

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 52 (2010)
Heft: 307

Artikel: Alles andere als rosafarben : eine Rehabilitation der "Commedia all'italiana"
Autor: Midding, Gerhard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-862825>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Alles andere als rosafarben

Eine Rehabilitation der "Commedia all'italiana"

Lautstark lässt Bruno die Hupe seines neuen Lancia ertönen, als er einen ächzenden Radfahrer auf der Landstrasse überholt. Höhnisch rät er ihm, sich doch wenigstens eine Vespa zu kaufen. So lässt sich die Nachkriegszeit in Italien auch erzählen: als Geschichte der Mobilität. Zunächst ist das Fahrrad das vorherrschende Fortbewegungsmittel, in den fünfziger Jahren nehmen Lebenshunger und der Wunsch nach schneidiger Verbürgerlichung mit dem Aufkommen der Motorroller an Fahrt auf, und bald schon erträumt sich jedermann einen Sportwagen.

IL SORPASSO von Dino Risi spielt auf dem Höhepunkt des Wirtschaftswunders. Italien, das wenige Jahre zuvor noch auf dem Stand eines Entwicklungslandes war, verfügte Anfang der sechziger Jahre über mehr Autobahnen als jedes andere Land in Europa. Das Auto wurde zur Verheissung von Freiheit und Wohlstand; anderthalb Jahrzehnte nach Ende des Krieges sollte das Leben auf der Überholspur stattfinden. In Risis Film regt sich auch ein Unbehagen, das dem rasanten gesellschaft-

lichen Wandel innewohnt: 1960 erreichte die Zahl der Verkehrsunfälle mit 275 993 (die 7680 Todesopfer forderten) einen dramatischen Höhepunkt.

In Lateinamerika, wo der Film besonders populär war, wurde sein Originaltitel zu einem geflügelten Wort: Der Begriff bezeichnet einen lebenshungrigen, verantwortungslosen Aufschneider. Vittorio Gassman verleiht Bruno eine ungeheure, ebenso einnehmende wie beklemmende Vitalität. Sein hastiges Lebenstempo erweist sich als eine Flucht vor Einsamkeit und Tod, vor der Leere und der Selbsterkenntnis. Am 15. August, an Ferragosto, als Rom wie ausgestorben ist, durchstreift er die Stadt auf der Suche nach Bekannten. Er stösst auf den jungen Studenten Roberto, der als Einziger daheimgeblieben scheint, weil er für eine Prüfung büffeln muss. Kurzenschlossen nimmt Bruno den zögernden Fremden mit auf eine Spritztour durchs Land, bis zur Riviera. Der extrovertierte, unbekümmerte Lebemann und der schüchterne, pflichtbewusste Student könnten kaum unterschiedlicher sein. Risis Film er-





3



3



4

zählt, wie beide sich annähern, aber ihre Gegensätze nie überwinden. Sie erfahren viel übereinander in den vierundzwanzig Stunden, in denen die Handlung spielt. Ihre Begegnung könnte ein wechselseitiger Lernprozess werden. Der Produzent hatte sich eigentlich ein fröhliches Ende für den Film gewünscht: Zum Abschluss des schönen Ferientages fährt Bruno munter der untergehenden Sonne entgegen. Aber am Ende steht ein Unfall, der für einen der beiden Protagonisten tödlich ausgeht. Er kommt unverhofft, hat sich aber insgeheim im Verlauf des Films schon angekündigt. Risi war fest davon überzeugt, dass gerade der tragische Ausgang den Erfolg des Films ausmachte: Er schlug einen Widerhaken in die Unbekümmertheit des Booms. In seinen Filmen habe er mit Gassman alle Veränderungen der Nachkriegszeit durchlebt, sagte Risi später. Gemeinsam haben sie die Mythen und falschen Werte einer Gesellschaft erforscht, die zunehmend egoistischer, materialistischer wurde. Ihre Figuren haben sie weder verdammt noch entschuldigt, sondern in ihnen den Unterströmungen der Zeit nachgespürt.

Liebevoll gepflegte Feindschaft

Als der Film 1962 herauskam, markierte er den Höhepunkt noch eines anderen Booms, dem des italienischen Kinos im Allgemeinen und der *commedia all'italiana* im Besonderen. Die Namen Cinecittà und Via Veneto besaßen Anfang der sechziger Jahre eine ähnlich glamouröse Strahlkraft wie Hollywood und der Sunset Boulevard. Dabei herrschte zwischen dem Autorenfilm, für den Namen wie Michelangelo Antonioni, Federico Fellini und Luchino Visconti stehen, und der Komödie eine heikle Koexistenz. So versuchte Visconti beispielsweise als Jurymitglied in Moskau, mit allen Mitteln zu verhindern, dass Luigi Comencini 1960 für *TUTTI A CASA* den Grossen Preis bekam. Risi wiederum hat aus seinem Argwohn gegenüber Antonioni nie einen Hehl gemacht, wie ein linkshändiges Kompliment aus *IL SORPASSO* belegt: Bruno preist Antonioni als grossartigen Regisseur («Was mir bei ihm gefällt, ist die Entfremdung»), in dessen Filmen man immer ein erholsames Nickerchen halten kann.



5

1 SIGNORE E SIGNORI, Regie: Pietro Germi (1966); 2 MORDI E FUGGI, Regie: Dino Risi (1973); 3 TUTTI A CASA, Regie: Luigi Comencini (1960); 4 PROFUMO DI DONNA, Regie: Dino Risi (1974); 5 DIVORZIO ALL'ITALIANA, Regie: Pietro Germi (1961); 6 QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE, Regie: Alessandro Blasetti (1942); 7 LA GRANDE GUERRA, Regie: Mario Monicelli (1959); 8 UNA VITA DIFFICILE, Regie: Dino Risi (1961); 9 BRUTTI, SPORCHI E CATTIVI, Regie: Ettore Scola (1976) 10 I COMPAGNI, Regie: Mario Monicelli (1963); 11 I SOLITI IGNOTI, Regie: Mario Monicelli (1958)

