

# ZIBALDONE

Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart

No. 37

Frühjahr 2004

Film in Italien



**Fellini:  
Meine private  
Filmgeschichte,  
Interviews mit Tonino  
Guerra und  
Andrea Adriatico**

**STAUFFENBURG  
VERLAG**

## ZIBALDONE

Ein Forum für kritische Debatten mit Streifzügen ins Kulinarische, Historische und Künstlerische. Eine Zeitschrift, die Heft für Heft überraschende Perspektiven wagt.

Geschrieben von Schriftstellern, Journalisten, Wissenschaftlern, fotografiert, gezeichnet und illustriert für alle, die nie genug haben können von ITALIEN.

ISSN 0930-8997  
ISBN 3-86057-989-4

### Heft 37

Dario Zanelli  
Fellini: Meine private Filmgeschichte

Roberto Benigni  
Quando muore Fellini

Felice Balletta  
Antonio de Curtis, Principe di Bisanzio, in arte Totò  
Portrait eines verkannten Schauspielers

Antonio G. Saluzzi  
Meine Zusammenarbeit mit Fellini und Antonioni. Erinnerungen eines Drehbuchautors  
Aus Gesprächen mit Tonino Guerra

Thomas Bremer  
Vom Brot der frühen Jahre zur Küche der Jahrtausendwende  
Über das Essen im italienischen Film und seine Rezepte

Angela Barwig / Thomas Stauder  
Nanni Moretti: Vom filmischen „Vertreter einer Generation“ zur Leitfigur der *Cirotondi*

Oreste Sacchetti  
Maurizio Nichetti, ein italienischer Filmemacher im globalen Dorf

Thomas Bremer  
„Der Film soll den Schmerz zeigen hinter dem Attentat“  
Interview mit Andrea Adriatico anlässlich seines Filmes *Il vento, la sera* (2004)

Dario Barone  
Zutritt verboten (eine italienische Anomalie)  
Zur Situation des Dokumentarfilms in Italien

Ausgezeichnet mit dem PREMIO MONTECCHIO und dem PREMIO NAZIONALE PER LA TRADUZIONE

Angela Barwig/Thomas Stauder

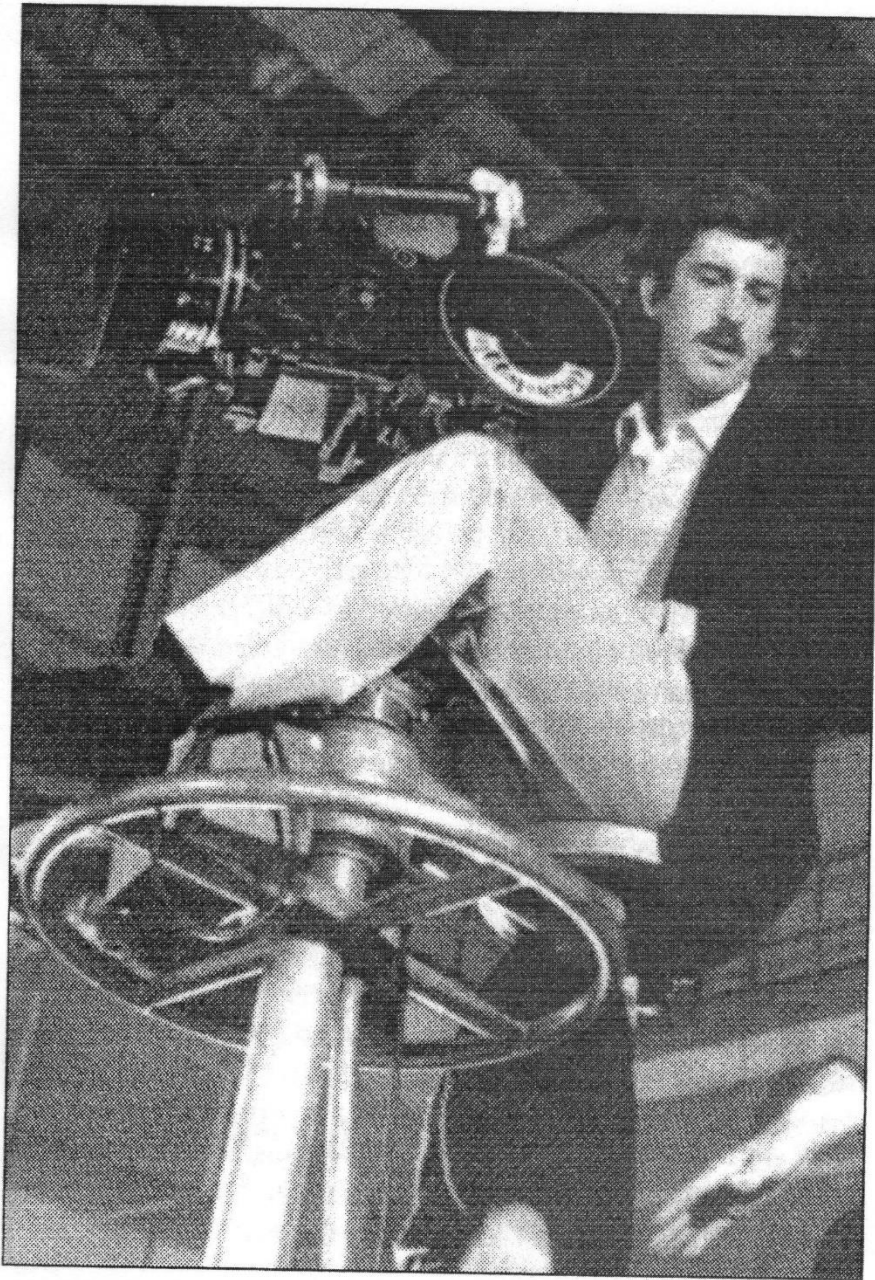
**Nanni Moretti: Vom filmischen  
«Vertreter einer Generation» zur  
Leitfigur der *Girotondi***

