

COTTAFVI ANNO UNO

OLAF MÖLLER
PREVOD: LENA BODLAJ

FILMSKA POT ITALIJANSKEGA REŽISERJA IN SCENARISTA VITTORIA COTTAFVIJA (1914–1998), NHAJOČA MED ANONIMNOSTJO IN ODMEVNIMI FESTIVALSKIMI RETROSPEKTIVAMI, ZAZNAMOVANA Z JARMOM FAŠIZMA NAD OSEBNO SVOBODOMISELNOSTJO, HKRATI PREDSTAVLJA NESKONČEN LABIRINT MOŽNIH INTERPRETACIJ IN RAZLIČNIH VSTOPOV V UREJANJE CINEASTOVEGA OBŠIRNEGA OPUSA.

Za večino sodobnih cinefilov, ki kino sploh jemljejo resno, je Vittorio Cottafavi zdaj verjetno že skoraj vic: večina, očitno, ne pozna nobenega njegovih del, le njegovo ime – iz šarmantne veseloigre *The Sieges of Alcazar* (Les Sièges de l'Alcazar, 1989) Luca Moulleta, ki z rivalstvom med revijama *Positif* in *Cahiers du Cinéma* okoli leta 1956 (na nekoliko neumen način) nadaljuje tradicijo različic Romea in Julije, kar se mogoče zdi zgodovinsko malomarno, ampak to zdaj ni pomembno,¹ ideološko gorjačo bomo vihteli kdaj drugič. Tu in zdaj je pomembnejši resnično famozen trenutek, ko kritik *Cahiersa* desideratu *Positif*a v glavo vrže kvazihawksovsko čudaško žalitev, ki je mišljena kot izpoved ljubezni, reče (citirano po spominu): »Vaš Antonioni je zgolj Cottafavi za revne.« Sicer danes še vsakdo ve, kdo je bil Antonioni,² le redko kdo pa se še spomni, kdo je bil Cottafavi, zato je treba njegovo predstavitev v filmu na kratko opisati, da bi razumeli, zakaj je ta stavek precej smešen: Cottafavi je tu predstavljen kot režiser primarno (implicitno) sekundarno relevantnih sword-fighting filmov, ki, kot je videti, svojo genialnost včasih skriva pod psevdonimom.

Slednjega, če začnem od zadaj, Cottafavi dejansko ni nikoli naredil, vseh njegovih 17 igranih filmov je v kinematografe prišlo pod njegovim imenom,³ kar je Moulett kot eden prvih cottafavijcev gotovo vedel.⁴ Film *The Sieges of Alcazar* besedno igro s psevdonimi očitno vsebuje zato, da bi poantirano zadovoljil nekoliko pubertetniško hiperaktiven duh določene

cinefilije; z današnjega vidika pa, če se zavedamo še poznejše psevdonimske blaznosti italijanskega popularnega kina, ta hec popači Cottafavijevo sliko: zaradi njega deluje kot drugorazreden, ne pretirano nadarjen garač, kar pa nikoli ni bil, četudi so skoraj vse njegove kinematografske produkcije nastale z malo denarja.

Podobno zgodovinsko napačna, ravno v času zgod-

*Vsaj Fiamma che non si spegne nas
pripelje do primera Cottafavi; ko so
film leta 1949 prikazali v Benetkah,
je sprožil škandal – Cottafavija so
ovadili kot fašista in s tem njegovo ime
tako omadeževali, da se mu je zdelo,
da je prisiljen za nekaj let zapustiti
Rim, središče filmske industrije.*

be, je definicija Cottafavija kot režiserja pustolovskih filmov: odkrili so ga namreč leta 1954 v Franciji s filmom *Traviata* 53,⁵ torej s prvim delom njegovega cikla melodram;⁶ svoje mikroobdobje⁷ sword-fighting filmov – to je bilo za Cottafavijevo kasnejše kultiviranje kanona v *Présence du Cinéma* tudi pomembnejše kot za *Cahiers* – je takrat že imel za seboj (pri čemer se filmi gotovo sem ter tja pojavijo v repriznih kinematografih), medtem ko se je njegovo obdobje peplumov,⁸

na katerega delih je pretežno temeljil njegov mednarodni ugled na prelomu iz 50-ih v 60-a leta, začelo šele leta 1958. Rad bi rekel: realnozagodovinsko je vse bolj majavo, kolikor se da rekonstruirati, četudi se vse to zdi pravilno, tako s časovne distance kot zgostitve nekega duha (časa).