6



7

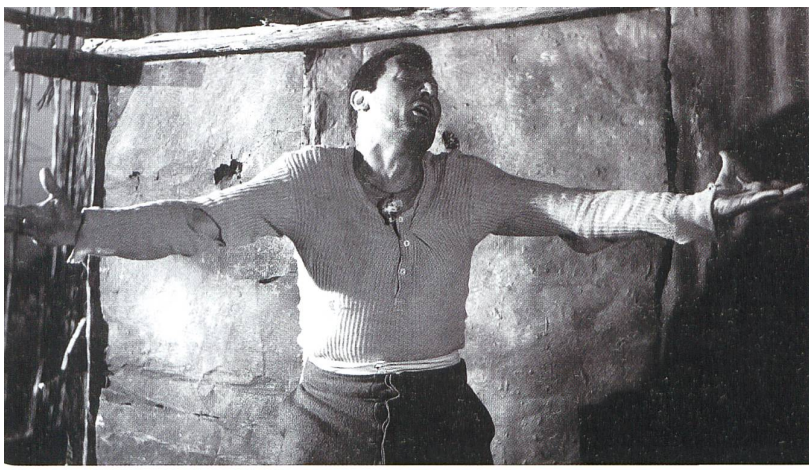


9

Es war eine ausdauernde, liebevoll gepflegte Feindschaft. Als Antonioni und Ingmar Bergman im Sommer 2007 innerhalb eines einzigen Tages starben, kommentierte Risi dies mit wohlthuender Respektlosigkeit: «Wenn ich auch noch gestorben wäre, hätte es wohl nur für eine Meldung im Sportteil gereicht.» Als er dann zehn Monate später tatsächlich starb, waren die Nachrufe – auch ohne namhafte Konkurrenz – dünn gesät: Die Geschichte der *commedia all'italiana* ist auch die Geschichte einer Kränkung. Dabei bildete die Komödie seit jeher das Rückgrat der italienischen Filmindustrie. Während des «Goldenen Zeitalters», der Dekade zwischen 1958 und 1968, trug sie massgeblich dazu bei, dass sich der Marktanteil der einheimischen Produktion von einem Drittel auf über sechzig Prozent erhöhte. Im Gegensatz zu populären Genres wie dem Sandalfilm oder dem Italowestern ist sie kein zeitlich begrenztes Phänomen, sondern steht für Kontinuität. Eine erste Blüte erlebte sie in den dreissiger Jahren. Regisseure wie Mario Camerini unternahmen zaghafte Versuche, das heroische Männerbild des Faschismus zu unterlaufen. Stars wie Vittorio de Sica und der Komiker Totò verkörperten Alltagsfiguren, die sich eher für erotische Abenteuer und dubiose Geschäfte als für Ehre und Vaterland interessieren. Während des

Krieges und der Epoche des Neorealismus trat das Genre in den Hintergrund. In seinem behenden Wechsel der Register von Ironie und Melodramatik weist QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE (Regie Alessandro Blasetti, Co-Drehbuch Cesare Zavattini) jedoch schon auf den Nachkriegsstil voraus: Mit bissiger Melancholie entzaubert er die Institution der Ehe.

In das tradierte Bild vom Goldenen Zeitalter des italienischen Kinos scheint das Genre indes nicht recht zu passen. Allerdings errangen die Komödien nicht nur Erfolge beim Publikum, sondern auch auf internationalen Festivals. Luigi Comencini, Mario Monicelli und Ettore Scola erhielten in Berlin Silberne Bären für die beste Regie, regelmässig gewannen ihre Filme Darstellerpreise (nicht zuletzt von den italienischen Kritikern, die die Regisseure eher schmähten). LA GRANDE GUERRA von Monicelli wurde 1959 in Venedig mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet. Pietro Germis DIVORZIO ALL'ITALIANA erhielt als einer der ersten nicht-englischsprachigen Filme den Oscar für das Beste Drehbuch. Als SIGNORE E SIGNORI 1966 in Cannes die Goldene Palme (gemeinsam mit UN HOMME ET UNE FEMME) erhielt, rief die vermeintliche, tatsächlich aber elegante Vulgarität von Germis Film allerdings einen beispiellosen Aufruhr hervor. (Erst bei seiner Wiederauffüh-

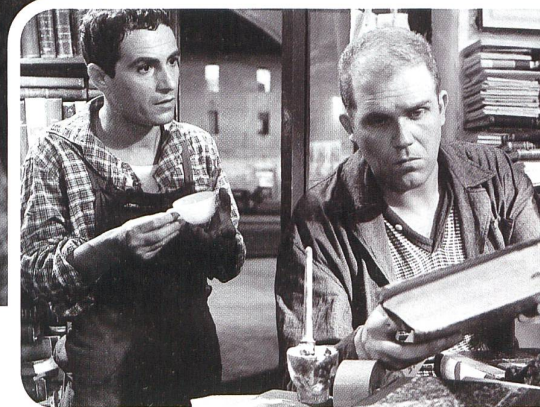


8



10

11

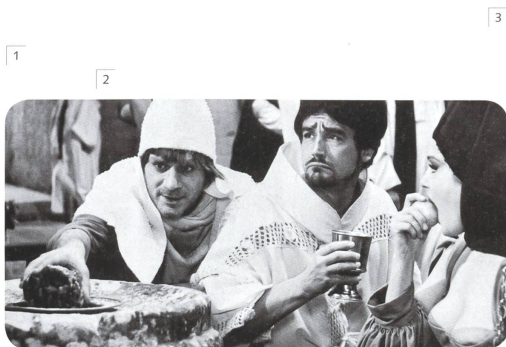


rung vor einem Jahr erlebte die im Bürgertum von Treviso angesiedelte «Reigen»-Variante in Frankreich eine fulminante Rehabilitation.) In Osteuropa genossen die grotesken Zeitbilder aus Italien ein besonders hohes Ansehen. *Rudolfo Sonego*, einer der Drehbuchautoren von *Risi's UNA VITA DIFFICILE*, behauptete, allein in der Sowjetunion habe er sieben Millionen Zuschauer gehabt und in der Provinz sei er einmal auf einen Schüler getroffen, der sämtliche Dialoge auswendig konnte. Die Komödien errangen auch den Respekt ihrer Regiekollegen: *Monicelli's I SOLITI IGNOTI* war einer der Lieblingsfilme von Jacques Tati, und Bertrand Tavernier ist ein grosser Bewunderer von *I COMPAGNI*.

Gleichwohl wurden die Protagonisten der Bewegung lange Zeit verkannt. «In den fünfziger Jahren glaubte die Kritik, dass man sich der Wirklichkeit nur auf naturalistische, auf jeden Fall auf dramatische Weise nähern sollte», beschrieb Monicelli in einem Interview mit Aldo Tassone den Argwohn, den man gegenüber ihrem Kino hegte. «Es war verboten, über soziale Probleme zu scherzen. Uns bereitet das aber Vergnügen. Wir genossen es, ein populäres, authentisches Kino zu machen, das unmittelbar mit den Leuten zu tun hat, die wir kannten und denen wir begegneten, in Fabriken, auf Bahnhöfen oder im Bus.» Der Kritik,

zumal der deutschsprachigen, waren die Komödien höchst verdächtig. Sie erschienen ihr allzu volkstümlich, burlesk und derb; ihre Regisseure wurden als Totengräber des Neorealismus gescholten. «Man beschuldigte uns, die Ideale der Widerstandszeit verraten zu haben», erinnerte sich Risi im Gespräch mit Tassone. «Aber die Lebenswirklichkeit Italiens hatte sich in den fünfziger Jahren gewandelt. Der Boom hat die Perspektive verändert. Der Neorealismus, der kein Genre war, sondern eine Art, die Wirklichkeit zu betrachten, war zu einem Manierismus geworden. Es genügte nicht mehr, die Realität zu filmen, man musste sie erklären. Das Italien, von dem wir erzählten – nicht nur auf komische, sondern oft auf prophetische Weise –, war alles andere als rosafarben.» Mithin hatte die Komödie Anteil an der realistischen Grundorientierung des italienischen Films (das Gros der Filme ist nicht anders als in Schwarzweiss vorstellbar); Alltagsfiguren und Alltagssituationen spielen eine weit stärkere Rolle als in anderen Ländern.