Angesichts der wichtigen Rolle, welche die italienische Hauptstadt später als Umgebung seiner Filme spielen wird („fortunatamente siamo a Roma e non a Milano“, heißt es in *Ecce Bombo*), erscheint die Tatsache, dass Nanni Moretti 1953 nicht in Rom, sondern während des Urlaubs seiner Eltern in Bruneck (Provinz Bozen) geboren wurde, als kurioser Zufall. Nach dem Besuch des römischen Liceo Lucrezio Caro entschied sich Moretti gegen ein Studium und für den Versuch, ohne einschlägige Ausbildung im Filmgeschäft Fuß zu fassen. Bereits sein erster, 1973 in Super-Acht gedrehter Kurzfilm *La sconfitta* zeigt ihn selbst wie später so häufig in der Rolle des Hauptdarstellers, in diesem Fall des jungen PCI-Mitglieds Luciano, der gefragt wird, weshalb er sich den Kommunisten angeschlossen habe; er antwortet: «Um mich nicht isoliert zu fühlen, um Teil einer fortschrittlichen, weltweiten Bewegung zu sein, aus Liebe zur Menschheit.»<sup>1</sup> Typisch für Morettis filmisches Werk sind die autobiographischen Züge dieses Protagonisten: Zwischen 1969 und 1972, während seiner letzten Jahre auf dem Gymnasium, hatte Moretti den «Nuclei Comunisti Rivoluzionari» angehört und zusammen mit einigen Freunden die Zeitschrift *Soviet* herausgegeben. Bereits damals zeigte sich Moretti kritisch gegenüber der kommunistischen Orthodoxie und organisierte u.a. Solidaritätskundgebungen für in Ostblock-Staaten inhaftierte marxistische Abweichler.<sup>2</sup>

Nach zwei weiteren Kurzfilmen – *Pâté de bourgeois* und *Come parlò frate?* – drehte Moretti 1976 seinen ersten abendfüllenden

Spielfilm: *Io sono un autarchico*. Wichtiger als die Handlung dieses Films – die Abenteuer einer jungen Avantgarde-Theatertruppe, die sich u.a. einer Reihe psychologischer Selbsterfahrungs-Sitzungen unterzieht – ist das römische Milieu, in dem er spielt, nämlich das von Morettis Freunden linksintellektueller Provenienz, von denen auch nicht wenige als Schauspieler mitwirkten. Dass bereits dieser frühe Film ein erstaunlicher Erfolg war – er wurde alsbald vom Format Super-Acht auf 16 mm übertragen, um kopiert und italienweit gezeigt werden zu können, bevor ihn 1977 auch die RAI ausstrahlte – hängt damit zusammen, dass es Moretti schon damals gelang, das Lebensgefühl einer ganzen Generation auszudrücken.<sup>3</sup> Der Regisseur hatte wiederum die Rolle des Hauptdarstellers inne, der hier schon Michele heißt, wie in einer ganzen Reihe darauffolgender Filme. Sich selbst und seine Freunde stellte Moretti – an den später nicht selten der zu kurz greifende Vorwurf narzisstischer Selbstbespiegelung gerichtet werden sollte – jedoch mit ironischer Selbstkritik dar, indem er die komischen Ticks der sich progressiv gebenden linken Jugend ins Bild rückte.<sup>4</sup>

1978 folgte *Ecce Bombo*:<sup>5</sup> Der von Moretti gespielte Protagonist Michele ist ein dem Leben merkwürdig orientierungslos gegenüber stehender Student, dessen verworrene Beziehungen zu Frauen, Freunden und Eltern tragikomischer Natur sind. Auch dieser Film spielt in einem linken bürgerlichen Milieu, von dem Moretti bereits damals sagte, dass es das einzige sei, das er aus eigener Anschauung kenne, weshalb er darauf verzichte, aus falsch verstandenem politischem Pflichtgefühl ausgebeutete Arbeiter oder Bauern zu zeigen. Obwohl er sonst nicht selten über die ältere italienische Filmkomödie und insbesondere deren Star Alberto Sordi spottet, hat Moretti *Ecce Bombo* doch von sich aus mit Fellinis *Vitelloni* aus dem Jahre 1953 verglichen: Es handle sich in beiden Fällen um ein schonungsloses Bild der italienischen Jugend auf der Suche nach existentieller Selbstvergewisserung. Dialoge wie «Come



*Nanni Moretti 1981 bei den Dreharbeiten zu Sogni d'oro*

campi? – Giro, vedo gente, mi muovo, conosco, faccio delle cose» oder Unternehmungen wie das vergebliche Warten auf den Sonnenaufgang über dem Meer am Strand von Ostia wurden zum Emblem einer Generation. Die kaleidoskopartig reichende Szenenfolge von *Ecce Bombo* – weit entfernt von der Linearität üblicher Filmplots – zeichnet sich durch eine amateurhaft anmutende Leichtigkeit von Darstellern und Inszenierung aus; wie Moretti jedoch schon damals betonte, war dieser natürliche, spontan wirkende Stil das Ergebnis harter Arbeit, mit bisweilen exzessiver Wiederholung bestimmter Aufnahmen und einem sehr gut durchdachten Schnitt.

In dem 1981 gedrehten und im selben Jahr in Venedig prämierten Film *Sogni d'oro* schlüpfte Moretti in die Rolle eines Regisseurs – eine Figur, die erstmals nicht nur den Vornamen Michele, sondern auch den von Morettis Mutter stammenden Nachnamen Apicella trägt –, um auf diese Weise ironisch über die Tücken seines eigenen Kunstschaffens zu reflektieren. Die burlesk gestaltete Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse – Michele Apicella dreht einen *La mamma di Freud* betitelten Film, aus dem mehrere Ausschnitte gezeigt werden; am Ende tritt der Freud-Darsteller als «billiger Jakob» auf, der seine Werke verhökert – verbirgt ein ernsthaftes Interesse Morettis an diesem Thema, das am deutlichsten 20 Jahre später in der Figur des Protagonisten von *La stanza del figlio* zum Ausdruck kommen wird. Mit zu den unterhaltsamsten Szenen von *Sogni d'oro* gehören jene, in denen Moretti sich über die Manie des italienischen Publikums lustig macht, auf ritualisierte Weise öffentlich mit Filmregisseuren diskutieren zu wollen: Bei diesen Versammlungen tritt regelmäßig ein – jeweils anders verkleideter – notorischer Nörgler auf, der Apicella vorwirft, seine Filme seien ungeeignet für den ungebildeten Durchschnittsitaliener, verkörpert durch den «Schäfer aus den Abruzzen», den «Bauern aus der Basilicata» und die «Hausfrau aus Treviso». (Als Pointe treten am Ende von *Sogni d'oro* eben diese drei

zuvor als Kronzeugen gegen Michele Apicella zitierten Figuren auf und verkünden, sie wüssten sehr wohl etwas mit dessen Filmen anzufangen.) Das Bemühen der Filmregisseure um die Gunst des Publikums – daher der zweideutige Titel *Sogni d'oro* – findet seinen Niederschlag auch in einem grotesken Zweikampf, den Apicella im Rahmen einer Fernsehshow mit seinem Kollegen Gigio Morra ausficht, wobei die beiden Kunstschaffenden u.a. auch in albernen Pinguinkostümen gegeneinander antreten.<sup>6</sup> Das weibliche «Objekt der Begierde» des noch bei seiner Mutter wohnenden Protagonisten wird hier erstmals von Laura Morante verkörpert, deren hier noch kleine Rolle bereits im darauffolgenden Film zu einer tragenden Figur anwachsen wird (und die auch in *La stanza del figlio* wiederum als Hauptdarstellerin brillieren wird).

