

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 60 (2018)
Heft: 373

Artikel: Die wiederentdeckte Welt : italienisches Kino heute
Autor: Tietke, Fabian
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863016>

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: 17.04.2026

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

Die wieder- entdeckte Welt

Fabian Tietke

Fabian Tietke kuratiert Filmreihen und schreibt über Filme.

Sein Interesse gilt Filmen und sozialen Bewegungen, der italienischen, nordafrikanischen und chinesischen Filmproduktion und -geschichte. Er schreibt u. a. für die «taz», den «Freitag», für «Perlentaucher» und «Cargo».

Nach dem Zweiten Weltkrieg hat der Neorealismo das Kino revolutioniert. In den letzten Jahrzehnten ist es aber stiller geworden um das italienische Kino, das zunehmend in Provinzialität abrutschte. Das aktuelle Filmschaffen gibt indes Anlass zu neuen Hoffnungen und hält – nicht zuletzt im Bereich des Dokumentarfilms – viele Entdeckungen bereit. Versuch eines Überblicks.

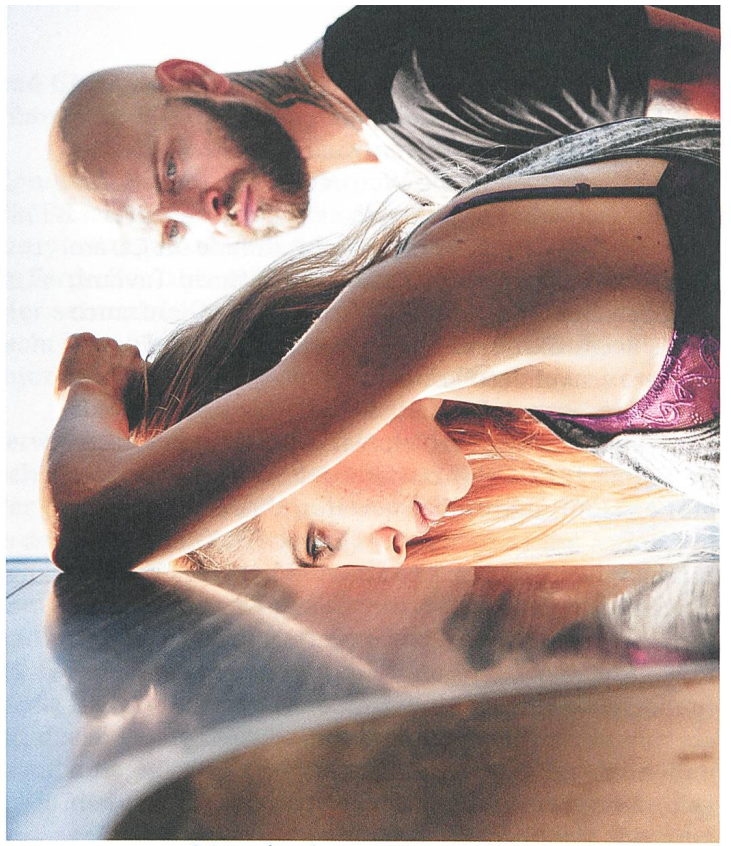
Italienisches Kino heute



Liberami (2016) Regie: Federica Di Giacomo

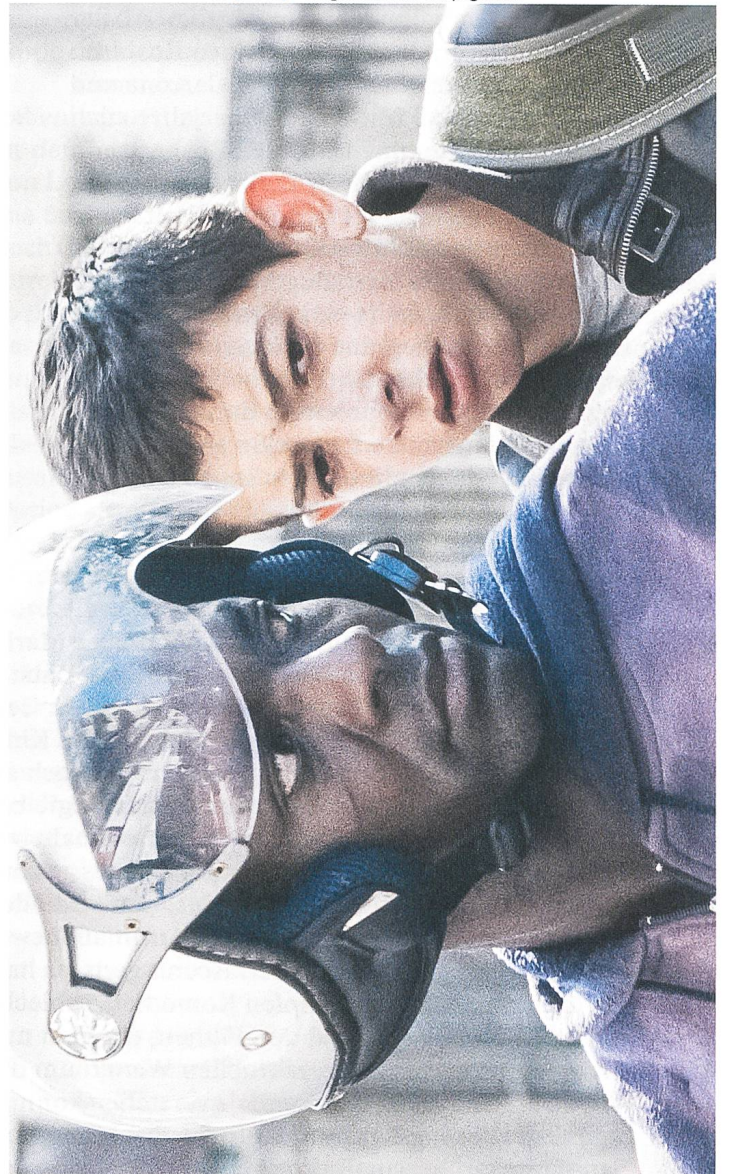


Mediterranea (2015) Regie: Jonas Carpignano



Suburra (2015) Regie: Stefano Sollima

Pio (2018) Regie: Jonas Carpignano



Das italienische Kino ist zurück. Nach einer längeren Durststrecke seit den Neunzigerjahren finden in den letzten zehn Jahren wieder mehr Filme aus Italien ihren Weg in die Wettbewerbe internationaler Filmfestivals. Dreimal gab es sogar Hauptpreise: 2012 den Goldenen Bären auf der Berlinale für *Cesare deve morire* der Brüder Paolo und Vittorio Taviani, 2013 den Goldenen Löwen in Venedig für Gianfranco Rosi's *Sacro GRA*, und 2016 gewann Rosi mit *Fuocammare* erneut den Goldenen Bären. In Cannes muss man derzeit noch bis zum Anfang des Jahrtausends zurückblicken: 2001 erhielt Nanni Moretti die Goldene Palme für *La stanza del figlio*. Doch auch dort gibt es Hoffnung: Heuer gewann Alice Rohrwacher in Cannes mit *Lazzaro felice* (Kritik S. 28) den Preis für das beste Drehbuch. Während Paolo und Vittorio Taviani Altmeister des italienischen Kinos sind (Vittorio Taviani starb