Die französische Kritik war allerdings schon früh empfänglich für die Brüche im Erzählten, welche die physische Komik zu einer existenziellen Erfahrung werden lassen. Kenner wie Jean A. Gili rehabilitierten den «neorealismo rosa» als gültiges und vielschichtiges Abbild



1 I SOLITI IGNOTI, Regie: Mario Monicelli (1958); 2 L'ARMATA BRANCALEONE, Regie: Mario Monicelli (1966); 3 DIVORZIO ALL'ITALIANA, Regie: Pietro Germi (1961); 4 SIGNORE E SIGNORI, Regie: Pietro Germi (1966); 5 BRUTTI, SPORCHI E CATTIVI, Regie: Ettore Scola (1967); 6 LA VISITA, Regie: Antonio Pietrangeli (1963); 7 IO LA CONOSCEVO BENE, Regie: Antonio Pietrangeli (1965); 8 SEDOTTA E ABBANDONATA, Regie: Pietro Germi (1964)

der Gesellschaft. Sie waren bereit, zwischen den Zeilen zu lesen. Sie entdeckten, dass die Komödie Autorenfilmer mit einer eigenen, unverwechselbaren Handschrift hervorgebracht hat. Luigi Comencini, der der Bewegung mit PANE, AMORE E FANTASIA ihren ersten Welterfolg bescherte, verlieh der Komik eine humanistische Relevanz, in der sich Schadenfreude, Grauen und Scham untrennbar miteinander mischen. Monicelli, der sich mit I SOLITI IGNOTI als Poet des Scheiterns vorstellte, wurde mit LA GRANDE GUERRA und L'ARMATA BRANCALEONE zum grossen Entzauberer der nationalen Mythen. Den Filmen Dino Risi, des bissigen Chronisten der sich wandelnden Moral, sah man seine Ausbildung als Psychiater und die Lehrjahre als Dokumentarfilmer an. Antonio Pietrangeli zeichnete in Meisterwerken wie LA VISITA und IO LA CONOSCEVO BENE mit unvergleichlich zärtlichem Sarkasmus Frauenfiguren, die in einer teilnahmslosen Welt isoliert sind. Pietro Germi eröffnete nach einer Reihe zeitkritischer Melodramen und Thriller mit DIVORZIO ALL'ITALIANA einen Zyklus ätzender Sittenstudien der patriarchalischen Gesellschaft Siziliens und Norditaliens. Sein Blick auf die Frauen ist ebenso so kompliziert wie der Pietrangelis, aber noch sinnlicher. Die ungeheure Energie und Vitalität, die etwa der Patriarch Saro Urzi in

SEDOTTA E ABBANDONATA besitzt, verleiht den Geschlechterverhältnissen eine ungemütliche Ambivalenz. Ettore Scola, eine Generation jünger als die anderen, schuf mit Filmen wie BRUTTI, SPORCHI ET CATTIVI, UNA GIORNATA PARTICOLARE und LA FAMIGLIA ein zwischen Kammerspiel und Zeitpanorama schillerndes Kino, das auf das Echo der historischen Umbrüche im Leben kleinbürgerlicher Familien horcht.

Die Büros waren zu klein

Die italienische Filmgeschichte hätte gewiss einen anderen Verlauf genommen, wenn es manche Caféhäuser nicht gäbe. Sie ist schwer vorstellbar ohne das «Otello» nahe der Piazza di Spagna. Es liegt ein wenig versteckt inmitten der Nepplokale für Touristen, aber Eingeweihte kennen den Weg. Traditionell treffen sich hier die Filmleute nach einer Reihe zeitkritischer Melodramen und manchmal sogar zum Arbeiten. Mario Monicelli pflegte seine Drehbuchautoren jedes Mal dorthin zum Essen einzuladen, wenn ein Film fertig oder ein Projekt endgültig gescheitert war. Wenn aus einem Film nichts wurde, erstattete er den Autoren regelmässig ihre Ideen zurück. Zu einem sagte er:

«Du hast diese Szene geschrieben und kannst sie beliebig in einem anderen Buch verwenden.» Und zu einem anderen: «Von dir stammt diese Replik, vielleicht passt sie in deinen nächsten Film. Nimm sie dir!» Es soll selten Streit bei diesen Abendessen gegeben haben.

Der Regisseur erwies den Autoren einen Respekt, der im Filmgeschäft selten ist: Er erkannte ihre Urheberschaft an, achtete ihr kreatives Eigentum. Sonst wird die Geschichte des Drehbuchschreibens meist als die einer fortwährenden Enteignung erzählt. Aber Monicelli wusste genau, was er seinen Autoren zu verdanken hatte. Regisseure und Szenaristen gingen auch deshalb ein so enges Bündnis ein, weil sie die gleichen Wurzeln hatten: Sie wurden nachhaltig vom Neorealismus geprägt. «Er lehrte uns, genau zu beobachten, was in der Gesellschaft passierte», beschreibt Drehbuchautor Furio Scarpelli diesen Einfluss. «Unsere Generation hat durch den Krieg eine enorme Verarmung, Proletarisierung erlebt. Alles war auf ganz konkrete Bedürfnisse reduziert: die Notwendigkeit, seinen Hunger zu stillen, zu arbeiten und ein Dach über dem Kopf zu haben. Wir konnten nachempfinden, was die verhung-

gernden Bauern und die Fahrraddiebe auf der Leinwand erlebten. Wir wollten herausfinden, wie ein Arbeiter oder ein Kleinbürger spricht, welches Vokabular er benutzt.»

Die wichtigste Schule der jungen Autorengeneration war der Journalismus. Vor allem satirische Zeitschriften wie «Marc'Aurelio» wurden zu wahren Talentschmieden. Federico Fellini, die Autorenduos Age & Scarpelli sowie Ruggero Maccari und Ettore Scola fingen dort an. ««Marc'Aurelio» zeichnete sich durch einen satirischen Stil aus, der auch vor sozialen und politischen Themen nicht zurückschreckte», erinnerte sich Ettore Scola, der bereits als Halbwüchsiger Karikaturen und Humoresken in der Zeitschrift veröffentlichte. «Vor allem lernte man dort die Zusammenarbeit. Das war eine grossartige Vorbereitung fürs Drehbuchschreiben, das in Italien ja meist von einer ganzen Gruppe erledigt wird. Man traf sich in der Redaktion, besprach die Themen und verteilte die verschiedenen Aufgaben. Man lernte, die Dinge auszudiskutieren – und den Alltag mit kritischen Augen zu betrachten.»