In dem 1984 in die Kinos kommenden Film *Bianca* ist der erneut Michele Apicella genannte Protagonist beseelt von einem utopischen Streben nach Reinheit und Harmonie im Bereich der zwischenmenschlichen Beziehungen: Er beobachtet Paare in seiner Nachbarschaft und in seinem Bekanntenkreis hinsichtlich der Treue in deren Partnerschaft und bemüht sich durch persönliche Intervention, diese im Sinne des von ihm erstrebten Verhaltens zu beeinflussen. Als in der Umgebung Micheles nach und nach verschiedene von ihm überwachte Paare ermordet werden, vermutet die Polizei – und mit dieser der Zuschauer des Films –, dass die idealistische Bestrebung der Hauptfigur einer krankhaften Mordlust gewichen sein könnten; das Ende des Films – als Michele sich der Polizei stellt – scheint diese Befürchtung zu bestätigen: Im Gefängnis will er nun eine Ruhe finden, die ihm im Leben verwehrt geblieben ist. Die Unfähigkeit des Protagonisten, für sich selbst jene harmonische Liebesbeziehung zu verwirklichen, die er den anderen vorschreiben möchte, zeigt sich in dem problematischen Verhältnis zu seiner Lehrerkollegin Bianca: Obwohl diese verständnisvoll seine zahlreichen Ticks akzeptiert und bereit ist,

das Risiko einer Partnerschaft mit ihm einzugehen, stößt er sie schließlich von sich, aus Angst, eines Tages von ihr verlassen zu werden – was er fürchtet, nicht verkraften zu können. Während einer Liebesnacht mit Bianca spielt sich die wohl berühmteste jener Szenen in Morettis Filmen ab, in denen «Dolci» im Mittelpunkt stehen:<sup>7</sup> Weil er im Bett neben Bianca nicht die richtige Schlafposition findet, stiehlt sich Michele heimlich in die Küche, um sich aus einem überdimensionierten Nutella-Glas zu bedienen – die Süßigkeit als grotesk regressiver Trostspender.

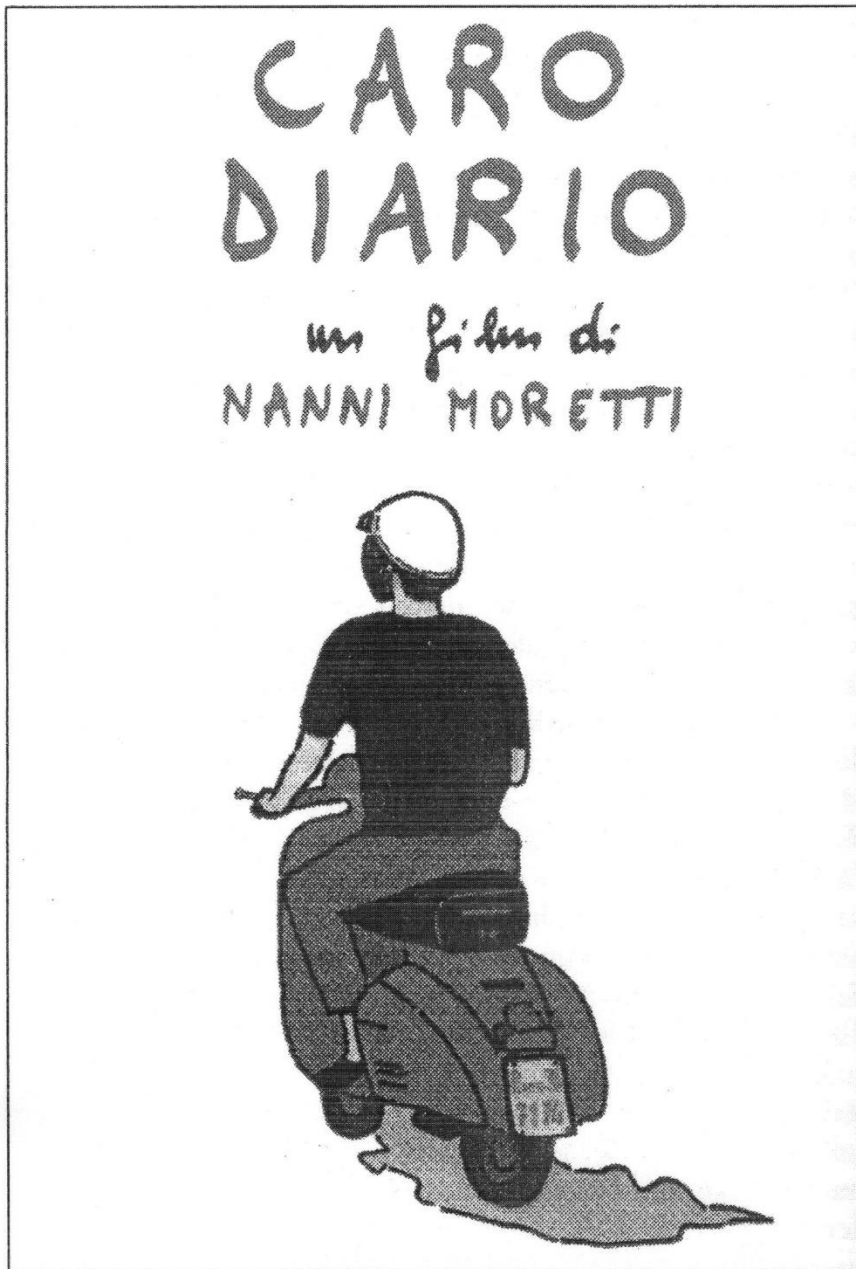
Hatte schon der Michele Apicella von *Bianca* nach seiner Verhaftung verkündet, es sei «traurig, ohne Kinder zu sterben», so findet diese Sehnsucht nach zwischenmenschlicher Wärme und perfekten Familien eine logische Fortsetzung in dem 1985 gedrehten Film *La messa è finita*, in dem Moretti in das Gewand des Priesters Don Giulio schlüpft – eine Figur, die von Berufs wegen dazu verpflichtet ist, sich um das Glück der anderen zu kümmern. Doch selbst das Verhalten seiner engsten Angehörigen entspricht nicht seinen Erwartungen: Don Giulios Vater verlässt Don Giulios Mutter, um mit einer jüngeren Frau zusammenzuleben, woraufhin sich die Verlassene das Leben nimmt. Don Giulios Schwester Valentina trennt sich von ihrem Verlobten und will überdies das Kind, das sie erwartet, abtreiben – eine Tat, die der Priester nicht nur zum Schutz des werdenden Lebens, sondern auch mit dem Gedanken an eine möglicherweise daraus erwachsende künftige Familie ablehnen muss. Trotz (oder vielleicht wegen) seiner katholischen Ideale zeigt sich der Don Giulio von *La messa è finita* aber deutlich toleranter gegenüber den Schwächen seiner Mitmenschen als der Rigorist Michele Apicella in *Bianca*: Don Giulio würde sich von seiner Umgebung zwar ein moralischeres Verhalten wünschen, sieht aber ein, dass er die anderen nicht zur Einhaltung seiner eigenen Normen zwingen kann. Dies erweist sich auch an seinem Umgang mit seinen Jugend-