in diesem Jahr mit 88 Jahren in Rom), stecken Rosi (geboren 1963) und Rohrwacher (geboren 1981) das Altersfeld der Regisseur_innen ab, mit denen die neuen internationalen Erfolge des italienischen Kinos verbunden sind. Zu den jüngeren gehören neben Rohrwacher Jonas Carpignano, dem 2015 mit *Mediterranea* über die Migration über das Mittelmeer nach Europa der richtige Film zur richtigen Zeit gelang, und Laura Bispurì, die im selben Jahr mit *Vergine giurata* ihr Langfilmdebüt im Wettbewerb der Berlinale präsentieren durfte. Gianfranco Rosi hingegen ist altersmässig näher an Matteo Garrone und Paolo Sorrentino, die ab Mitte der Nullerjahre auch international wahrgenommen wurden: Rosi gewann nach einem Regiestudium in New York mit *Below Sea Level* über eine Gemeinschaft von Aussenseitern in Venedig den Preis der Sektion Orizzonti, Garrones Verfilmung von Roberto Savianos Mafia-Recherchoman *Gomorra* wurde weltweit bekannt, und Paolo Sorrentinos *Il divo*, die Biografie des legendären Strippenziehers der italienischen Christdemokraten Giulio Andreotti, löste mit ihrer opulenten Barockästhetik eine bis heute andauernden Rezeption aus. Ein Jahr später legte Luca Guadagnino mit *Io sono l'amore* in Sundance nach.

Raus aus der Provinz

Mit ihrer Orientierung auf den internationalen Markt setzten sich diese Filme zum Zeitpunkt ihres Entstehens von jener Selbstprovinzialisierung ab, die seit dem Ende der Achtzigerjahre das italienische Kino erfasst hatte. Ricky Tognazzi etwa, der 1990 noch an der Berlinale den Silbernen Bären für die Regie bei *Ultrà* erhalten hatte, leckte danach erst einmal zwei Filme lang die Wunden, die die Implosion des gesamten politischen Systems des Landes, das Ende der juristischen und gesellschaftlichen Antimafiabewegung und der Aufstieg Silvio Berlusconis gerissen hatten. Zwischen all den stumpfen Komödien, schlecht konzipierten Dramen und den Filmen, die man nur mit einem fast schon tagesaktuellen Wissen um die Wirren italienischer Politskandale verstehen konnte, ragen zu diesem Zeitpunkt einzig die Filme von Nanni Moretti hervor. Er konnte ein internationales

Publikum erreichen, zog sich jedoch mit Introspektion ganz ins Persönliche zurück.

