NEOREALISMUL ITALIAN: ÎNTRE FASCINAȚIE ȘI DECADENȚĂ

Autor: Teodora Ciobanu | 28 octombrie 2023



Când îi amintim pe Antonioni și Fellini, ne referim la cinematograful (italian) modernist prin excelență. Trilogia *L'Avventura, La Notte*, *L'Eclisse*, alături de faimosul *La Dolce Vita*, diferă pe alocuri, însă ceea ce le leagă în mod izbitor este spiritul general de apăsare în raport cu schimbările fără precedent aduse de lumea modernă, care afectează fiecare aspect al vieții oamenilor, indiferent de statutul lor social. Despre aceste filme a devenit deja canonic să spunem că redau mai ales sentimentul alienării și starea de *ennui*, iar diagnosticul nu e deloc greșit sau superficial. Ce voi încerca însă în rândurile ce urmează este să (îmi) explic relația personală cu aceste capodopere, caracterizată de un amestec de admirație și, simultan, insatisfacție față de viziunile artistice ale celor doi regizori. Se spune că așa sunt marile opere, menite să trezească stări și atitudini puternice, chiar contradictorii. Cred că da, de aceea îmi permit și să admir, dar și să chestionez anumite perspective cu care lucrează neorealismul italian, neavând pretenția unui comentariu artistic propriu-zis.

Poate că ceea ce mă incomodează la neorealismul italian, așa cum este înțeles de către cei doi regizori, este tocmai ideea că „realitatea" sau faptul de a fi realist pare să implice o devoalare a iraționalității și inerției inerente comportamentului uman. Realismul devine sinonim cu estetica urâtului sau cu decadența umană. Prin definiție, „realitatea" este acel tablou în care toate personajele sunt dominate de pasiunile lor, în care lucruri scandaloase se întâmplă fără remușcare sau chestionare, în care viața trece cum se nimerește și în care niciun personaj nu inspiră încredere sau vreo formă de robustețe – intelectuală, emoțională, spirituală sau chiar artistică. O destrămare a firescului, în care resorturile civilizației scapă tuturor printre degete ca nisipul, în care niște *copii răsfățați*, cum i-ar numi Ortega y Gasset, se joacă plictisiți și deprimați cu ce le-a dat istoria mai bun, fie că este vorba de instituția căsătoriei sau a prieteniei, de potențial și talent, bogăție și opulență, libertate sau de ceea ce englezii numesc *leisure*.



Marcello (Marcello Mastroianni) în scena finală a filmului „La Dolce Vita”

Este însă „realitatea umană” numai acea parte din experiența modernă și contemporană care ține strict de părțile inferioare ale sufletului? Îmi pare că nu, iar din acest punct de vedere, neorealismul italian pare să ia, paradoxal, forma unui *romantism* – suntem puși în fața unei idealizări a decadenței și ale instinctelor nestăvilite, și nu în fața unei descrieri a caracterului uman ca un amestec de nedeslușit între virtuți și vicii, bine și rău, care era dezideratul realismului clasic. Neorealiștii italieni par că se pierd în partea întunecată a omului și nu mai găsesc nimic de care să se prindă pentru a ieși, măcar puțin, din ea.

Cei doi regizori surprind foarte puține elemente ale celeilalte fațete a experienței umane – tânjirea imperfectă, dar reală, către armonie, ordine, valori transcendente și permanență – care alcătuiesc, mai ales într-un centru al civilizației europene cum este Italia (!), o parte cât se poate de perceptibilă din „realitate”. Roma, Milano, Veneția sau Verona, locuri în care aventurile protagoniștilor se desfășoară, sunt departe de a fi orașe distruse de industrializare și dărâmate de război. Sunt locuri care au vocația de a fi mai mult decât un fundal amorf pentru orgii, *love affairs* și ratări personale. Vorbim, în fond, despre Italia, *centrum mundi*, punctul în care se întâlnesc cele mai importante școli filosofice, cei mai mari artiști, cea mai transformatoare religie, cei mai importanți gânditori pragmatici care au existat vreodată. Oricât de radicale ar fi schimbările culturale și sociale din anii ’60, nu putem șterge cu buretele acești piloni ai umanității, poate fragili, dar stând încă în picioare, care reprezintă punți de ieșire din inconștientul și subconștientul uman către suprafața mai luminoasă a experienței omului. Lumea romană a mai decăzut o dată, cuprinsă fiind de un hedonism și o decadență comparabile cu cele din aceste filme, și totuși și-a revenit, creând semnificații mai profunde și mai profunde.