freunden, mit denen er – eine Anspielung auf Morettis eigene Vergangenheit – vor der Entscheidung für den Priesterstand eine politisch-literarische Zeitschrift herausgegeben hatte. Er zögert nicht, als Entlastungszeuge für seinen wegen Terrorismus angeklagten Freund Andrea vor Gericht zu erscheinen, womit Moretti ein Problem seiner Generation anspricht: Bekanntlich ging die Gewalttätigkeit der *Brigate Rosse* in den 70er Jahren aus den anfänglichen friedlichen Studentenprotesten des «Sessantotto» hervor. Dass der Priester Don Giulio trotz eigenen guten Willens der «Schlechtigkeit» seiner Umgebung letzten Endes hilflos gegenüber steht, zeigt sich besonders deutlich in jener Szene, in der ihn anlässlich eines banalen Streits um einen Parkplatz ein rabiater Autofahrer mehrmals mit Gewalt in einen Brunnen drückt, bis er fast dabei ertrinkt. Am Ende des Films gibt Don Giulio seine Bemühungen zumindest am Ort seiner kleinen römischen Gemeinde auf; es bleibt die Hoffnung, dass er in der Ferne bei einem Neuanfang mehr Glück mit den Menschen haben könnte.

1986 gründete Moretti zusammen mit Angelo Barbagallo die Produktionsgesellschaft «Sacher Film» (eine ironische Hommage an die auch in seinen Filmen präsente Sachertorte), die u.a. 1987 *Notte italiana* von Carlo Mazzacurati und 1988 *Domani accadrà* von Daniele Luchetti herausbrachte. Im letztgenannten Film übernahm Moretti auch eine kleine Rolle, was nicht das erste Mal war, dass er in einem «fremden» Film als Schauspieler mitwirkte: Bereits 1977 hatten ihn die Brüder Taviani in ihrem Film *Padre padrone* mitspielen lassen.<sup>8</sup>

In dem 1989 gedrehten Film *Palombella rossa*<sup>9</sup> ist die Morettis Publikum inzwischen vertraute Kunstfigur des Michele Apicella nunmehr ein kommunistischer Politiker und Wasserballspieler: Während eines Auswärtsspiels seines römischen Teams denkt Michele zurück an die Vergangenheit seiner Partei und an seine eigene Kindheit und Jugend. Dass Moretti ausgerechnet diese in Italien nicht übermäßig populäre Sportart als äuße-



Werbeplakat für den Episodenfilm *Caro diario* (1993)

ren Rahmen seines Films wählte, hängt damit zusammen, dass er selbst bis 1986 auf höchstem Wettkampfniveau Wasserball gespielt hatte und somit in der Lage war, die Filmszenen im Schwimmbecken überzeugend darzustellen. Während einer schier endlosen Partie, die sich aufgrund mehrerer Unterbrechungen vom Nachmittag bis in den Abend hineinzieht und somit erst bei Dunkelheit und künstlicher Beleuchtung endet, erinnert sich Michele u.a. daran, wie er einst als jugendlicher Parteiaktivist ein kommunistisches Propagandablatt verteilte; Moretti illustriert diesen «Flashback» durch die Einspielung einiger Szenen aus seinem eigenen Kurzfilm *La sconfitta* von 1973, wo er selbst in genau dieser Rolle zu sehen war. Der Protagonist von *Palombella rossa* scheitert jedoch nicht nur bei dem Versuch, seine Identität als Kommunist zu rekonstruieren, sondern auch in der Rolle als Sportler: Am Ende des Spiels steht Michele vor der Aufgabe, einen entscheidenden Strafstoß zu verwandeln, und versagt dabei. Das Sonnensymbol einer glorreichen Zukunft nach Art eines sowjetischen Propagandaplakats, das kurz vor dem Ende des Films nochmals die Hoffnung auf ein späteres Happy End ausdrückt, ist deutlich erkennbar aus Pappmaché und somit als trügerische Versprechung ironisch gebrochen.

Als 1990 im PCI unter dem Eindruck des Zusammenbruchs der kommunistischen Ostblockstaaten über eine mögliche Neustrukturierung und Umbenennung der Partei diskutiert wurde (aus der zunächst PDS und später DS wurde, letzteres bis heute), drehte Moretti den sechzigminütigen Dokumentarfilm *La cosa*. Er wohnte dafür den Diskussionen in acht verschiedenen Sektionen des PCI bei, verstreut über ganz Italien, von den Industrieregionen im Norden über das Testaccio-Viertel der Hauptstadt bis zu den eher ländlich geprägten Regionen im Süden. Ergebnis war ein lebendiges Zeugnis der Sorgen einfacher Parteimitglieder, von denen nicht wenige um die Tragfähigkeit ihrer bisherigen politischen Ideale fürchteten.

1991 eröffnete Moretti im römischen Trastevere sein eigenes Kino, das er in Anlehnung an seine Produktionsgesellschaft «Nuovo Sacher» taufte; dort vergibt er seitdem die von ihm gestifteten Filmpreise «Sacher d'oro» (u.a. für den besten italienischen Erstlingsfilm) und organisiert Filmfestivals sowie sommerliches Open-Air-Kino. Im selben Jahr 1991 übernahm er auch eine Hauptrolle in Daniele Luchettis Film *Il portaborse*,<sup>10</sup> den die Sacher Film produzierte; auch dies ein Zeichen seines gesellschaftlichen Engagements, denn *Il portaborse* ist eine die Situation Italiens zur Zeit von *Tangentopoli* widerspiegelnde Anklage der Korruption der Politiker, die nur noch den Machterhalt und die Ausnutzung ihrer Privilegien im Sinn haben und jegliche moralische Erwägung beiseite lassen.