In den aktuellen Filmen hingegen ist der Blick wieder weiter. Die Gesellschaft ist zurückgekehrt: Alice Rohrwacher erzählt in *Lazzaro felice* die Geschichte eines Bauernjungen inmitten einer Gruppe Landarbeiter, der sich von diesen in erhabener Einfalt absetzt. Rohrwachers «Naturalismus mit [...] magischen Momenten», wie dies Hannah Pilarczyk nannte, greift dabei die grosse sozialrealistische Tradition des italienischen Nachkriegskinos auf und haucht ihr auf unerwartete Weise neues Leben ein. Jonas Carpignano realisierte nach *Mediterranea* mit *A Ciambra* (auch bekannt als *Pio*) einen bemerkenswerten zweiten Langfilm. Dieser kreist um den vierzehnjährigen Pio, der gemeinsam mit seinem Bruder Cosimo in einer Roma-Gemeinschaft lebt. Auch in der Geschichte der Beziehung zwischen den beiden jungen Männern in Luca Guadagninos *Call Me by Your Name* ist die Gesellschaft präsent – nicht zuletzt in Form von Erwartungen, denen man entsprechen muss oder sich ihnen widersetzt.

Das italienische Kino der letzten zehn Jahre hat damit die Fähigkeit wiederentdeckt, Geschichten zu erzählen, die auch für das Ausland von Interesse sind. Folgerichtig entstanden viele der oben genannten Filme in Koproduktion mit anderen europäischen Ländern, was wiederum die Vermarktung erleichterte. Zugleich haben sich nicht nur im Fall von Gianfranco Rosi (der in den USA Film studierte), Jonas Carpignano (der in New York geboren ist) und Luca Guadagnino (der bei *Call Me by Your Name* für den ursprünglich vorgesehenen James Ivory einsprang) die Verbindungen zwischen der italienischen und der US-amerikanischen Filmindustrie wieder intensiviert. Fast wundert es, dass gerade das italienische Kino nach seinem allmählichen Abgang von der internationalen Bühne so lange gebraucht hat, um die Erfolgsformel der europäischen und – wann immer möglich – transatlantischen Koproduktionen wiederzuentdecken, die ihm bereits in den Fünfziger- und Sechzigerjahren ein goldenes Zeitalter beschert hatte.

Früchte der Veränderung

Die Präsenz des aktuellen italienischen Kinos auf internationalen Festivals ist unter anderem das Ergebnis einer Reihe von Veränderungen in der italienischen Filmpolitik der letzten zwanzig Jahre: 1994 reformierte Italien endlich seine Filmförderung grundlegend und führte einen staatlichen Garantiefonds ein. In den Nullerjahren entstanden in Italien neben der zentralistischen Förderung aus Rom erstmals flächendeckend regionale Filmförderinstitutionen, die Italian Film Commissions. Da diese in der Regel Filmförderung als Standortmarketing betreiben, also Ausgaben in der Region fördern, haben die Film Commissions dazu geführt, dass Geschichten aus deutlich mehr Teilen Italiens erzählt werden und die Drehorte diversifizierter geworden sind. Es entstanden folgerichtig zahlreiche kleinere bis mittelgrosse Filme, die stark in den regionalen Schauplätzen verankert sind. Für die Vermarktung

ins Ausland hat sich diese Art der Regionalisierung im Rückblick aber als hinderlich herausgestellt. Der nachhaltigste Effekt der regionalen Filmförderung ist die Fokussierung auf Stoffe, die auch im Ausland eine Chance haben und dem Süden des Landes, der lange ein filmisches Schattendasein führte, eine grössere Sichtbarkeit verschafft.

International sind die Film Commissions indes relevant geworden, weil es teilweise Partnerorganisationen in anderen Ländern gibt. So unterhält die Roma e Lazio Film Commission über das Netzwerk Capital Regions for Cinema Kontakte zu den regionalen Filmförderanstalten in Paris, Berlin und Madrid. Zum anderen ist da die Filmförderung des italienischen staatlichen Fernsehens, der RAI. Hatte die RAI ihre Kinoaktivitäten Anfang der Neunzigerjahre sehr unrühmlich zurückgefahren, um das Geld lieber in den medialen Konkurrenzkampf mit dem Privatfernsehen Silvio Berlusconi zu stecken, so hat sie diese für das italienische Kino verhängnisvolle Entscheidung schon Ende desselben Jahrzehnts wieder korrigiert. Ihre Tochterfirma RAI Cinema ist mittlerweile allgegenwärtig in den Vorspannen italienischer Filme mit internationalem Anspruch. RAI Cinema hat unter anderem die letzten vier Filme von Matteo Garrone (*Gomorra*, *Reality*, *Il racconto dei racconti* und *Dogman*) mitproduziert.