Să fie însă experiența acestei noi ruperi atât de iremediabilă, încât cei doi creatori să fi renunțat complet la a mai valorifica aceste aspecte? Scena cu care se deschide *La Dolce Vita* poate fi o mărturie în acest sens – Marcello și prietenul său, care transportă cu un elicopter statuia lui Iisus Hristos, nu au niciun fel de conștiință a semnificației sale, neezitând ca în drumul lor să se oprească pentru a flirta cu câteva femei care stăteau la plajă pe acoperișul unui bloc. În mod sigur, abandonarea *celeilalte* părți a realității rămâne o alegere reprezentativă a anilor ’60 pe care Antonioni și Fellini o exploatează din plin.



Scena de început a filmului „La Dolce Vita”

Singurele personaje ce par să reprezinte o frântură din *cealaltă* realitate sunt rapid înlăturate, mai mult sau mai puțin violent. Steiner, intelectualul de succes, care pare să ducă o viață-model alături de frumoasa lui soție și de cei doi copii angelici, și față de care Marcello nu ezită să își manifeste admirația, se sinucide, omorându-și totodată fiica și fiul. Deși acesta pare, într-o discuție cu Marcello, să fie nesatisfăcut de materialismul vieții, care devine din ce în ce mai important în societatea contemporană, și manifestă o îngrijorare față de viitorul copiilor săi, nimic nu pare să anunțe acest act atât de extrem și cinic. Ni se sugerează destul de clar că orice formă a valorilor se poate manifesta numai în aparență, căci în esență ele sunt fragile și erodate, neputând subzista contextului modern. Căci nimic din ce provine dintr-o perioadă anterioară nu poate rezista modernității lichide.

Emma, logodnica lui Marcello, este singura femeie din aceste filme care își manifestă o dorință concretă de a fi alături de alesul său. Momentul în care se roagă Maicii Domnului (într-o scenă caricaturală a unui miracol) ca inima lui să îi aparțină doar ei

este o scenă candidă și singulară în peliculele pe care le discutăm – nu este vorba doar de o pasiune de moment, de îndrăgostire sau capriciu, ci despre o femeie care este dedicată trup și suflet iubitului său și este disperată când observă că dragostea lui nu este reciprocă. Încă odată ni se arată că iubirea în forma aceasta nu mai poate nici ea exista și Emma ajunge să fie tratată mai degrabă ca o nebună ce manifestă o dragoste maternă și cicălitoare, și nu ca o femeie devotată. Asemeni modelului lui Steiner, iubirea Emmei dispare din peisaj ca și cum nu ar fi existat niciodată. Faptul că afecțiunea ei ar fi putut să dăinuiască este un aspect complet neglijabil. Emmei i se poate găsi zilnic câte o altă înlocuitoare.



Steiner (Alain Cuny) și Marcello (Marcello Mastroianni) în „La Dolce Vita”

Și totuși… E incontestabil că neorealismul italian produce fascinație. Să fie vorba de un nihilism „calitativ”, potențat de un talent ieșit din comun? Sau este efectul spiritului italian, ce întotdeauna pare că ascunde ceva profund în spatele atitudinii delăsătoare? Probabil că puțin din ambele. Dar la fel de relevant este faptul că, pe alocuri, regizorii lasă să se ivească, cu sau fără intenție, o tensiune între lumea ce s-a pierdut demult și cea care vine, o dramă a costurilor pe care le implică „eliberarea” de orice convenții. Poate că ilustrarea atât de precisă a consecințelor finale ale acestei libertăți aparent totale este cea care fascinează, cea cu care empatizăm astăzi atât de mult.

Femeile sunt cele menite să reflecte cel mai expresiv aceste pierderi ale căror impact se resimte imediat, mai ales la nivelul cel mai fundamental, al vieții de zi cu zi. În timp ce bărbații sunt preocupați de bani (Piero), aventuri amoroase (Sandro, Giovanni), vocații ratate (Marcello), protagonistele sunt vizibil afectate de imposibilitatea unor relații interpersonale reale, ajungând la rândul lor să se folosească și să se lase folosite de diverși pretendenți. Frumusețea lor melancolică, atitudinea permanent ezitantă și pierdută, intenționat sau neintenționat seducătoare, ascunde de fiecare dată o lipsă de nădejde în viitorul relațiilor cu partenerii lor.