Kljub temu: to je Cottafavi, ki ga večina danes pozna – *The Sieges of Alcazar* je bil v zadnjih desetih, dvajsetih letih gotovo predvajan večkrat – na festivalih, v filmskih muzejih, po televiziji – kot katero koli drugo Cottafavijevo delo. Videti je bilo, da je čas za take vrste ljubezni do kina minil.

Dokler se ni pred dvema letoma mularija Enrica Ghezzija, na čelu z Lorenzom Espositom & Donatellom Fumarolo, ponovno začela zavzemati za Cottafavija – od zadaj, če se tako izrazim, namreč prek mojstrovega televizijskega ustvarjanja. S telecinefilskim aktom redke, hvalevredne trme in mogočnosti so iz arhivov italijanske nacionalne televizije izbrskali vsa še obstoječa Cottafavijeva televizijska dela in jih predvajali v *Fuori orario*.⁹ Da bi vsemu temu dali še primeren filmsko-kulturni temelj, je *Bianco & Nero* celotno #559, katere urednika sta bila Adriano Aprà & Giulio Bursi, posvetila Cottafavijevemu ustvarjanju, medtem ko je *filmcritica* v svojih #581/582 in #583 objavila dosje o Cottafaviju s komentirano popolno TV-grafijo, katerega nastanek sta vodila Esposito & Fumarola.

Od televizije so potem prešli na kino, celo več festivalov v Italiji¹⁰ je lani predstavilo program Cottafavijevih filmov: Pescara (*Atlantide: Naufragio con spettatori* društva Il vento del cinema), Corregio,



Vittorio Cottafavi



A Free Woman

Gorica in Trst (I mille occhi, izdaja VII); Pescara se je osredotočila na peplum (konec koncev na žalost brez *Messaline*, saj v Italiji bržkone nimajo več nobene kopije, ki bi jo bilo še mogoče predvajati), čisto ne-indoktrinacijsko pa je prikazala tudi znanstvenofantastični eksperimentalni televizijski muzikal *La fantarca* (1966), zagotovo eno najpopolnejših utelešenj cotta-favijevske svobodomiselnosti (in po možnosti meta-peplum); Corregio ali Gorica je potem prikazala vsa Cottafavijeva znanstvenofantastična dela; na koncu pa je festival v Trstu pripravil Sergiu Grmeku Germaniju primerno samosvoje-dialektičen hommage, postavljen okoli dveh diptihov in enega dela, ki se dogaja v bližini Trsta, *Maria Zef* (1981), in prikazal *Fiamma che non si spegne* (1949) skupaj z *Nel gorgo del peccato* kot darovanjem – in *Una donna ha ucciso* (1952) z *A Free Woman* kot dvojnim programom ženskega žrtvovanja – ali so bili drugače povezani, mogoče kot variacije tudi o okupaciji Italije (Nemci na koncu *Fiamma che non si spegne* in zavezniki v *Una donna ha ucciso*) oz. o trpljenju žensk v povojnem času (*Nel gorgo del peccato* & *A Free Woman*)?

Vsaj *Fiamma che non si spegne* nas pripelje do primera Cottafavi: ko so film leta 1949 prikazali v Benetkah, je sprožil škandal – Cottafavija so ovadili kot fašista in s tem njegovo ime tako omadeževali, da se mu je zdelo, da je prisiljen za nekaj let zapustiti Rim, središče filmske industrije, in delati za majhna podjetja drugod. Slednje bi lahko prispevalo k temu, da eno njegovih glavnih del do nedavnega pri njegovi recepciji ni igralo nobene vloge, namreč *Una donna ha*

ucciso, prolog (in pravzaprav že povečevanje) njegovega ciklusa melodram, ki ga je začel štiri leta pozneje. Film – gola, temačna, usodno *noirovska*, inscenacijsko skoraj brutalno vedno le na najbolj bistveno osredotočena melodrama o ženski, katere vero v enostavno srečo uniči ženskar – je nastal za neko provincialno podjetje; zaradi tega je na začetku obstajalo le nekaj

Tako kino kot televizija sta bila za Cottafavija predvsem polji eksperimentiranja, katerega dolžine in širine je bilo treba izmeriti: in tako tudi Cottafavijevo celotno delo vsebuje skupek vse analogne AV-pripovednosti, kar bi v italijanskem kinu in televiziji lahko trdili le še za Roberta Rossellinija.

kopij – celo stari cottafavijevci tega spomenika večinoma ne poznajo. Film *Nel gorgo del peccato* zaznamuje podobna duševna črnost, nasprotno pa ima skoraj histeričen ton – ampak to pač prinese s seboj tak materinski pogled iz onostranstva, v katerem se marsikaj šele naknadno ujema in skonstruira (zrekonstruira), in ta bolna mešanica dobrih manir in principa materialnega nagrajevanja čustev, ki je na dva načina pove-

zan s krvjo, tu je že vse, zaradi česar bo Italija v naslednjih dveh desetletjih razpadla. Na koncu oblaki, kot pri *Fiamma che non si spegne*, samo da smo tu zgoraj, na njih, na belem pašniku, kjer se padli karabinjerji za vekomaj bojujejo naprej.