Interessanterweise wurden die Filme Paolo Sorrentinos, dem zweiten international bekannten Regisseur aus Garrones Generation, bislang von Medusa Film produziert, der Produktionsfirma von Silvio Berlusconi Medienkonzern Mediaset. Sorrentinos Filme waren dabei so etwas wie das hochkulturelle Aushängeschild in deren Produktionsprogramm. Mit seinem neusten Film, *Loro* (2018), wechselte Sorrentino jedoch zur römischen Indigo Film, in Kooperation mit Pathé und Universal Italien. Dies ist kein Zufall: Eine fiktionalisierte Kollektivbiografie des «imaginären Fegefeuers» der italienischen Politik zwischen 2006 und 2010 rund um Silvio Berlusconi dürfte mit dessen Medusa schwer zu realisieren gewesen sein. Blickt man auf die Produktionen der vergangenen Jahre, fällt auf, dass sich unter den Produktionen, an denen Medusa Film beteiligt war, deutlich weniger Koproduktionen finden als unter denen der RAI Cinema. Die Internationalisierung des italienischen Kinos durch Koproduktionen scheint weitgehend ein Projekt von RAI Cinema zu sein.

Spielbein, Standbein

Eine Internationalisierung anderer Art betreiben die Brüder Antonio und Marco Manetti bereits seit Ende der Neunzigerjahre mit einigem Erfolg: Mit ihren Genrefilmen, die in der Regel zwischen Krimis mit Hang zu viel Kunstblut und Horror anzusiedeln sind, haben sie es geschafft, ihre Filme auf Horror- und Fantasyfilmfesten weltweit erfolgreich zu vermarkten. Ihr aktueller Film *Ammore e malavita* (2017), ein Camorrafilm mit Musicalelementen und viel neapolitanischem Lokalkolorit (dem es leider bisweilen etwas an Timing und Stringenz fehlt) hat es mit Verleihern in Japan

und China unmittelbar auf den genrefilmfreundigen Filmmarkt in Asien geschafft.

Ansonsten hat beim Kriminalfilm die staubige Konventionalität auch vor Italien nicht haltgemacht. Ein Film wie Donato Carrisis *La ragazza nella nebbia* (2017) erträgt man vielleicht als Sonntagabendkrimi im Fernsehen, aber sicher nicht im Kino. Carrisi durfte hier seinen eigenen Roman verfilmen, ohne indes recht über die Fähigkeiten oder auch nur erkennbare Interessen am Medium Film zu verfügen.

Erfreulicherweise gibt es in Italien ein ureigenes verwandtes Genre, dessen Konventionen offensichtlich anregender wirken: Gleich zwei Regisseure aus der Generation von Garrone und Sorrentino haben in den letzten Jahren dem Mafiafilm neues Leben eingehaucht: Stefano Sollima stach vor drei Jahren mit dem Mafia-Politthriller *Suburra* hervor. Schwungvoll und mit erkennbarer Freude wirbelt Sollima durch die Geschichte eines grossen Showdowns zwischen Mafia und Politik, dessen Anlass ein fiktives Gesetz ist, das ein Vergnügungsviertel in Ostia nahe Roms erlauben würde. 2014, ein Jahr vor *Suburra*, gab Francesco Munzi dem Genre des Mafiathrillers einen ganz anderen Dreh und erzählte in *Anime nere* gezielt an den Genreerwartungen vorbei. Statt ausgiebiger Actionszenen setzte Munzi in *Anime nere* lieber auf Familienkonflikte innerhalb einer mässig erfolgreichen Sippe der kalabrischen 'Ndrangheta.

Ein anderes Genre, das sich im zeitgenössischen italienischen Kino überraschender Beliebtheit erfreut, ist der Science-Fiction-Film. Zwar geht (wie im Fall von Louis Neros italienisch-britischer Koproduktion *The Broken Key*) bei den Storys nicht immer alles auf, doch Gabriele Mainettis interessanter, wenn auch nicht durchgehend gelungener Lowtech-Superheldenfilm *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015) macht Mut für weitere Versuche, das Genre neu zu beleben. Das gilt auch für einen der meist übersehenen Aussenseiter in der italienischen Produktion der letzten Jahre: Der Comicautor Alessandro Rak realisierte in *Gatta Cenerentola* (2017) zusammen mit Ivan Cappiello, Marino Guarnieri und Dario Sansone einen abendfüllenden Animationsfilm. Trotz der etwas verworrenen Handlung um ein zum Bordell umfunktioniertes Luxussschiff, auf dem sich die Bordellbesitzerin und der Drogenbaron in die Haare kommen, ist *Gatta Cenerentola* beeindruckend. Die Bilder eines futuristisch-dekadenten Neapels mögen in ihrer Klotzigkeit etwas gewöhnungsbedürftig sein, aber die interessant gezeichneten Figuren und die souveräne Regie zeigen trotz der etwas konfusen Narration viel Potenzial. Es liegt nahe, diese Faszination für den Science-Fiction-Film auch als Symptom zu lesen für jenen aktuellen Wunsch, sich neu zu erfinden und die Selbstentwürfe in futuristischen Settings zu erproben.