1993 drehte Moretti mit *Caro diario* einen Film, in dem er erstmals sich selbst spielte und sich nicht mehr hinter einer autobiographisch inspirierten Kunstfigur anderen Namens versteckte. *Caro diario* ist ein dreiteiliger Episodenfilm: In Teil 1, betitelt «In vespa», fährt Moretti durch das im «Ferragosto» sommerlich leere Rom, dabei die Architektur verschiedener Stadtviertel und die Eigenheiten von deren Bewohnern kommentierend. Auch ein politisches Statement muss der Zuschauer während dieser Motorradfahrt nicht missen, nutzt Moretti doch einen Ampelhalt dazu, sich gegenüber einem Autofahrer als «ewiger Sympathisant gesellschaftlicher Minderheiten» zu erkennen zu geben.<sup>11</sup> Die Episode endet mit einer Fahrt zum verfallenden Pasolini-Denkmal am Idroscalo von Ostia, errichtet an der Stätte von dessen Ermordung. Für Moretti, der im engagierten Intellektuellen Pasolini einen wichtigen Referenzpunkt sieht, der ihn nicht nur in filmästhetischer Hinsicht beeinflusste, sondern auch hinsichtlich der Verknüpfung von Kunst und Leben, Privatem und Politischem, ist dieser mit den melancholischen Klängen von Keith Jarretts *Köln Concert* unterlegte Besuch Anlass für eine Reflektion über den Umgang der Gesellschaft mit ihren großen Schriftstellern und Regisseu-

ren. In Teil 2, betitelt «Isole», besucht Moretti die nördlich von Sizilien gelegenen Äolischen Inseln, zu denen u.a. Stromboli, Lipari, Alicudi, Panarea und Salina gehören. Die Begegnung mit einem dort lebenden Freund, der aus Verachtung gegenüber den modernen Massenmedien seit Jahrzehnten nicht mehr Fernsehen schaut, ist der Aufhänger für Intellektuellensatire, denn dieser Freund, mit dem zusammen Moretti eine andere Familie besucht, verfällt übergangslos in das andere Extrem und wird zum bedingungslosen Anhänger der aus den USA stammenden Kitsch-Serie *Beautiful*. Auf den Äolischen Inseln beobachtet Moretti auch die Probleme der modernen Ein-Kind-Familie, mit verwöhnten Zöglingen und überforderten Eltern (womit die Familienthematik aus früheren Filmen erneut aufgegriffen wird). In Teil 3 schließlich, genannt «Medici», schildert Moretti seine Odyssee durch die Hände verschiedener Ärzte und entsprechend heterogene Diagnose- und Behandlungsmethoden bis zur letztendlichen Erkennung seines Krebsleidens. Ohne falsche Larmoyanz, sondern durchsetzt mit Selbstironie, offenbart Moretti hier seine eigene Krankengeschichte; nicht wenige Szenen dieses dritten Teils waren zuvor von ihm mit technisch einfachen Mitteln während echter Arztbesuche gefilmt worden und wurden nun von ihm in *Caro diario* integriert.

Trotz des scheinbaren Rückzugs in eine private «Nabelschau» wurde *Caro diario* Morettis bis dahin erfolgreichster Film, ausgezeichnet mit zahlreichen italienischen und internationalen Filmpreisen. Laut Moretti kann der italienische Film heute im Ausland nur dann Zuschauer finden, wenn er sich auf seine lokalen und persönlichen Wurzeln besinnt – Moretti nennt als Vorbilder Regisseure des Neorealismus wie Rossellini, De Sica und Visconti –, und nicht auf dem Weg über die zum Scheitern verurteilte Nachahmung des Hollywood-Kinos.<sup>12</sup>

1995 übernahm Moretti die männliche Hauptrolle in Mimmo Caloprestis von der Sacher produziertem Film *La*



*Nanni Moretti 1978 als Michele in Ecce Bombo*

*seconda volta*; er spielt darin einen Turiner Wirtschaftswissenschaftler, der einen Terroristen-Anschlag überlebt hat und nun der auf Freigang aus dem Gefängnis befindlichen Attentäterin (gespielt von Valeria Bruni Tedeschi) begegnet. Über die – in diesem Film letzten Endes scheiternde – Auseinandersetzung des Opfers mit den Motiven der Täter wird hier erneut das für Morettis Generation so wichtige Thema der politischen Gewalt reflektiert.

*Aprile* setzt 1998 vordergründig die bereits in *Caro diario* manifeste Tendenz fort, denn auch hier tritt Moretti als er selbst vor die Kamera und zeigt Ereignisse aus seinem Privatleben, diesmal sogar umgeben von Angehörigen, die gleichfalls sich selbst spielen.<sup>13</sup> Allerdings ist *Aprile* auch eine kritische Chronik des öffentlichen Lebens in Italien zwischen 1994 und 1997: Der Tiefpunkt der politischen Entwicklung wird aus Sicht des Regisseurs beim ersten Wahlsieg Berlusconis

erreicht, woraufhin Moretti zum Trost einen «Joint» raucht; er feiert dagegen den Wahlsieg des linken «Ulivo» im April 1996, koinzidierend mit der Geburt seines Sohnes Pietro. Moretti zeigt sich selbst in *Aprile* bei der Vorbereitung eines Dokumentarfilms und begleitet dabei u.a. die Schiffe der «Lega Nord» bei einer Propagandafahrt auf dem Po; Ausschnitte aus einer Rede Bossis werden unkommentiert vorgeführt – der selbsternannte Volkstribun entlarvt sich von ganz allein, ebenso wie der sich an Berlusconi anbietende und dabei unfreiwillig komische Fernsehjournalist Emilio Fede in der Anfangsszene von *Aprile*. Auf der Ebene der Filmhandlung scheitert das Vorhaben des politischen Dokumentarfilms, denn Moretti entschließt sich letztendlich, stattdessen das Musical über den trotzkistischen Zuckerbäcker zu drehen, von dem er schon in *Caro diario* geträumt hatte; in Wirklichkeit jedoch – Moretti hat dies in mehreren Interviews unterstrichen – ist *Aprile* selbst dieser Dokumentarfilm über Italien.