Da bi lahko vsaj približno sledili polemikam okoli filma *Fiamma che non si spegne*, je treba razumeti Italijo leta 1949. Drži, producent filma je bil fašist. Drži tudi, da so zgodbo o Salvu d'Acquistu,¹¹ ki jo *tres a clef* pripoveduje Cottafavi, izkoristili desničarji, da bi prikili ali pa vsaj relativizirali kolaboracijo italijanskih oblasti, še posebej policijskih enot in oboroženih sil. Torej je v času, ko je bil kino še povsem realno družbeno bojišče,¹² popolnoma razumljivo, da je od čisto z leve pa do razsvetljene sredine prihajala huda kritika; to bi si lahko mislil tudi Cottafavi. Zunaj tega zelo specifičnega časovnega konteksta je *Fiamma che non si spegne* bukolicična idila, ki jo zgodovina vedno znova uniči: prva svetovna vojna družini vzame očeta, druga pa potem sina; oba sta bila policista, eden je umrl kot človek v množici (česar Cottafavi ne pokaže; namesto tega pripoveduje o verjetno zadnjem trenutku sreče v tem življenju, ki se bo kmalu končalo), drugi pa je sam umrl za množice, ko je izpolnjeval svojo dolžnost, v spomin primeru svojega očeta. Sinu se s smrtjo izpolni sanje iz otroštva: končno jezdi s policijsko konjenico in lahko živi tisto sliko, ki ga je kot fanta tako fascinirala – tako kot se zdi, da se materi v *Nel gorgo del peccato* z zeleno žrtveno smrtjo otroka izpolni njena ideja materinstva. Grdo pri tem je, da je bila njuna smrt popolnoma nesmiselna in pri na-



Hercules and the Conquest of Atlantis

tančnejšem pogledu skoraj prav tako egoistična kot dejanja vseh ostalih v filmu.

Spunka, ki jo je Cottafavi odprl s svojim drugim debijem *Fiamma che non si spegne* se zapre leta 1964 z *The Hundred Horsemen* (I cento cavalieri), njegovim tako zadnjim kot najmočnejšim, tako najbogatejšim kot najbolj velikopoteznim kinofilmom,¹³ ki se je izkazal za potratno polomijo glede zaslužka in mu tako dokončno zaprl vsa vrata v svet kinofila – njegova poznejša dela so nastala za televizijo, kjer je imel že od leta 1957 veliko dela.¹⁴

Tako kino kot televizija sta bila za Cottafavija predvsem polji eksperimentiranja, katerega dolžine in ši-

rine je bilo treba izmeriti: in tako tudi Cottafavijevo celotno delo vsebuje skupek vse analogne AV-pripovednosti, kar bi v italijanskem kinu in televiziji lahko trdili le še za Roberta Rossellinija¹⁵ (seveda imajo tudi različni drugi avtorji podobno raznolikost izraza, ampak kdo ima še to kvaliteto?). Cottafavi se je le redko po enkrat samkrat ukvarjal z nekim avtorjem ali s temo, s konstelacijo figur ali z moralnim vprašanjem: njegov opus je kolaž kompleksnih elementov, ki se naprej večkratno prepletejo med seboj – zaradi tega Cottafavijeve genialnosti tudi ni mogoče opisati z (duhovno) enostavnim naštevanjem kakršnih koli manierizmov, muhavosti in obsedenosti. Cottafavi ni hotel

zaostrovati stvari, temveč si je prizadeval za trajno širjenje mogočega, znotraj tega pa za razlike, konkretno demokratično.

To lahko dobro *pars pro toto* pokažemo na primeru peplumov, ki so si med seboj v maločem podobni, kar velja celo za filme o Herkulu: kako malo skupnega ima (kljub svojemu ljubkemu puhastemu Kerberju) resnično silen *Goliath and the Dragon* s spokojno bežno vedrostjo *Hercules and the Captive Women*, kako didaktično strog je v svoji revolucionarni retoriki *The Warrior and the Slave Girl* in kako živosrebrno luciden in kvazibrechtovski epičen je *Amazons of Rome*, kako poln začinjene naslade je *Legions of the Nile*, ravno v



Legions of the Nile

primerjavi s klavstrofobičnim, strogo straub-strehler-skim televizijskim *peplumom* h. c. Antonio e Cleopatra (1965), ki je – Shakespeare-pomišljaj-Sofoklej – v Cottafavijev svet izzval kvazineorealistično televizijsko Antigono na prostem iz leta 1971 in je bil porodničar dela, ki se samo najprej razume kot potreben antonim *Antigoni*, leta 1958 posnet v televizijskem studiu ...