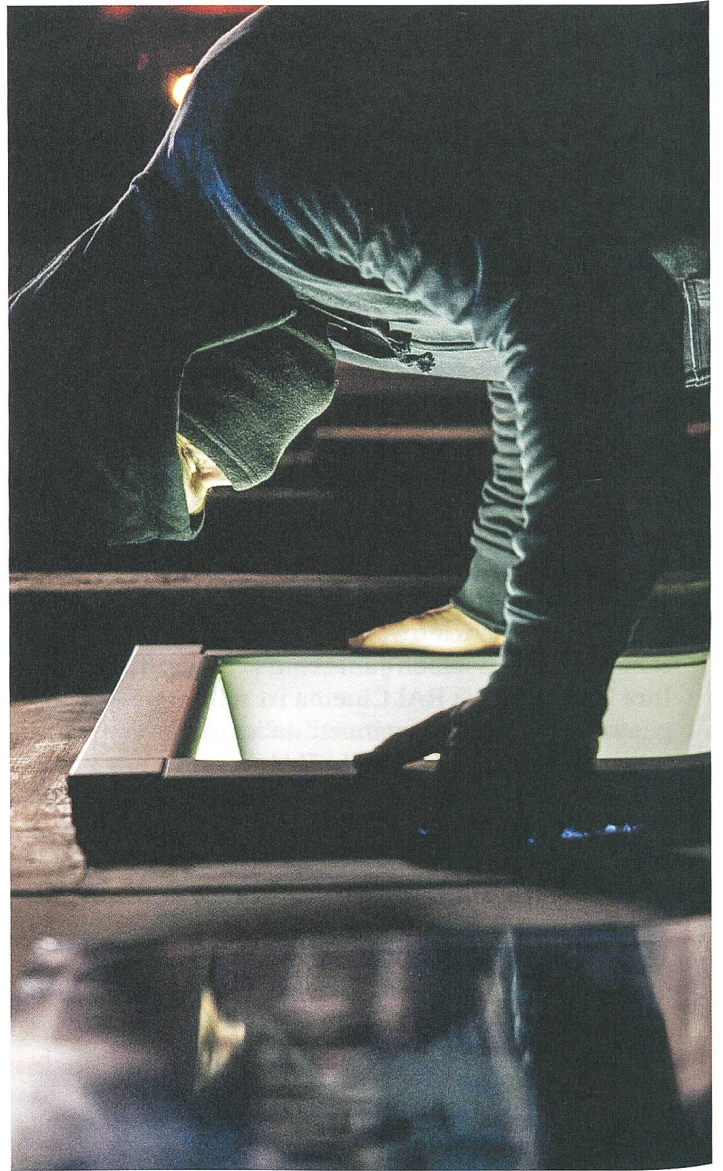
Nachwuchs

Unter den Spielfilmdebüts der letzten Jahre sticht Dario Albertinis *Il figlio Manuel* (2017) hervor, ein liebevoller Film ohne Rührseligkeit, der dem jungen Manuel bei den ersten Gehversuchen ausserhalb jenes Erziehungsheims folgt, in dem er aufgewachsen ist. Vom



Buon inverno (2017) Regie: Giovanni Totaro

Anime nere (2014) Regie: Francesco Munzi



Lo chiamavano Jeeg Robot (2015) Regie: Gabriele Mainetti

Suburra (2015) Regie: Stefano Sollima



Heim aus fährt Manuel in die Wohnung seiner Mutter, die im Gefängnis sitzt. Manuels Plan ist es, nunmehr volljährig, seine Mutter zu sich zu holen, damit sie den Rest ihrer Haftstrafe in Hausarrest verbringen kann. Dario Albertini und sein Kameramann Giuseppe Maio erzählen diese Geschichte in farblich kühlen, unpräzisen, eher statischen Bildern. Die Handlung findet statt wie in einem Bühnenraum, dessen räumliche Tiefe für die Inszenierung fruchtbar gemacht wird, in den die Kamera jedoch so gut wie nie vordringen kann. Darin zeigt sich eine Ästhetik des doppelten Beobachtens: Wie der wortkarge, schüchterne Manuel die Welt eher beobachtet, so verhält sich auch der Film zu seinem Protagonisten. Schon 2014 hatte Albertini in dem Dokumentarfilm *La repubblica dei ragazzi* die Geschichte jenes Heims erzählt, von dem aus Manuel in die Freiheit aufbricht. Weil Albertini sich bereits an dieser Vorgeschichte abgearbeitet hat, ist es ihm nun erlaubt, in *Il figlio Manuel* dies alles nur noch als Hintergrund einfließen zu lassen, vor dem die Figuren umso freier agieren können.

