne investicije v delavsko-kmečko življenjsko realnost, boje in konflikte brez ideologiziranja in nostalgčnosti, ki bosta še nekakšen plus v dvojici drugih velikih del na podobno temo, v *Dvajsetem stoletju* (Novecento, 1976) Bernarda Bertoluccija in v *Drevesu za cokle* (L' albero degli zoccoli) Ermanna Olmija. Torej prvi velik film o intimnih zgodbah in Veliki Zgodbi ob Veliki Reki, o arhaičnem in poganskih verovanjih ter o prvih delavskih ozaveščenjih, o večnem pretakanju letnih časov na močan način idealne kinematografske utopije. *Mlin na Padu* je čudovit film totalov, masovnih scen, kakor je tista o štrajku, in velik film bližnjih planov preprostih oseb in njihovega trpljenja. Film reka, zgodovinski po nekem ključu in hkrati zelo oseben. Pod ali pa zlasti nad ideologijami. S tem filmom je Lattuada spretno povezal oster čut v opazovanju povsem intimnih stvari z zavezujočimi premisami zgodovinskih okoliščin, oblikovno pa se spretna režija pripovednih ritmov in spektakelske mizanscene stekata v način filmanja po ameriških vzorcih, ki bodo takoj v petdesetih ustoličili italijansko komedijo, v Lattuadinem primeru pa tudi nekaj velikih adaptacij ruske klasične književnosti, kot



Alberto Lattuada v dobri družbi



Mladoletnice (1960)

so *Plašč* (po Gogolju), *Nevihta* (1958, po Puškinovih pripovedih) in *Stepa* (1962, po Čehovu).

Plašč (Il cappotto, 1952) nastane v začetku petdesetih, tik pred slavnim kongresom neorealizma v Parmi, ko začne to prenoviteljsko gibanje italijanske povojne kulture počasi usihati in se na njegovem mestu pojavljajo filmi bodisi izostrene avtorske držbe (Fellini, Antonioni, Visconti) ali italijanske komedije (Monicelli, Comencini), slednjič pa tudi serija koprodukcijških *peplumov*. Vsi ti filmi seveda povsem drugače pričajo o novem desetletju, ko se krščanska demokracija utrdi na oblasti in pripravlja t. i. pot ekonomskega razcveta v začetku šestdesetih let, ko bodo vsaj deloma pozabljene muke povojne vsakdanjosti in bede običajnih ljudi, torej tistega, kar je bilo v srži preprostih in udarnih zgodb herojskega neorealizma.

Plašč je tako eden prvih »avtorskih« filmov in s tem odpira novo obdobje italijanske povojne kinematografije. Sijajna interpretacija Renata Rachela podpira sožitje realističnega in fantazmagoričnega sveta birokracije, ki se nenehoma zajeda v povsem običajna človekova hotenja in jih postavlja na robove preživetja.

V istem času debitira tudi Fellini, ki z Lattuada že prej sodeluje kot koscenarist. Skupaj posnameta malo ponesrečeno komedijo *Luci del varieta* (1950), grenko, zabavno in melanholično sliko podeželskih glumačev. Fellinijev bohotni smisel za bizarnost in komedijantstvo vpliva na Lattuada, da tudi sam posledaj izbira bolj satirično-ironične tematike žanra, ki so ga poimenovali »komedija nravi« ali »commedia all'

italiana«. Tako nastanejo *Plaža* (La spiaggia, 1954), ki s parajočim humorizmom smeši hipokrizijo novega socialnega rituala množičnih počitnic kot znaka družbenih sprememb takratne Italije. Z *Anno* (1951) in potem z *La lupa* (1953) pa Lattuada poglobi svoje zanimanje za zgodbe o ženskih čustvenostih in strasteh, ki jih podaja v močnih melodramskih strukturah, morbidno posnetih z očesom nekoga, ki se je zaljubil v oblike in magnetizme ženskega telesa (slaven plesni mambo Silvine Mangano iz *Anne*). Verjetno je Lattuada v tem času režiser, ki pogumno kaže na vedenjske in družbenopozicijske spremembe ženskega sveta znotraj novih socialnih vzorcev in na ceno, ki jo ženske zato plačujejo z osvobajanjem svojega telesa. *Plaža* je tipičen primer take trditve. Gre za »un conte moral« o socialni izključitvi prostitutke, ki preživlja počitnice s svojo hčerko, s strani filistejsko hudobno nastrojene dobrega sveta finih ljudi. Istočasno pa film prinaša divistično dimenzijo plaže, ambienta in atmosfere majhnega sveta na počitnicah, njegovih čustvanj, mizerij in vrednot nekega »idealnega dne na morju«. Ritualni, mitologije, sprenevedanja, navideznosti, modnosti in (ne)vrednote pod znakom filistejstva. Podobe, ki bodo čez desetletje doživele svojo finalizacijo v Antonionijevi *Rdeči puščavi* (Il deserto rosso, 1964), portretu ponovno finega sveta na počitnicah, družbe, ki je na začetku italijanskega »ekonomskega booma« v šestdesetih vedno bolj imoralna.

Guendalina (1957) in *Mladoletnice* (I dolci inganni, 1960) pa pričata o Lattuadinemu občutenemu smislu

za slikanje zapletenih iger mladostnega ljubezenskega zapeljevanja, ali bolje, o očaranosti malce starejših z očarljivimi najstnicami, pa tudi o obratni fascinaciji do čednih moških v letih; vse to je pogost pojav v poznih Lattuadinih filmih. Igra pogledov in odkrivanje lastne ženskosti, osvajanje zapletenega sveta odraslih in ljubezenski klici so pogosto povezani z dramami osamljenosti in nerazumevanjem okolice v svetu, ki bo v šestdesetih skočil iz dotlej uveljavljenih socialnih okvirov medsebojnega razumevanja. Prišla je Brigitte Bardot in prišel bo maj '68 in nič več ne bo med ljudmi tako, kakor je nedavno bilo. Lattuada ostaja tudi v slikanju tega spremenjenega sveta, v odnosu med mladimi in onimi pri vajejih, enako skrben, kakor je bil pred decenijo v na prvi pogled bolj »angažirano resnih« filmih. Gospod velike kulture, neustavljive radovednosti za sleherno človeško skrivnost in človek z velikim filmskim darom za opazovanje ter podajanje neke možnosti boljšega razumevanja med ljudmi, ko se odkrivajo vse tiste lepote, zaprte v mladenki, ki se bo razcvetela.

V šestdesetih in sedemdesetih je Lattuada podpis veljal za jamstvo solidnega in elegantnega filma, namenjenega širšemu občinstvu. Za take vrste film, ki je dobro narejen in ima nekaj za povedati, ali kakor je temu nekoč rekel Jean Mitry: »Roman je vedno pripoved, ki se sestavi v svet; film pa je svet, ki se sestavi v zgodbi.« Tako nekako je to počel tudi Alberto Lattuada.