To bi zdaj lahko nadaljevali naprej in naprej in vsa Cottafavijeva televizijska in kinematografska dela, skoraj 90 jih je, povezali med seboj – potem bi si lahko vzeli drugo izhodišče, na primer melodrame, in filme celotnega opusa še enkrat drugače postavili v medsebojno razmerje – potem ... In vedno bomo ugotovili, da je mogoče o tej celoti naprej razmišljati v vse smeri, da je odprt univerzum, ki ga lahko omeji le smrt, človek Vittorio Cottafavi bi še vedno našel nove poti ven; pravzaprav je njegov opus treba razumeti kot začasnega ali kot da je še v surovem stanju. Da je bilo njegovo zadnje delo ekranizacija Pavesejevega romana *Il diavolo sulle colline* (1985), je zgolj naključje, tu se potem kmalu enostavno nekaj odlomi.

Moja zahvala gre (v abecednem vrstnem redu): Giulio Bursiju, Sergiu Grmeku Germaniju, Enricu Ghezziyu, Lorenzu Espositu in Donatellu Fumaroli, brez njihove velikodušnosti leta 2008 ne bi mogel preživeti v znamenju Cottafavija, ne bi mogel iti v Pescara in Trst in si ne bi mogel (ponovno) ogledati okroglega ducata Cottafavijevih filmov v kinu. Še enkrat: Hvala, prijatelji!

- [1] Podobno nepomembno, kljub temu pa je prva opomba vredna opazke, da Cottafavi očitno izjava nasprotja, pomislite npr. na prerivanje med Cottafavijem in Fredo

med francosko cinefilijo 50-ih in 60-ih let, pri čemer zagovorniki slednjega žal in ob vsem spoštovanju mojstra bijejo izgubljen boj: Fredovo ustvarjanje pozna vzpone in vse mogoče padce, slabega Cottafavijevega filma pa še nisem videl.

- [2] Ki je sicer skupaj z omenjenim Riccardom Fredo »na črno insceniral« redko bizaren *peplum*: *Sign of the Gladiator* (Nel segno di Roma, 1959; uradno je za režijo zaslužen Guido Brignone).
- [3] Poleg tega obstajata še dva mejna primera: 1. *The Unknown Men of San Marino* (Lo sconosciuto di San Marino, 1948), ki ga je Michael Waszyński realiziral v sodelovanju s Cottafavijem – priznam, nekoliko neobičajna formulacija, ampak v tem primeru najbolj točna, saj je bil Waszyński režiser, Cottafavi pa soredizer; 2. v Španiji posnet film *Toro bravo*, 1956, pod katerega se je podpisal Domingo Viladomat, katerega snemanje pa je prekinil Cottafavi. *Amazons of Rome* (Le vergini di Roma, 1961) pa je pristen Cottafavi, četudi ga ni dokončal, saj so ga – to mu je bilo v zadovoljstvo – med snemanjem odpustili in ga nadomestili s Carlom Ludovicom Bragaglio – kar pa je kljub vsemu drugače, kot če bi sam prekinil produkcijo oz. dejavno stal režiserju od strani (poleg tega sta Cottafavi in Bragaglia pod tem filmom enakopravno podpisana); stvari so tu torej malce nejasne, *Amazons of Rome* pa bi enostavno radi uvrstili v Cottafavijev opus, ker je taka mojstrovina.
- [4] Pri čemer bi tudi tu lahko šlo za zelo prisiljen insajderski metavic za tiste res težke cinefile: Michael Mourlet, verjetno največji francoski cottafavijec, v leta 1961 prvič objavljenem besedilu *Du Côté de Racine* večkrat trdi, da je Cottafavi posnel film *Le Bourreau de Venise*, tj. *I piombi di Venezia* (1953) – insceniral ga je Gian Paolo Callegari –, res pa ga je umetniško vodil Cottafavi; vse skupaj je vic zato, ker se Mourlet v tem besedilu razburja nad vsemi cottafavijci, ki slavijo npr. *Amazons of Rome*, s snemanja katerega pa so Cottafavija, kolikor je njemu znano, že po nekaj dneh nagnali – kar pa tudi ne drži, Cottafavi je namreč dejansko posnel dovršen del tega filma.