Diese Souveränität im Umgang mit den Figuren hätte man sich auch von Salvatore Allocca in *Taranta on the Road* (2017) gewünscht. Stattdessen hat Allocca einen soliden Arthousefilm über eine Pizzica-Band gedreht, die zwei junge Geflüchtete aus Tunesien aufgabelt und mit auf Tour nimmt. An keiner Stelle entwickeln die Figuren in Alloccas Film ein Eigenleben, alles an dem Film wirkt allzu kontrolliert und routiniert. Die Fernsehfilmästhetik von *Taranta on the Road*, die nur selten andere Einstellungen als Halbtotale und Halbnahe zulässt, tut ihr übriges.

Auch Fabio Mollo's Roadmovie *Il padre d'Italia* hinterlässt einen gemischten Eindruck: Der dreissigjährige Paolo hält die Kontakte zur Aussenwelt bewusst knapp. Als er eines Abends die junge Mia trifft und diese kurz darauf ins Krankenhaus kommt und er herausfindet, dass sie schwanger ist, hat Paolo seine Mission gefunden: Er will Mia helfen, den Vater des Kindes ausfindig zu machen. *Il padre d'Italia* bleibt aber bald in den Konventionen des Roadmovies stecken und lässt leider auch das Klischee nicht aus, die geografische Reise zugleich als Reise zu sich selbst zu erklären.

Exemplarisch zeigt sich hier, dass auch in Italien die grössten Schwächen des Nachwuchses im Drehbuch liegen, der Zeichnung von Charakteren und der erdrückenden Last filmischer Konventionen. Immerhin haben die Drehbuchwerkstätten, die in den letzten Jahren in Italien wie Pilze aus dem Boden schossen, hier auf Jahre hinaus ein sicheres Betätigungsfeld. Können erzählerische Schwächen so angegangen werden, fehlt es indes bislang an einer entschiedenen Stärkung von experimentellen Formaten als einer Alternative zu alten Formeln.

Rituale in Krisenzeiten

Vielleicht ist diese Angst vor Innovation aber auch symptomatisch für eine allgemeine Verunsicherung in Zeiten der Krise. Als Antwort darauf suchen die Menschen in Strukturen und Ritualen Halt – und auch

das ist ein Thema, das das derzeitige italienische Kino umtreibt. Davon zeugen insbesondere einige jüngere dokumentarische Arbeiten. Giovanni Totaro beobachtet in *Buon inverno* (2017) den Strand von Mondello bei Palermo. Inmitten des scheinbar sorglosen Treibens zwischen Strandkabinen, die die Urlauber_innen für den Sommer mieten, schälen sich im Laufe des Films ökonomische Strukturen heraus. Der Betreiber der Bar, der tagein, tagaus mit einer Kühltasche über der Schulter die Sonnenden mit Getränken versorgt, hofft, genug zu verdienen, um über den Winter zu kommen. Als einer der Urlauber, der mit einer unausgegorenen und reichlich xenophoben Agenda für den Stadtrat seiner Heimatstadt kandidieren will, den Barbesitzer darauf anspricht, dass auch er auf seine Einkünfte keine Steuern zahle, bricht die Wut über vermeintliche und tatsächliche Selbstbereicherung der Politik aus diesem heraus. Zugleich lotet die Frau des Barbesitzers in Gesprächen mit Tourist_innen Optionen aus, wohin man auswandern könnte, um wieder Aussicht auf etwas mehr finanzielle Sicherheit zu bekommen.

In der Enge der Kabinen und den Weiten des Strands findet Totaro einen Mikrokosmos des Italiens nach der Finanzkrise: Einige machen weiter auf der Suche nach neuen Perspektiven, andere verschulden sich, um den Anschein zu wahren, wieder andere wollen einfach nur die Sonne geniessen und bei der grossen Party zu Ferragosto ihre Sorgen vergessen. Dass Italiens Strände ein idealer Ort sind, um die Stimmung im Land einzufangen, hat bereits Pier Paolo Pasolinis *Comizi d'amore* von 1965 gezeigt. Dort stellte Pasolini Menschen an den Stränden Italiens Fragen zu Sexualität und Rollenvorstellungen und erhielt erstaunlich offene Antworten. Totaro hingegen bleibt Beobachter, beweist dabei jedoch grosses Gespür für Momente, in denen sich soziale Strukturen offenbaren, und macht damit *Buon inverno* zu einem kleinen Meisterwerk.