Die Form des Sketches, der Karikatur, der Skizze sollte später die Struktur der Drehbücher, namentlich von den in den sechziger Jahren populären Episodenfilmen, massgeblich prägen. Die Autoren von

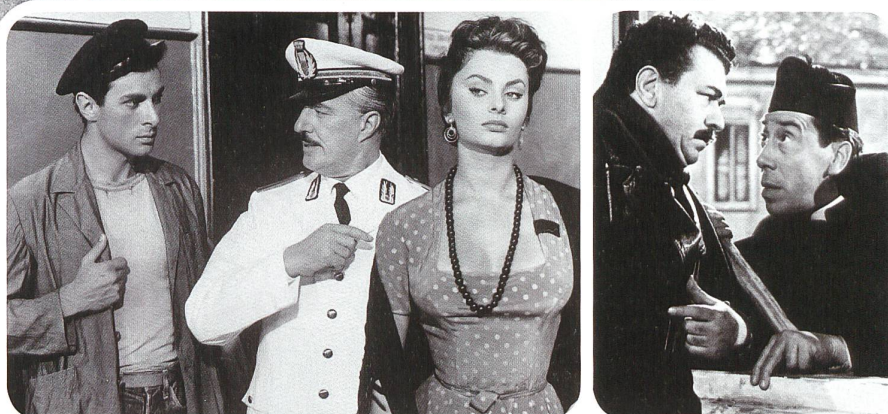


1 2

5

1 IERI, OGGI, DOMANI, Regie: Vittorio de Sica (1963); 2 SEDOTTA E ABBANDONATA, Regie: Pietro Germi (1964); 3 LA GRANDE GUERRA, Regie: Mario Monicelli (1959); 4 PANE, AMORE E ..., Regie: Dino Risi (1955); 5 DON CAMILLO, Regie: Julien Duvivier (1952); 6 I SOLITI IGNOTI, Regie: Mario Monicelli (1958); 7 GUARDIE E LADRI, Regie: Mario Monicelli (1951)

4



18 FILMBULLETTIN 4.10 PANORAMA

«Marc'Aurelio» waren begehrte Gag-Lieferanten beim Rundfunk und Film. Sie arbeiteten vornehmlich in Cafés, weil diese beheizt waren. In ihren Drehbüchern reagierten sie auf aktuelle Ereignisse und Zustände wie die Wohnungsnot. Die Komödien der späten vierziger und frühen fünfziger Jahre entstanden zumeist, weil ein Produzent einen populären Komiker unter Vertrag hatte oder die Rechte an einem vielversprechenden Titel besass. Viele von ihnen suggerierten eine falsche Kontinuität, als habe der Krieg nie stattgefunden. Sie unterlagen einer strengen Zensur, waren gefällig, oft sentimental und entwarfen ein pittoreskes Bild des ländlichen Lebens; die DON CAMILLO-Serie wurzelt in dieser Tradition ebenso wie der PANE, AMORE E ...-Zyklus.

Die Hintergründigkeit, der Einfallsreichtum der reiferen Komödien verdankt sich nicht zuletzt dem Umstand, dass sie in vielköpfiger Gemeinschaftsarbeit entstanden sind. Mitunter waren so viele Autoren an einem Film beteiligt, dass sie gar nicht alle in ein Büro passten. Die langjährige Partnerschaft von Age & Scarpelli, von Ruggero Macari und Ettore Scola fungierte stets als ein Korrektiv, als fortwährende Überprüfung der Ideen. Dies beschert den Filmen ganz unverhoffte Wendungen. Der gescheiterte Einbruch in I SOLITI IGNOTI mündet

nicht etwa in einer Flucht vor der Polizei oder gar einer Schiesserei. Die verhinderten Juwelendiebe finden sich vielmehr in einer Küche zusammen und entdecken dort Reste vom Abendessen. Zerknirscht, aber unverzagt fachsimpeln sie über das beste Rezept, Pasta und Bohnen zu kochen. Die Zusammenarbeit hat zugleich Auswirkungen auf die Struktur einer Szene oder eines Gags. Sie gewährt eine neue Perspektive, erlaubt es, einen Schritt weiter zu gehen und die Figuren noch stärker zu ver menschlichen.

Der Mangel an Bildung der Figuren etwa ist in den Drehbüchern von Age & Scarpelli nicht einfach Zielscheibe des Spotts. Wenn die Ehefrau in SEDOTTA E ABBANDONATA ihren Mann fragt, was das Wort «Lust» bedeutet, steckt darin vor allem eine scharfe Anklage der sizilianischen Geschlechterverhältnisse. Auch den Analphabetismus vieler ihrer Landsleute verhandeln sie mit grosser Nachsicht. In der Schlusszene von I COMPAGNI muss der zum Anarchisten gewandelte Weber Renato Salvatori Turin verlassen. Seine Verlobte ruft ihm nach: «Schreib mir!», er gibt zu bedenken: «Aber du kannst doch gar nicht lesen», sie erwidert jedoch: «Schreib mir trotzdem!» Die Szene ist un gemein berührend, weil sie vom Drang nach und dem Anrecht auf Bil-



derung erzählt, das ihre soziale Herkunft der Arbeitertochter verwehrt. In *LA GRANDE GUERRA* diktiert ein des Schreibens unkundiger Soldat seinem Kameraden einen Liebesbrief. Der Witz beruht jedoch nicht auf dem Unvermögen des ersten, sondern entsteht daraus, dass er akribisch auf der korrekten Zeichensetzung besteht.

Der Film, der Monicelli und seinen Autoren den Vorwurf einbrachte, das Andenken der Soldaten des Ersten Weltkriegs herabzusetzen, steckt voller Beispiele dafür, wie man einer Situation nach der Pointe noch eine weitere Wendung geben kann. Zwei unwillige Rekruten, gespielt von Alberto Sordi und Vittorio Gassman, ruhen sich auf einer Etappe aus und lauschen dem Gezwitscher der Vögel. Plötzlich hören sie als Antwort das Pfeifen einer Walzermelodie. Sie begreifen augenblicklich, dass es von einem feindlichen deutschen Soldaten kommen muss. Sie entdecken, dass der sich gerade auf dem Lagerfeuer Kaffee gekocht hat. «Lassen wir ihn noch eine Tasse trinken», schlägt einer der beiden vor. Doch der Feind kann die Gnadenfrist nicht auskosten, denn mit einem Mal trifft ihn die Kugel eines anderen italienischen Soldaten. Auf den ersten Blick mag die Szene zynisch wirken. Dass sie als Gag erzählt ist, nimmt ihr jedoch nichts von ihrer Tragik.