Giovanni (Marcello Mastroianni) și Lidia (Jeanne Moreau) în scena finală a filmului „La Notte”

Fiecare dintre personajele interpretate exemplar de Monica Vitti reproduc acest tipar, dar nici Jeanne Moreau, Anouk Aimée sau Lea Massari nu sunt vreo secundă cu nimic mai prejos. Chiar și despre protagonistele care par că au abandonat cu totul această posibilitate, cum este actrița-superstar Sylvia, aflăm că suferă de pe urma unei relații abuzive, ratate – logodnicul Sylviei nu doar că este foarte indiferent față de ea, ci o și ironizează în public. Deși atrage oricui atenția prin frumusețea sa, nu îl (mai) poate atrage pentru nicio secundă pe cel cu care își împarte viața, recurgând la a seduce alți bărbați. În fine, după sinuciderea lui Steiner, tot soția lui este cea menită să suporte întreaga tragedie, ca și cum ea este cea care trebuie pedepsită pentru ceea ce bărbatul percepe ca fiind o viață lipsită de sens. *Femeia* este cea care a vrut stabilitate și statornicie – dar ele nu sunt menite să reziste, prin urmare trebuie distruse cu orice preț.

Spre deosebire de personajele feminine evocate anterior, soția lui Steiner este singura care pare să treacă totuși printr-o tragedie *reală*, aceea de a-și fi pierdut soțul și copiii. În cazul celorlalte femei, nu este clar că fidelitatea s-ar putea manifesta chiar și în cazul în care partenerii lor s-ar comporta mai atent cu ele. Vittoria ne este introdusă întocmai printr-un episod în care decide să se despartă de iubitul ei, replicile sale afectate indicându-ne că la baza hotărârii nu stă altceva decât sentimentul de plictiseală, binecunoscutul „Nu te mai iubesc, pur și simplu!”, care nu pare să necesite vreo altă justificare sau discuție. De asemenea, lipsa motivației ei de a continua relația cu Piero este ambiguă: nu știm dacă aceasta reflectează la incompatibilitatea dintre ei, dată de preocuparea excesivă a lui Piero pentru bani, sau dacă, pur și simplu, nu mai apare la întâlnire din cauza unei simple *stări*, a unui moft de moment. În aceeași măsură, celebrarea divorțului Nadiei (interpretată de frumoasa actriță româncă, Nadia Gray) de către soțul ei bogat printr-un *striptease* nu pare să indice în vreun fel drama disoluției relației – ca în restul dialogurilor, ne izbește același cerc vicios al condamnării căsătoriei și lamentării ulterioare cu privire la imposibilitatea ei. Eliberarea *erosului* în toate formele sale este o parte esențială a culturii anilor ‘60, așadar nu este evident dacă ideea angajamentului mai are o relevanță reală, chiar și când pare a fi de dorit. Filmele fascinează, poate, tocmai prin forța cu care este reprodus acest spirit al vremurilor.

Nu putem trece cu vederea nici aspectele estetice și procedeele artistice care amplifică fascinația, completând jocul impecabil al actorilor. Asistăm la numeroase scene filmate îndeaproape, dialoguri care, pe cât de irațional ne sună, pe atât de expresiv și minuțios sunt surprinse – reacțiile, mimica, gesturile personajelor nu sunt niciodată stereotipice, grosolane sau facile. Avem de-a face cu o anumită sofisticare psihologică redată 1 la 1 prin cea artistică. De asemenea, oricât de lipsită de sens ar părea această stare prelungită de alienare și *ennui*, spațiile în care se petrec evenimentele sunt gândite meticulos ca umbre perfecte ale acestor stări. Nu ne dăm seama dacă mediul exterior determină senzațiile interioare ale personajelor sau invers – ele par să se contopească.