Auch Federica Di Giacomas Dokumentarfilm *Liberami* (2016) ist in Palermo entstanden und auch er kreist um ein Krisensymptom: die neue Welle von Exorzismen, die Europa ergriffen hat. Di Giacomo zeigt den erfahrenen Exorzisten Padre Cataldo bei der Betreuung von Menschen, die bei ihm Hilfe suchen. Die zunächst absurde Vorstellung von Teufelsaustreibungen im 21. Jahrhundert bekommt schnell ungeahnte Dringlichkeit angesichts der aufrichtigen Verzweiflung vieler Hilfesuchender und den erschreckenden Ausbrüchen während der Rituale. *Liberami* schliesst dabei an eine italienische Filmtradition an, die in der Nachkriegszeit unter dem Einfluss des Ethnologen und Religionsforschers Ernesto De Martino entstand. De Martino erforschte damals religiöse und parareligiöse Bräuche, vorrangig im Süden Italiens, und dokumentierte sie teils selbst oder regte Filmemacher_innen dazu an. Während es jedoch dabei vor allem darum ging, Rituale filmisch festzuhalten, die im Verschwinden begriffen waren, versucht Federica Di Giacomo in *Liberami*, die neue Aktualität des Exorzismus zu verstehen.

Leider harren, im Unterschied zum italienischen Spielfilm, brillante Dokumentarfilme und insgesamt das breite Dokumentarfilmschaffen Italiens auch zwei Jahre nach dem Goldenen Bären für *Fuocoammare* noch

der Entdeckung. Dabei entstehen hier bei zahlreichen kleinen Produktionsfirmen Jahr für Jahr kleinere und grössere Perlen. Eine ganze Perlenkette kann etwa das Kollektiv ZaLab vorweisen. Seit Andrea Segre, Dagmawi Yimer und Riccardo Biadene vor zehn Jahren in ihrem Dokumentarfilm *Come un'uomo sulla terra* die Migrationsgeschichte von Dagmawi Yimer erzählt haben, hat ZaLab unerschütterlich Dokumentarfilme produziert, die die soziale Wirklichkeit Italiens an den Rändern der Gesellschaft in den Blick rücken. *Come un'uomo sulla terra* entfaltet die Yimers Migrationsgeschichte vor dem historischen Hintergrund der italienischen Kolonisation Äthiopiens und machte zugleich das System der von der Europäischen Union geförderten Foltergefängnisse im damals noch von Ghaddafi regierten Libyen öffentlich, das Menschen an der Weiterreise nach Europa hindern sollte. Das ist auch heute wieder aktuell. Bis heute wechselt Andrea Segre, Koautor von *Come un'uomo sulla terra* und Mitbegründer von ZaLab, laufend zwischen Dokumentar- und Spielfilm, bleibt dabei aber seinen Anliegen treu: 2017, fast zehn Jahre nach *Come un'uomo sulla terra*, realisierte er seinen dritten Spielfilm, *L'ordine delle cose*, über einen Beamten des italienischen Innenministeriums, der in Libyen Wege finden soll, die Migration nach Europa zu stoppen.

Quo vadis?

Mit Filmen wie diesen hat das italienische Kino endlich jene Qualität erreicht, die lange nur als Potenzial zu spüren war. Die Bandbreite von Positionen im italienischen Kino lässt hoffen, dass der Höhepunkt noch lange nicht erreicht ist. Gegen die Mängel der Vergangenheit – fehlendes Geld, allzu partikuläre Geschichten, handwerkliche Mängel – wurden endlich vielversprechende Mittel gefunden. Mit RAI Cinema gibt es neben den unzähligen kleinen Firmen der italienischen Filmindustrie eine Produktionsfirma, die schon aufgrund der Grösse in der Lage ist, die Vermarktung des italienischen Films ins Ausland systematisch zu fördern. Wenn dennoch ein grosses Fragezeichen über der Zukunft des Kinos in Italien schwebt, dann hat das – wieder einmal – vor allem politische Gründe: Im November 2016, einen Monat vor dem Ende der Regierung Matteo Renzis, wurde erneut eine grundlegende Reform der italienischen Filmförderung beschlossen, die unter anderem eine gezielte Förderung von jungen Filmemacher_innen vorsah. Diese Reform ist bis heute nur ansatzweise umgesetzt.