Der 2001 herausgekommene Film *La stanza del figlio* – dessen Titel nicht nur auf das darin gezeigte Kinderzimmer, sondern auch auf eine Strophenform aus der italienischen Lyrik anspielt – überraschte mit seiner durchgehend ernsthaften Behandlung der Todesthematik Morettis Fans und Kritiker: Das private Glück einer vierköpfigen Familie wird jäh zerstört, als der heranwachsende Sohn bei einem Tauchunglück ums Leben kommt; der zweite Teil des Films zeigt die Schwierigkeiten der Hinterbliebenen, nach diesem Schicksalsschlag erneut Vertrauen in die Zukunft zu fassen. Dass die von Moretti dargestellte männliche Hauptfigur hier den Beruf eines Psychoanalytikers ausübt, hängt mit Morettis langjährigem Interesse an dieser Wissenschaft zusammen; daraus ergibt sich aber auch der Kontrast zwischen dem Versuch des Protagonisten, das Leben seiner Familie und seiner Patienten durch wohlüberlegte Eingriffe zu steuern, und seiner Hilflosigkeit angesichts eines von ihm nicht vorhersehbaren Todesfalls. Die Sorge um

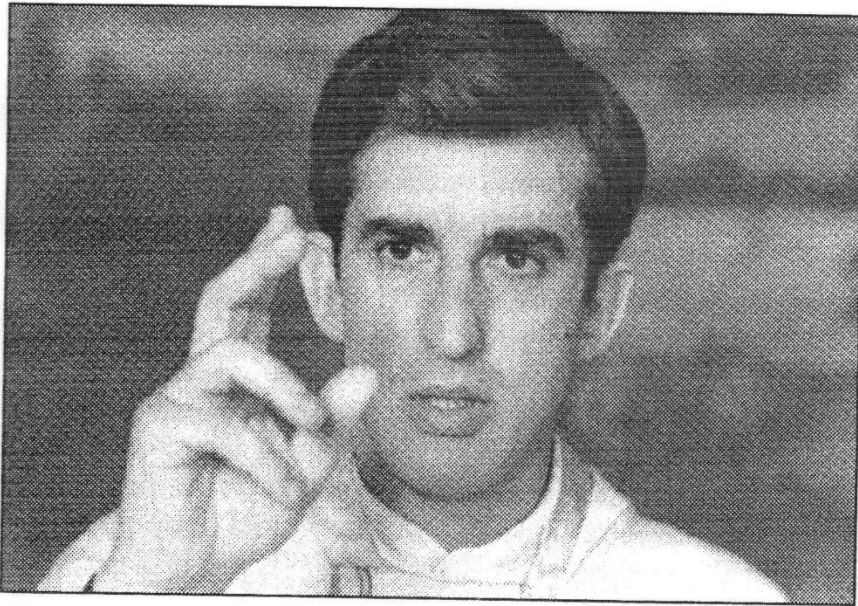
die «heile Familie» hatte Moretti jedoch bereits zuvor in den meisten seiner Filme beschäftigt, weshalb die für die Fans der Regisseurs ungewohnt düstere Auseinandersetzung mit dem Kindstod in Wirklichkeit nur die konsequente Weiterentwicklung früherer Themen war.

Wenn man den von Moretti in seiner künstlerischen Entwicklung seit seinen fröhlich-anarchischen Anfängen bis zu *La stanza del figlio* zurückgelegten Weg überblickt, so drängt sich unweigerlich ein Vergleich mit dem spanischen Regisseur Pedro Almodóvar auf, der auf ähnliche Weise in der jugendlichen Subkultur der Madrider «Movida» begann (u.a. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980), um 2002 mit *Habla con ella* eine ernsthafte Schilderung des Falls einer Koma-Patientin vorzulegen. Beide Regisseure haben in Jahren der Reifung das «Schrille» ihrer Frühzeit abgelegt, ohne dadurch den moralischen Grundanliegen ihres Werks untreu zu werden.

Unter den Morettis Filme verbindenden Elementen verdient die Musik besondere Beachtung, da durch Liedertexte oder musikalische Rhythmen häufig die Bedeutung bestimmter Szenen unterstrichen oder in eine bestimmte Richtung gelenkt wird. In *La stanza del figlio* reflektiert Moretti seine Vorliebe für italienische Lieder durch eine autoironische Bemerkung der Hauptfigur Giovanni: «Mio figlio mi prendeva sempre in giro: Diceva che avevo un difetto ai timpani perché ascolto solo canzoni italiane.»

In einigen Filmen wird durch gemeinsames Singen das kollektive Identifikationspotential populärer Musik genutzt, so z.B. auf dem unter dem Motto «La canzone italiana e la scuola» stehenden Betriebsausflug des Liceo Marilyn Monroe in *Bianca*, oder durch den Chor der Wasserball-Zuschauer in *Palombella rossa*, die Franco Battiato «E ti vengo a cercare» anstimmen. Aus dem Lied «I treni di Tozeur» des von Moretti besonders geschätzten Battiato<sup>14</sup> stammt die in *La messa è finita* als Begleitung glücklicher Kinder in einer Bar zu hörende Pas-





*Nanni Moretti 1985 als Priester Don Giulio in *La messa è finita* (mit abrasiertem Bart, „um verletzlicher zu wirken“)*

sage «E per un istante ritorna la voglia di vivere a un'altra velocità», wobei die im selben Lied erwähnten «chiese abbandonate» auf die leere Kirche des römischen Film Priesters verweisen sowie die gleichfalls von dort stammende «madre [che] mi vede / si ricorda di me delle mie abitudini» an die Rolle gemahnt, die Don Giulios vom Ehemann verlassene Mutter in seiner eigenen Kindheit und Jugend spielte.

Der meist deutliche textuelle Bezug des Liedes zur Filmszene kann aber auch kontrastierend eingesetzt werden: In *Bianca* konterkariert Battiato's «Scalo a Grado» die melancholische Atmosphäre einer Strand-Szene, in der Michele Apicella vergeblich versucht, sich zwischen in der Sonne liegende glückliche Paare einzureihen. Wiederum eine andere Funktion besitzt Bruno Lauzis Lied «Ritornerai» in *La messa è finita*: Wird es zunächst von Don Giulio nach seiner Rückkehr ins Elternhaus

gesungen, um anschließend als Hintergrundmusik für eine Tanzszene der vereinten Familie auf der elterlichen Terrasse zu dienen, so deutet es am Ende des Films an, dass der Abschied von Don Giulio von seiner römischen Gemeinde nicht endgültig sein muss. Eine besondere Wirkung erzielt Moretti nicht selten durch die Positionierung bekannter Schlager in einem ungewohnten Kontext; dies gilt beispielsweise für jene Szene aus *Bianca*, in der Michele Apicella nach dem Abschied von der weiblichen Hauptfigur in der Juke-Box einer Bar das aus den 60er Jahren stammende Lied von Caterina Caselli «Insieme a te non ci sto più» wählt, um sich anschließend zufrieden der Polizei zu stellen. Steigt dieser Schlager in *Bianca* solcherart zum Symbol des Rückzugs aus einer vom Protagonisten als nicht tragfähig bewerteten Paarbeziehung und letztendlich aus einer für ihn unmöglichen Welt, so steht «Insieme a te non ci sto più» in *La stanza del figlio* in einem völlig anderen Zusammenhang, wird das Lied hier doch von der noch glücklich vereinten Familie während einer Autofahrt gemeinsam gesungen und erhält durch den später folgenden Tod des Sohnes eine tragisch antizipatorische Bedeutung.