Sie erkundet vielmehr den Widersinn menschlicher Impulse, zeichnet nach, wie der Krieg jede Geste revidieren kann. Sie trägt der Unbeständigkeit des Lebens Rechnung, die von den Figuren unerbittlich enorme Anpassungsfähigkeit verlangt.

Komik der Entbehrung

Der Wandel der Komödie in den fünfziger Jahren vollzog sich wesentlich als ein topographischer. Autoren wie Age & Scarpelli suchten ihre Stoffe in den grossen Städten. Wie nebenbei erzählen ihre Filme von der Entwurzelung der Arbeitsemigranten aus dem Süden, von der Misere der Vorstädte, der Erfahrung der sozialen Deklassierung. Sie spielen zwischen Ruinen, Brachland und den rasant emporwachsenden Wohnsilos. Die Komödien waren subversiv, gerade weil sie volkstümlich, auf Augenhöhe mit ihrem Publikum waren. Mit verschmutzter Sympathie zeigen sie, wie die Menschen Armut und Mangel meistern. Ein typisches Beispiel dieser pfiffigen Selbstermächtigung ist die Methode, mit der Totò in *Stenos GUARDIE E LADRI* seine vielköpfige Familie durchbringt: Nachts stibitzt er mit einer Angel Würste und Schinken



1

2

5



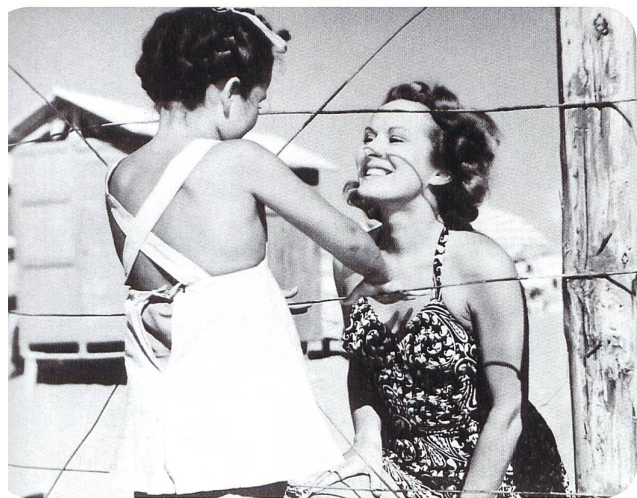
4



aus dem Metzgerladen im Erdgeschoss. Die kleinen Gauner in *I SOLITI IGNOTI* kennen die Paragraphen des Gesetzbuches besser als ihre Anwälte.

Früh findet die *commedia* ihr zentrales Thema, den grundlegenden Impuls seiner Charaktere, der sie auch noch in den nachfolgenden Jahrzehnten bestimmen soll: das Überleben. Es sind keine Komödien der Neurosen, sondern der Entbehrung. Der Komiker ist für sie essenziell eine Figur der Armut. Der Hunger der Schauspieler ist in Italien sprichwörtlich. Nicht von ungefähr spielen Essensszenen eine zentrale Rolle im Genre. Eine der schönsten ist in *TUTTI A CASA* zu sehen. Sie gewinnt eine nachgerade dokumentarische Qualität, in dem sie Gewohnheiten und Bräuche in einem spezifischen historischen Kontext schildert. Alberto Sordi spielt einen Offizier, der nach dem Waffenstillstand mit seinem Kameraden heimkehren will. In einem Bauernhaus werden sie zu einer Polenta eingeladen. Die Köchin breitet den Teig über den Tisch aus, in dessen Mitte ein einziges Stück Salsiccia liegt – als Trophäe für denjenigen, der sich als erster zu ihm durchgelöffelt hat. Während Sordi einem ignoranten GI, der auf dem Hof versteckt gehalten wird, diese Sitte erklärt, schnappt sich der Grossvater triumphierend die Wurst.

Die *commedia all'italiana* summiert sich zu einer kleinen Kulturgeschichte des Landes, vom Kriegsende bis in die späten siebziger Jahre. Sie versteht es, die schweren sozialen Konflikte mit leichter Hand anzugehen: das ökonomische Ungleichgewicht der Regionen, die Verflüchtigung von Verbrechen und Justiz, von Kirche und Politik. Die Familie erscheint als eine Institution, die den Fortschritt behindert. Eine Versöhnung der Klassen ist in Filmen wie Risis *MORDI E FUGGI* nicht versprochen. Der Kompromiss, der schleichende Verrat an den früheren Idealen ist das zentrale Thema von Risis *UNA VITA DIFFICILE*; in Scolas *C'ERAVAMO TANTO AMATI* müssen sich die alten, verbürgerlichten Widerstandskämpfer eingestehen: «Wir wollten die Welt ändern, aber die Welt hat uns verändert.» Zusammen ergeben die beiden Filme – Scola hat am Drehbuch von Risis Film mitgearbeitet – ein Fresko der verlorenen Illusionen. Allgemein hat die italienische Komödie eine Tendenz zum Umfassenden, zum Panoramablick. Die Mode der Episodenfilme in den sechziger Jahren verrät ihre Lust am Enzyklopädischen. Sie kündigt sich schon in Luciano Emmers Ensemblefilm *DOMENICA D'AGOSTO* an, einem der frühen Meilensteine des Genres, in dem der Drehbuchautor Sergio Amidei verschiedene Handlungsstränge an einem



6

3

5

1 MORDÌ E FUGGÌ, Regie: Dino Risi (1973); 2 Vittorio Gassman und Ugo Tognazzi in I MOSTRI, Regie: Dino Risi (1963); 3 Alberto Sordi und Serge Reggiani in TUTTI A CASA, Regie: Luigi Comencini (1960); 4 Vittorio Gassman, Stefania Sandrelli und Nino Manfredi in C'ERAVAMO TANTO AMATI, Regie: Ettore Scola (1974); 5 Alberto Sordi in UNA VITA DIFFICILE, Regie: Dino Risi (1961); 6 DOMENICA D'AGOSTO, Regie: Luciano Emmer (1950)