Blickt man indes auf die Pläne von Lega und Movimento Cinque Stelle für die Muttergesellschaft der RAI Cinema, deren Verwaltungsrat in diesem Sommer mit dem erklärten Ziel eines Richtungswechsels neu besetzt wird, steht eine zentrale Quelle für die Qualität des italienischen Kinos unter Umständen wieder zur Disposition. So droht das italienische Kino auf halbem Weg stehen zu bleiben. Zumal es der aktuellen Qualität zum Trotz an Handlungsbedarf nicht mangelt: Wie alle Filmindustrien Europas ist auch die italienische überproportional zur Bevölkerung weiss und männlich; wie alle Filmlandschaften Europas würde auch die

italienische von einer Diversifizierung profitieren. Sollten hier den politischen Widrig- und Widerlichkeiten zum Trotz Fortschritte gemacht werden und zugleich Qualitäten, von denen das italienische Kino in seinen besten Filmen zeugt, etwas weiter in die Breite vordringen, dann stehen dem italienischen Kino rosige Zeiten bevor.

→ Zurich Film Festival: Neue Welt Sicht: Italien
27. September bis 7. Oktober 2018

Dogman von Matteo Garrone
Dopo la guerra von Annarita Zambrano
Easy von Andrea Magnani
Euforia von Valeria Golino
Buon inverno/Happy Winter von Giovanni Totaro
Il figlio Manuel von Dario Albertini
Il padre d'Italia von Fabio Mollo
Indivisibili von Edoardo De Angelis
Lazzaro felice von Alice Rohrwacher
Liberami von Federica Di Giacomo
Loro von Paolo Sorrentino
Orecchie von Alessandro Aronadio
Sicilian Ghost Story von Fabio Grassadonia, Antonio Piazza
www.zff.com

→ Cinema italiano Tourneefestival 2018

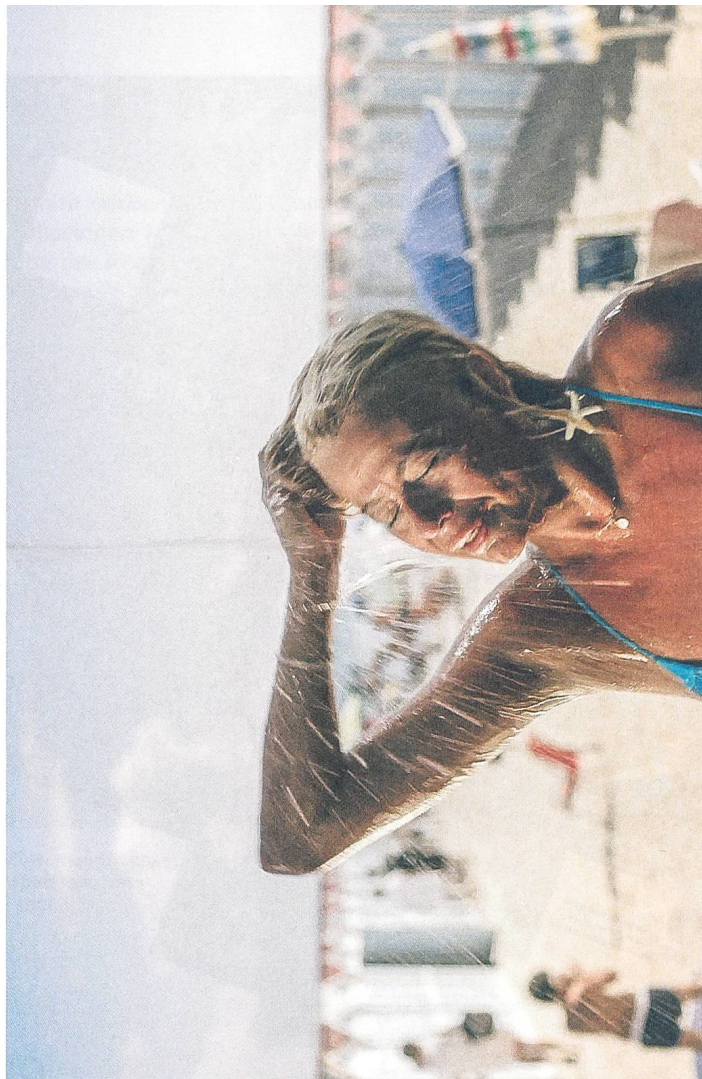
23. September bis 29. Dezember 2018 in folgenden Städten:
Aarau, Bern, Biel, Chur, Frauenfeld, Heiden, Ilanz, Luzern, Meiringen,
St. Gallen, Solothurn, Wettingen, Winterthur, Zürich

Ammore e malavita von Antonio Manetti & Marco Manetti
Come un gatto in tangenziale von Riccardo Milani
L'equilibrio von Vincenzo Marra
Taranta on the Road von Salvatore Allocca
Tutto quello che vuoi von Francesco Bruni
www.cinema-italiano.ch



Ammore e malavita (2017) Regie: Marco und Antonio Manetti

Figlia mia (2018) Regie: Laura Bispuri



Buon inverno (2017) Regie: Giovanni Totaro

Il figlio Manuel (2017) Regie: Dario Albertini