Nicht selten findet sich in Morettis Filmen auch aus Lateinamerika stammende und von einer Big Band gespielte Tanzmusik, die dann meistens dem Ausdruck der Lebensfreude und Dynamik dient, wie z.B. im ersten Teil von *Caro diario*, wo der auf seiner Vespa durch das verlassene Rom fahrende Moretti mit den Lenkerbewegungen den Rhythmus der aus dem Off ertörenden Musik nachahmt. Ihren Höhepunkt findet diese Begeisterung bei einem sommerlichen Tanzvergnügen unter freiem Himmel, wo Moretti die Merengue tanzenden Paare beobachtet und sich zum Orchester auf die Bühne gesellt. Gleichfalls in *Caro diario* schwärmt Moretti von dem nordamerikanischen Tanzfilm *Flashdance* aus dem Jahre 1983, der «sein Leben verändert» habe; in einer surreal anmutenden Episode läuft ihm wenig später in Rom tatsächlich mit Jennifer Beals dessen

Hauptdarstellerin über den Weg. Wird der professionelle Tanz in *Flashdance* noch als Möglichkeit für die Protagonistin präsentiert, ihrem sozialen Elend zu entkommen, dadurch die Hoffnung auf eine bessere Zukunft symbolisierend, so steht in dem ebenfalls in *Caro diario* präsenten<sup>15</sup> Film *Anna* aus dem Jahre 1952 der Tanz der von Silvana Mangano verkörperten Hauptfigur in einem Nachtclub stellvertretend für Sinnlichkeit und Laster. Die in Morettis Filmen gerne an ungewöhnlichen Orten spielenden Tanzszenen besitzen andererseits häufig auch eine harmoniestiftende Funktion im Sinne einer «großen Versöhnung», so beispielsweise am Ende von *La messa è finita* beim Tanz der Gemeinde in der Kirche. Als Befreiung von dem Druck, einen Dokumentarfilm über die politische Entwicklung Italiens drehen zu müssen, dient am Ende von *Aprile* eine Tanzszene aus dem ersatzweise in Angriff genommenen Musical über den trotzkistischen Zuckerbäcker aus den 50er Jahren – womit Moretti indirekt auch die konsolatorische, gesellschaftliche Probleme einfach nur übertünchende Rolle des Tanzes (und allgemein der Unterhaltungsindustrie) kritisiert.

Abschließend soll noch kurz darauf eingegangen werden, wie Moretti nach mehr als zwei Jahrzehnten, während derer sein politisches Engagement hauptsächlich in seinen Filmen zum Ausdruck gekommen war, im Laufe des Jahres 2002 in der italienischen Öffentlichkeit plötzlich zur Leitfigur der Bürgerproteste gegen Berlusconi aufstieg.<sup>16</sup>

Die «Initialzündung» für den zuvor seit langem eher menschen- und publicityscheuen Filmemacher stellte eine unter dem Motto «La legge è uguale per tutti» stehende Kundgebung des Mitte-Links-Bündnisses «Ulivo» am 2. Februar 2002 auf der römischen Piazza Navona dar.<sup>17</sup> Der unter den Zuhörern befindliche Moretti stieg aus spontaner Empörung auf die Rednertribüne neben die dort befindlichen Berufspolitiker Piero Fassino und Francesco Rutelli, um in einer aufgebrachten Rede die Fehler der in sich zerstrittenen Opposition anzu-

prangern. Mit dem warnenden Ausruf «Con questo tipo di dirigenti non vinceremo mai!» sprach Moretti einem Großteil der Demonstranten aus dem Herzen, was der stürmische Beifall, mit dem seine Intervention begrüßt wurde, belegt. (Bereits 1998 hatte Moretti in seinem Film *Aprile* als Beobachter einer Fernsehdiskussion dem damaligen DS-Führer zugerufen: «D'Alema, di una cosa di sinistra, di una cosa anche non di sinistra, di civiltà, D'Alema di una cosa, di qualcosa, reagisci» – was in Kreisen linker italienischer Intellektueller seitdem gerne zitiert wird, um über die resignative Haltung ihrer eigenen Politiker angesichts der Bedrohung durch Berlusconi zu klagen.)

Morettis öffentliches Engagement «da cittadino» intensivierte sich in den folgenden Wochen und Monaten durch seine Beteiligung an der überparteilichen Protestbewegung der *Girotondi*, was wörtlich mit «Ringelreihen» zu übersetzen wäre; gemeint sind Demonstrationen, deren Teilnehmer sich an den Händen fassen, um auf diese Weise einen Kreis zu schließen, dessen Zentrum ein symbolisch bedeutsamer Ort bildet (beispielsweise die Zentrale der RAI, deren Beherrschung durch den bereits einen Großteil des Privatfernsehens kontrollierenden Berlusconi die Opposition fürchtet). In der von Paolo Flores d'Arcais herausgegebenen Zeitschrift *Micro-Mega* verkündete Moretti: «Ora non ho tempo e testa per pensare ai miei film, ore è il momento di impegnarsi in altri campi. [...] Perché questa situazione è eccezionale e non si può stare a guardare.»<sup>18</sup> Unter Berufung auf die von Berlusconi bedrohte Informationsfreiheit schrieb Moretti im selben Artikel: «Non dobbiamo più addormentarci nell'assuefazione, non possiamo più considerare normali situazioni che sono invece incompatibili con una vera democrazia.»<sup>19</sup>

Ihren vorläufigen Höhepunkt erreichte die Bewegung der *Girotondi* in der «Festa di protesta», die unter Beteiligung von mehr als einer Million von Menschen am 14. September 2002 auf der römischen Piazza San Giovanni stattfand – die

ursprünglich vorgesehene Piazza del Popolo erwies sich als zu klein dafür. Neben Moretti traten hierbei auch noch zahlreiche weitere Künstler und Intellektuelle auf, wobei neben dem Nobelpreisträger Dario Fo insbesondere die *Cantautori* Roberto Vecchioni und Francesco De Gregori hervorzuheben sind. Jedoch war es nach allgemeinem Dafürhalten Nanni Moretti, der mit seiner Rede am meisten Anklang bei den regierungskritischen Zuhörern fand; Zeichen seiner Reife war, dass er für sich und die Bewegung ausdrücklich eine politisch gemäßigte Rolle in Anspruch nahm: «Hanno detto che siamo estremisti. I nostri movimenti hanno mostrato sì intransigenza, ma sui principi fondamentali della democrazia. Siamo moderati, ma essere moderati non significa essere passivi, abituarsi alle peggiori anomalie italiane.»<sup>20</sup> Morettis Aufruf an die Teilnehmer der Demonstration, einander nicht aus den Augen zu verlieren, sondern weiter gemeinsam für mehr Bürgerrechte zu kämpfen, wirkt bis heute noch nach.