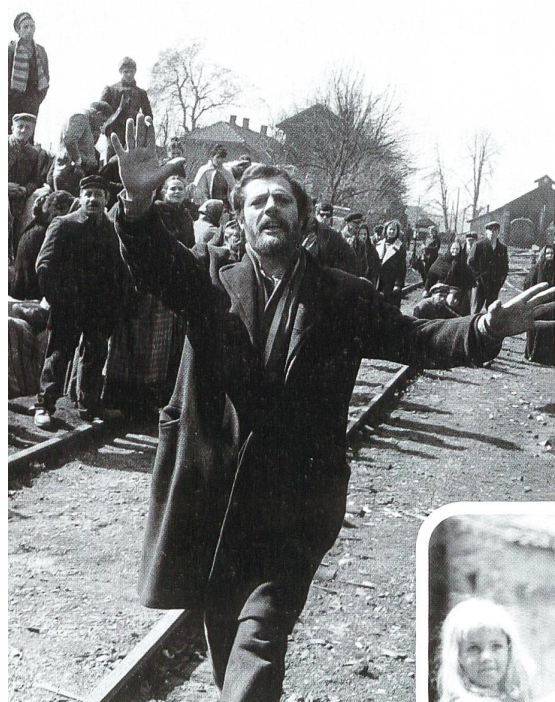
Sonntag am Strand von Ostia zusammenführt. Das bevorzugte Erzählmodell ist die Pikareske, der Schelmenroman, bei dem die historischen Hintergründe regelmässig in die privaten Geschichten eingreifen. Der Drehbuchautor Age (Agenore Incrocci) beschrieb ihre Methode folgendermassen: «Ein entscheidendes Merkmal unserer Komödien besteht darin, dass sie ihre Geschichte als eine Horizontale erzählen. Amerikanische Drehbücher sind im Gegensatz dazu als Vertikale angelegt, zielen auf einen dramatischen Höhepunkt. Aber die Amerikaner haben unsere Methode manchmal auch übernommen, etwa in *THE LAST DETAIL*, wo Jack Nicholson als Marinesoldat einen Häftling in ein anderes Gefängnis überstellen soll. Diese Art von Reisefilm erzählen wir schon seit langem. Es geht immer darum, der Bewegung der Figuren zu folgen.»

Ro-Ber-To

Die *commedia all'italiana* kennt keine Tabus, ihre Respektlosigkeit ist unbedingt. Den Spott auf die Mächtigen, die Skepsis gegenüber Autoritäten und Institutionen formuliert sie mit burlesker Grausamkeit. Die optimistische Humanität des Neorealismus hat sie durch eine

sarkastische Sicht der menschlichen Natur ersetzt. Nicht einmal vor dem eigenen Medium, seiner erzieherischen, kathartischen Wirkung, haben die Filme Respekt. In einer Episode von Risis *I MOSTRI* schaut sich ein neureiches Pärchen einen Partisanenfilm an. Als die Helden standrechtlich erschossen werden, schwärmt der von Ugo Tognazzi gespielte Ehemann: «Schau nur, so eine Mauer wünsche ich mir auch für unsere Villa auf dem Land.»

Zu Beginn der sechziger Jahre beginnt die Komödie, sich intensiv und vorurteilslos mit Faschismus, Krieg und Widerstand auseinanderzusetzen. Filme wie *TUTTI A CASA*, *UNA VITA DIFFICILE* und *LA MARCIA SU ROMA* wagen eine unnachsichtige Radiographie der Zeitgeschichte. Im Zentrum stehen Figuren, die glauben, nur Spielball der Zeitläufte zu sein. Sie sehen sich als Opfer, denen die Ereignisse eben zustossen. Die Filme ersparen es ihnen nicht, als Mitschuldige entlarvt zu werden. In *IL FEDERALE* von Luciano Salce bringt Tognazzi allerdings den Zuschauer gar dazu, über einen faschistischen Kalauer zu lachen: Roberto, erklärt er einem gefangenen Widerstandsmitglied, stehe für die Achsenmächte Rom, Berlin und Tokio. (Man beachte die Selbstüberschätzung, die sich in dieser Reihenfolge offenbart.)



1 Marcello Mastroianni in *I COMPAGNI*, Regie: Mario Monicelli (1963); 2 Marcello Mastroianni in *DIVORZIO ALL'ITALIANA*, Regie: Pietro Germi (1961); 3 Agostina Belli und Vittorio Gassman in *PROFUMO DI DONNA*, Regie: Dino Risi (1974); 4 Alberto Sordi in *MAFIOSO*, Regie: Alberto Lattuada (1962); 5 Vittorio Gassman in *IN NOME DEL POPOLO ITALIANO*, Regie: Dino Risi (1971); 6 Nino Manfredi in *BRUTTI, SPORCHI E CATTIVI*, Regie: Ettore Scola (1976); 7 Totò in *I SOLITI IGNOTI*, Regie: Mario Monicelli (1958); 8 Alberto Sordi in *UNA VITA DIFFICILE*, Regie: Dino Risi (1961)

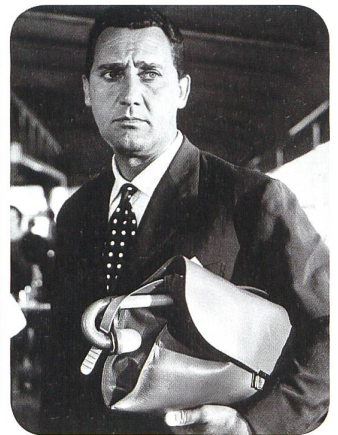
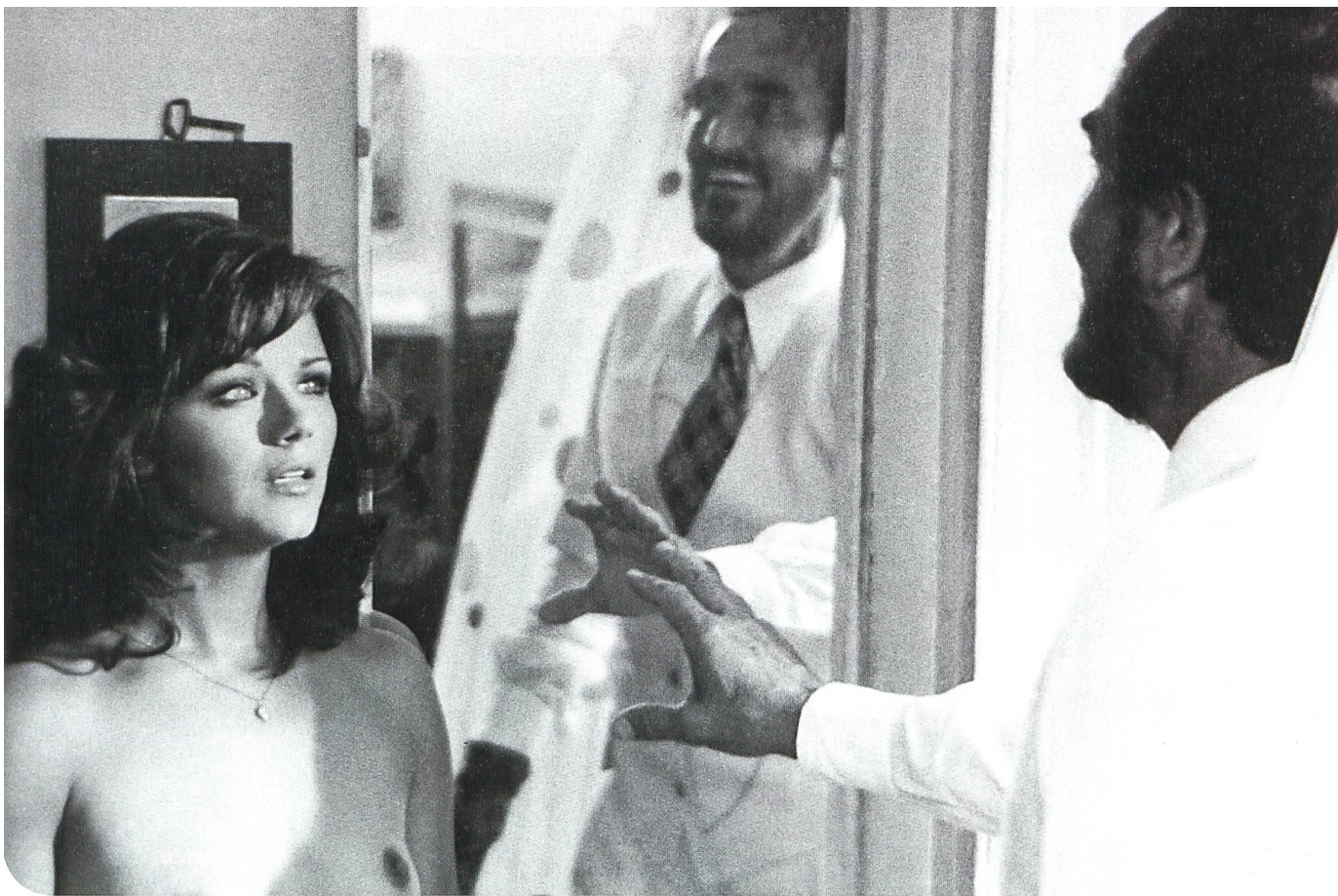
Von der Verzweiflung zum Spott braucht es oft nur einen Atemzug, einen Kameraschwenk. Die Geschichten lassen sich gleichermaßen als Tragödien wie als Komödien erzählen. «Die *commedia all'italiana* ist auch eine Rebellion gegen die Konventionen des Genres», beschrieb Age diese Erzählfaltung. «In *I SOLITI IGNOTI* haben wir mittendrin eine der Hauptfiguren von einer Strassenbahn überfahren lassen. Pietro Germi verriet mir später, in diesem Augenblick habe er begriffen, dass man in einer Komödie alles machen kann. Amerikanische und französische Komödien wollen ihre Zuschauer nur amüsieren. Aber wir haben entdeckt, dass man auch ganz harte Probleme aufgreifen und trotzdem ein Lachen provozieren kann.» Die italienische Komödie steckt voller Todesfälle, versuchter oder gelungener Morde und Selbstmorde. Sie dehnt die Dimension des Menschenmöglichen innerhalb des Genres radikal aus.