- [5] François Truffaut je v *Arts* #461 objavil himnično recenzijo filma, potem pa dva meseca pozneje še eno pod psevdonomim Robert Lachenay v *Cahiers du Cinéma* #36 (Giorgio Gosetti, Jean-Michel Frodon, Alain Bergala: *Print the Legend: Cinema and Journalism*).
- [6] *Traviata* 53 (1953), *In amore si pecca in due*, *Nel gorgo del peccato*, *A Free Woman* (Una donna libera, vsi 1954).
- [7] *Milady and the Musketeers* (Il boia di Lilla, 1952), *The Glorious Avenger* (Il cavaliere di Maison Rouge, 1953).
- [8] *The Warrior and the Slave Girl* (La rivolta dei gladiatori, 1958), *Legions of the Nile* (Le legione di Cleopatra, 1959), *Messalina* (Messalina Venere imperatrice), *Goliath and the Dragon* (La vendetta di Ercole, oba 1960), *Amazons of Rome*, *Hercules and the Captive Women* (Ercole alla conquista di Atlantide, oba 1961).
- [9] Tudi to je pustolovska zgodba zase: katere dela so bila neresljivo izgubljena in kaj se je potem v kakšnem stanju in po katerih kotih in zabojih spet našlo itd. Med drugim je med raziskovanjem prišlo na dan, tokrat gre zahvala Ciru Giorgioneju, tudi majhno Cottafavijevo delo, ki filmografsko do tega dne sploh ni bilo knjiženo: *L'idolo delle scene*, skeč po Ephraimu Kischonu, posnet za Kischonov omnibus, ki so ga predvajali na silvestrovo leta 1967; nadaljnja, na žalost zgolj filmografska dopolnitev pa je film *L'arte di Petrolini* (1962), tu so pač našli le naslov in špico, dela samega pa ne.
- [10] Benetke so se, čudno, v svojem sicer grandioznem pregledu pozabljenih, necenjenih, pa tudi nikoli poznanih del italijanskega povojnega kina popolnoma odpovedale Cottafaviju – katastrofa, pravzaprav bi bila to dobra priložnost za vsaj eno nujno potrebno restavracijo ... Lahko samo upamo, da iz za II. cinema ritrovato 2009 načrtovane retrospektive Cottafavijevih filmov res kaj bo, mogoče bi lahko v okviru tega realizirali nujno potrebne restavracije filmov *Milady and the Musketeers*, *Nel gorgo del peccato* in *Messalina* (ve se, da so včasih potrebne take priložnosti, da kinoteke (lahko) stopijo v akcijo) ...
- [11] Salvo d'Acquisto je bil policist, ki se je 23. 9. 1943 v Paliduru dal usmrtiti nacijem, da bi 22 ljudem rešil življenje: trdil je, da je izvedel tisti atentat, zaradi katerega naj bi v svarilni zgradbi usmrtili civiliste – namesto pravega storilca. Pri Cottafaviju so naciji zaradi te odločitve malce zmedeni, celo melanholični, kljub temu pa mu dovolijo, da se častno žrtvuje. Usmrtitveni prizor je zgodnji vrhunec v Cottafavijevem kinu.
- [12] Zdaj je pravzaprav le še indoktrinacijski prostor, zato se nihče več ne bori zares, saj danes tudi skoraj ni več nikogar, ki bi svoje življenje kot tudi kino jemal primerno resno ...
- [13] Četudi je kasneje s filmom *Maria Zef* vsaj eno televizijsko delo še prišlo v kinematografe.
- [14] Malo statistike: V času med svojim televizijskim debijem *Sette piccole croci* (1957) in letom svojega slovesa od kina je Cottafavi realiziral več del različnih dolžin za televizijo kot v 21 letih kina od *Our Dreams* (I nostri sogni, 1943) do *The Hundred Horsemen* ...
- [15] Giulio Bursi v svoji spremni besedi za *Bianco & Nero Du Côté de Cottafavi* (četudi on temu ne reče tako) definira jedro = Olimp za revidiran kanon italijanskega kina: Roberto Rossellini, Vittorio Cottafavi, Marco Ferreri, Pierfrancesco Bargellini. To bi bilo treba uveljaviti. Pomembneži komercialnega italijanskega kina so v tej publikaciji sploh sveže odsotni – Sergio Grmek Germani se tudi bolj entuziastično navezuje na Augusta Genino ali Raffaella Matarazza ali Maria Camerinija ali Giuseppeja De Santisa ali Francesca De Robertisa kot na, no ja, na primer Antoninija ...