### Bibliographie

- De Bernardinis, Flavio: *Nanni Moretti*. Milano [Il Castoro] 2001 (quarta edizione aggiornata).
- De Gaetano, Roberto: *La sincope dell'identità. Il cinema di Nanni Moretti*. Torino [Lindau] 2002.
- Gili, Jean A.: *Nanni Moretti*. Roma [Gremese] 2001.
- Mascia, Gianfranco (a cura di): *Qualcosa di sinistra. Intervista a Nanni Moretti*. Con interventi di Dario Fo, Federico Orlando, Paolo Flores d'Arcais, Daria Colombo, Pancho Pardi, Rita Borsellino, Vittorio Foa, Giuliano Quattromini. Genova [Frattelli Frilli] 2002.
- Moretti, Nanni: «*Dall'impegno all'impegno*», in *MicroMega* – I girotondi della libertà, supplemento al n. 3 / 2002 di *MicroMega* (rivista bimestrale), S. 5-18.

Moretti, Nanni: «*Non perdiamoci di vista!*» (*Discorso del 14 settembre 2002.*) In: Mascia (a.a.O.), S. 19-25.

Ranucci, Georgette / Ughi, Stefanella (a cura di): *Nanni Moretti*. Roma [Dino Audino] 2001.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Nach Gili, S. 9.

<sup>2</sup> Zu Morettis frühem politischem Engagement vgl. seinen Aufsatz «Dall'impegno all'impegno», hier S. 5 und 6.

<sup>3</sup> Mino Argenti schrieb 1977 in der kommunistischen *Rinascita*: «*Io sono un autarchico innerva un mosaico che è una confessione, meritevole di incuriosire anzitutto i sociologi indaffarati a spiegare i comportamenti e le inquietudini della nostra gioventù.*» (nach Detassis, S. 22)

<sup>4</sup> Der französischen Zeitschrift *Cinéma 78* gegenüber äußerte sich Moretti folgendermaßen: «*Je crois qu'il faut laver son linge sale en public. Je suis de gauche, et ce qui m'intéresse c'est d'ironiser sur la gauche, de la critiquer, de la stigmatiser. M'en prendre à la démocratie chrétienne, au pouvoir en place, vraiment, ça m'ennuie. Je trouve plus utile de me moquer de moi-même, de mes amis, de mon milieu, et de tout ce que je crois représenter l'avenir.*» (nach Gili, S. 10 f.)

<sup>5</sup> Der Film trägt seinen Titel nach dem Ausruf eines im Film am Strand von Ostia auftretenden Altwarensammlers; daneben ist «*Ecce bombo*» natürlich auch eine ironische Verballhornung des christlichen «*Ecce homo*».

<sup>6</sup> Den Protest Morettis gegen diese krampfhaftige Anpassung an den Publikumsgeschmack drückt sein Alter Ego Michele Apicella am Ende des fernsehgerecht inszenierten Zweikampfs aus, indem er mehrfach lauthals «*Pubblico di merda!*» ausruft.

<sup>7</sup> Zahlreichen Protagonisten von Morettis Filmen geben die «*Dolci*» einen anderweitig nicht zu findenden Halt im Leben: Vgl. u.a. in

*Bianca* Michele Apicellas Diskurs über die Sachertorte, der als Reaktion auf deren Unkenntnis seitens seiner Gastgeber mit dem vielzitierten «Continuiamo così – facciamoci del male» endet und sein Verlangen nach Profiteroles nach seinem Geständnis auf der Polizeiwache; in *Sogni d'oro* die ausführlich kommentierte Betrachtung von in einer Konditorei ausgestellten Kuchen, darunter wieder die Sachertorte; in *Palombella rossa* die auf Werbebojen gemalten «Dolci» im Schwimmbecken, an deren Seite reale, Michele Apicella in diesem Film wiederholt angebotene Torten, treten.

<sup>8</sup> Moretti hatte dort die Rolle eines Freundes der Hauptfigur Gavino inne.

<sup>9</sup> Eine «palombella» bezeichnet in der Fachsprache des Wasserballs eine besondere Art von Torschuss, bei dem der Ball in einem eleganten Bogen über den gegnerischen Torwart hinweg ins Tor befördert wird. Dass die «palombella» hier «rossa» genannt wird, bezieht sich natürlich auf die Parteizugehörigkeit des Protagonisten.

<sup>10</sup> Moretti verkörpert darin den Minister Cesare Botero, der selbst nicht vor massivem Wahlbetrug mittels Stimmenfälschung zurückschreckt; sein «portaborse» ist ein durch finanzielle Versprechungen aus der Provinz nach Rom geholter Gymnasiallehrer, gespielt von Silvio Orlando.

<sup>11</sup> «Anche in una società più decente di questa, io mi troverò sempre in una minoranza di persone. [...] Io credo nelle persone, però non credo nella maggioranza delle persone.»

<sup>12</sup> So Moretti im Dezember 1996 in einem Artikel für die französische Zeitung *Le Monde* (nach Gili, S. 52 f.).

<sup>13</sup> Morettis zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbener Vater Luigi (ehedem Professor für griechische Epigraphik an der römischen Sapienza-Universität) hatte zuvor in mehreren Filmen seines Sohnes mitgewirkt, allerdings immer in fiktiven Rollen (u.a. als Schulpsychologe in *Bianca* und als Richter in *La messa è finita*).

<sup>14</sup> So zeigte Moretti in seinem Kino *Nuovo Sacher* im Sommer 2003 Battiatos Erstlingsfilm *Perduto amor* und lud den *Cantautore* zu

einer von großem Publikumsinteresse begleiteten Präsentation und anschließenden Diskussion ein, an der er selbst teilnahm.

<sup>15</sup> In einer von Moretti besuchten Bar läuft eine Tanzszene aus *Anna* gerade im Fernsehen.

<sup>16</sup> Dass er als solche auch noch bis zum Ende des Jahres 2003 galt, zeigt u.a. ein von Silvia Grilli verfasster Artikel, der am 4. 12. 2003 in der Berlusconi unterstützenden Wochenschrift *Panorama* erschien: Unter der Überschrift «Nanni Moretti, fatti più in là» wird darin Sabina Guzzanti als angebliche «nuova first lady dei girotondi» vorgestellt.

<sup>17</sup> «Intervista a Nanni Moretti: qualcosa di sinistra», hier S. 69.

<sup>18</sup> «Dall'impegno all'impegno», hier S. 11.

<sup>19</sup> Ebd., S. 18.

<sup>20</sup> «Non perdiamoci di vista!», hier S. 19.