Puristen mögen damit hadern, dass ein Film wie *I COMPAGNI* ihm zugerechnet werden kann, allzu grimmig scheint er die erbitterten Arbeitskämpfe der Turiner Weber am Ende des neunzehnten Jahrhunderts in den Blick zu nehmen. Monicelli inszeniert sie indes als Tragikomödie, in der gleichsam das moderne Italien geboren wird. Dass

Alberto Sordis Auftragsmord in *MAFIOSO* ungestraft bleibt, wird ihnen ehrenrührig erscheinen. Aber Alberto Lattuada schöpft daraus eine Farce um Hörigkeit und Zugehörigkeit. Die Regisseure der *commedia* betrachten ihre Figuren aus gleichwohl mulmiger Distanz, bevorzugen lange Brennweiten – und dann trifft urplötzlich ein Zoom wie ein Messerstich mitten ins Herz der italienischen Mentalität. Kaum vorstellbar, dass ein anderes Land bereit wäre, sich mit solch lustvoller Inbrunst von seiner schlechtesten Seite zu präsentieren.

Die Würde der Karikatur

Die Filmemacher inszenieren ein kleines Welttheater der Niedertracht, legen eine Galerie nuancenreicher Archetypen an: den egoistischen Nichtsnutz, den feigen Kleinbürger, den faulen Opportunisten, den scheinheiligen Katholiken, den Schürzenjäger, der sich weigert, erwachsen zu werden. Ihre Stars haben sie als Charakterdarsteller, als repräsentative Schauspieler besetzt. Wie die Masken der klassischen *commedia dell'arte* stehen sie für menschliche Schwächen und bestimmte, regionale Eigenheiten. In ihren Rollen entfalten sie einen un-



erschöpflichen Katalog sozialer Haltungen. Ihr Spiel besitzt oft einen doppelten Boden der Täuschung und Intrige. Aber sie sind stets wehmütige Possenreisser.

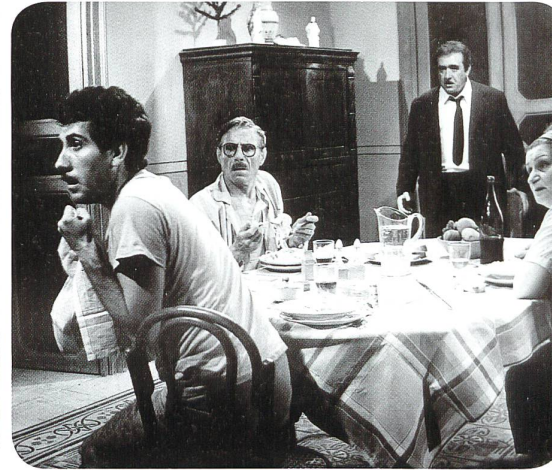
Totò, dessen Leinwandpersona eng mit dem Glanz und Niedergang Neapels assoziiert ist, fungiert als ihre Vaterfigur. Er brilliert als Mann aus dem Volk mit aristokratischen Allüren, als machtloser Familientyrann, dessen anarchische Boshaftigkeit eine zuverlässige Strategie der Selbstbehauptung ist. Auch Vittorio Gassman liebt die grosse Geste der Selbstüberschätzung. Er hadert damit, Italiener zu sein. Selbstironisch verkörpert er das mediterrane Mannsbild in der Krise, dessen markante Schönheit keine Spur von Unschuld verrät. Seine Charaktere in *IL SORPASSO* und *PROFUMO DI DONNA* besitzen jedoch die Gabe des blitzschnellen, instinktiven Begreifens der Situationen. Marcello Mastroianni ist weniger aggressiv, verletzbarer und dekadenter. Seinen Ruf als Latin lover stellt er bereitwillig zur Disposition, der eigenen Virilität kann er sich nie ganz gewiss sein. Auch Nino Manfredi verkörpert eine zaudernde, eher schüchterne Männlichkeit. Seine Figuren rühmen sich gern der eigene Schläue, scheitern aber in Arbeitswelt und Familie. Ugo Tognazzi steht für den selbstbewussten Mailänder, er gibt sich angriffs-

lustig. Mit *IL FEDERALE* gewinnt seine Kinopersona eine politische Dimension, die er in Filmen wie *IN NOME DEL POPOLO ITALIANO* vertieft. Alberto Sordi ist im Verlauf seiner Karriere zur Ikone italienischer Identität («unser Albertone») geworden. Er variiert das Rollenfach des römischen Kleinbürgers. Seine urbanen Charaktere dementieren den Wunsch nach Heldenhaftigkeit, sind unreif, launisch und opportunistisch. Seit *UN AMERICANO A ROMA* von Steno werfen sie gern einen neidischen Blick auf die Modernität der amerikanischen Lebensweise.