Peisajele industriale ale lui Antonioni au fost comentate îndelung, tocmai fiindcă sunt atât de puternice, încât uneori se desprind de experiența umană și devin în sine obiectele principale ale explorării artistice – clădiri stranii, peisaje dezolante cu fabrici și case demolate, diferite obiecte aparent banale surprinse în mișcare sau descompunere pare că transmit la fel de multe senzații și mesaje ca gesturile oamenilor. Elementele de artă modernistă și minimalistă, puse în contrast cu edificiile romane clasice, ne indică clar trecerea de la lumea pre-modernă la cea modernă și, mai mult, egalitatea lor estetică și artistică: Colloseumul și Fontana di Trevi sunt puse pe același piedestal cu fabricile și uzinele, cele din urmă fiind considerate chiar mai fascinante tocmai prin faptul că sunt produsul spiritului vremurilor. Cele din urmă primesc constant privilegiul de a fi filmate pentru minute întregi, pe când arta romană – foarte rar, și numai ca fundal inert, dar spectaculos al evenimentelor extravagante. Esteticul ne sufocă cu același mesaj paradoxal: oamenii moderni sunt intim afectați de schimbările societății

lor, dar nu pot decât să se piardă în ele, ajungând la un sentiment neliniștitor al familiarității și acceptării lor tacite. Duc o viață depresivă, dar măcar e depresia *lor*.



Vittoria (Monica Vitti) și Ricardo (Francisco Rabal) în „L'Eclisse"

Nici Antonioni și nici Fellini nu ne indică însă vreun moment că reîntoarcerea la lumea pre-modernă ar fi posibilă sau dezirabilă, chiar dacă, complet eliberați de orice moravuri, nu am putea spune despre vreunul dintre protagoniști că radiază de împlinire. Episodul în care Marcello încearcă să se deconecteze de la viața de petrecere continuă, retrăgându-se într-un local de pe malul mării, este poate unul dintre cele mai ilustrative. Probabil că această încercare a avut loc de mai multe ori în trecut, însă cu același rezultat nesatisfăcător, căci acesta face de-a lungul filmului aluzii la cariera sa ratată de scriitor. Chiar când este gata să se concentreze asupra mașinii de scris, *erosul* îl lovește din nou; nu se poate abține de la a iniția o conversație cu foarte tânara chelneriță Paola, episodul sfârșindu-se cu un alt flirt aruncat în vânt. Giovanni, la rândul său, flirtează o noapte întreagă cu Valentina, propunându-i într-un moment pasional să ia împreună viața de la capăt, pentru ca doar câteva ore mai târziu să o forțeze într-o manieră seducătoare pe Lidia, soția lui, să nu renunțe la mariajul lor. Să nu mai menționăm aventura lui Sandro și a Claudiei, care ia naștere imediat ce Anna, prietena Claudiei și iubita lui Sandro, dispare de pe insulă. Deși Claudia încearcă inițial să manifeste o minimă rezistență, loialitatea față de prietena ei, care continua să fie dispărută, nu pare să aibă niciun fel de valoare, deși cu prima ocazie Sandro o înșală (și) pe Claudia.



Sandro (Gabriele Ferzetti) și Claudia (Monica Vitti) în „L'Avventura"

Fiecare nouă secvență din viețile personajelor nu este mai mult decât o dorință consumată rapid, în urma căreia nu rămâne nimic concret, stabil. În această lume, nimic nu pare **să dureze**. Doar neliniștea este perpetuă, acest sentiment bântuitor al alienării. Poate omul să se mulțumească, să se hrănească doar cu fascinația față de *aceste* momente? În ciuda nenumăratelor *experiments in living* care ne sunt prezentate cu alură de spectacol, când cortinele cad, nu este clar dacă *La Dolce Vita* este viața ideală sau o ironie amară. L-am putea introduce pe Zorba Grecul și am spune că cel puțin am asistat la o *catastrofă frumoasă*. Ce ne facem însă când catastrofa devine stilul de viață predominant? Filmele înseși ne indică faptul că starea generală a oamenilor este mai degrabă *deznădejdea*, și nu fascinația. Antonioni însuși își subintitulează filmele „trilogia decadenței", iar Fellini prezintă *La Dolce Vita* ca pe o satiră. Și atunci cum putem împăca cele două atitudini: fascinația artistică și deznădejdea în fața unei lumi decadente?

Imagine: Scena de început a filmului „La Dolce Vita".