Zwar wird die *commedia* von männlichen Stars dominiert. Aber sie hat auch treffliche Komödiantinnen hervorgebracht. Sophia Lorens Charaktere nutzen ihre karnevaleske Sinnlichkeit als Mittel der Selbstermächtigung. Die selbstbewusste Zurschaustellung ihres Körpers ist in ihren besten Filmen nicht nur ein Fetisch, sondern ein Indiz einer aggressiven (wenn auch letztlich domestizierbaren) Umkehrung der Geschlechterrollen. Die Filme mögen um ihr Dekolleté kreisen, aber ihr Spiel leistet bauernschlaun Widerstand. Am Beginn auch ihres Kino-mythos steht die Armut, der Hunger. Auch Stefania Sandrellis Auftritte scheinen in den Filmen *Germis* und *Pietrangeli* ihre erotische Verfügbarkeit zu signalisieren. Sie ist jedoch nicht nur das Opfer männlicher



1 Stefania Sandrelli in *SEDOTTA E ABBANDONATA*, Regie: Pietro Germi (1964); 2 Monica Vitti und Carlo Giuffrè in *LA RAGAZZA CON LA PISTOLA*, Regie: Mario Monicelli (1968); 3 *SEDOTTA E ABBANDONATA*, Regie: Pietro Germi (1964); 4 *UN AMERICANO A ROMA*, Regie: Steno (1954); 5 Sophia Loren in *UNA GIORNATA PARTICOLARE*, Regie: Ettore Scola (1977); 6 *LA TERRAZZA*, Regie: Ettore Scola (1980); 7 *C'ERAVAMO TANTO AMATI*, Regie: Ettore Scola (1974); 8 Jean-Louis Trintignant und Vittorio Gassman in *IL SORPASSO*, Regie: Dino Risi (1962)



1

5

2

6

Doppelmoral, ihre jugendliche Geschmeidigkeit verrät verborgene Entschlossenheit und pragmatische Träumerei. Monica Vitti's Rolle als rachsüchtige Verführte in Monicelli's *LA RAGAZZA CON LA PISTOLA* ist lesbar als eine Replik auf Sandrelli's Part in *SEDOTTA E ABBANDONATA*: Sie schafft es, sich aus der sizilianischen Kultur zu lösen, um den Mann, der sie entehrt hat, in London zur Verantwortung zu ziehen. Auffällig oft werden ihre Komödienrollen mit dem Flair der Swinging Sixties assoziiert, mit ihr hält die Idee von Moderne Einzug ins Genre. Franca Valeri schliesslich verkörpert in Geschlechterkomödien die virtuose zweite Geige. In Comencini's *MARITI IN CITTÀ* ist sie die gebildete, kunstinteressierte Kollegin Renato Salvatoris, eine gescheite Komplizin, die durchaus mit den konventionelleren Schönheiten, denen er nachstellt, konkurrieren könnte. In Risi's *IL VEDOVO* besitzt sie eine gewitzte Entrücktheit, der ihr untreuer Ehemann Alberto Sordi nicht gewachsen ist. Sie ist emotional und wirtschaftlich unabhängig und wird ohne Narben, dafür mit amüsiertem Verachtung aus diesem Ehekrieg hervorgehen.

Totgesagte leben länger

Die grosse Zeit der *commedia all'italiana* endete zu Beginn der achtziger Jahre. *LA TERRAZZA*, Scolas melancholischer Ensemblefilm aus dem Milieu römischer Intellektueller, gilt als ihr Schwanengesang. Er zeigt gealterte Autoren, Regisseure und Produzenten, denen die Ideen und Visionen ausgegangen sind. Das Lachen scheint kein Korrektiv der Gesellschaft mehr zu sein. In Italien ist seither ein anderer Stil populär geworden. Die Komödie hat sich aufgeteilt in Autorenfilme à la Nanni Moretti oder in Vehikel für Komiker wie Adriano Celentano und seine Nachfolger, in denen die Handschrift von Autoren und Regisseuren eher störend wäre. Dennoch hat das Erbe der *commedia all'italiana* fortgewirkt, vor allem im Kino des New Hollywood. Dennis Hopper hat *IL SORPASSO* als Vorbild für *EASY RIDER* bezeichnet. Das Motiv des Zusammenraufens zweier Figuren mit gegensätzlichen Zielen, die sich im Verlauf ihrer Reise immer weiter annähern, aus *IL FEDERALE* findet seinen Nachhall in dem Roadmovie *MIDNIGHT RUN* von Martin Brest (der



4



7



8

später ein Remake von Risis *PROFUMO DI DONNA* drehte). DOMENICA D'AGOSTO lieferte ein Modell für Robert Altmans Mosaikfilme *NASHVILLE* und *A WEDDING* (in dem Gassman eine tragende Rolle spielt). In *PRÊT-À-PORTER* zitiert er Sophia Lorens berühmten Striptease aus Vittorio de Sicas *IERI, OGGI, DOMANI*; in seiner Version schläft der leidlich verzückte Mastroianni allerdings ein. Auch Pietro Germis fließender Kamerastil, die Kombination von Zooms und Dollyfahrten, hat Spuren in Altmans Werk hinterlassen.

Trotz fortgeschrittenen Alters – mit wenigen Ausnahmen wurden sie während des Ersten Weltkriegs geboren – blieben die Meister der Komödie nicht untätig. Ihre Generation scheint unverwundlich. Sie blieben Zeitgenossen der italienischen Gegenwart, gefragte, bissige Kommentatoren der politischen Torheiten ihres Heimatlandes. Risis Memoiren waren auf dem Höhepunkt der Berlusconi-Ära ein Bestseller. Scola

schildert in *MARIO, MARIA E MARIO* die Sinnkrise der italienischen Linken nach dem Mauerfall. In *GENTE DI ROMA* zeichnet er ein hintergründiges Bild vom beiläufigen Rassismus und der gleichgültigen Toleranz der Römer. Luciano Emmer wagte im Alter von fast neunzig Jahren noch ein Comeback. Und Mario Monicelli, neben Scola der letzte Überlebende, feierte 2006 mit *ROSE DEL DESERTO* noch einmal einen beachtlichen Kassenerfolg. Er rühmt sich, noch immer so rüstig zu sein, weil er Zeit seines Lebens Kommunist geblieben sei. Nur eines ärgert ihn: dass sein portugiesischer Kollege Manoel de Oliveira ihm immer noch den Titel des dienstältesten Filmregisseurs streitig macht. Aber er wartet geduldig ab.

Gerhard Midding