

VISCONTI



Homescreen presenteert:
de LUCHINO VISCONTI BOX

Met zijn meesterwerken:

- Osseessione
- Rocco e i suoi fratelli
- L'Innocente
- Bellissima
- La Terra Trema

DVD 1 - Osseessione (1942-43)

In de moerassige Po-delta in Noord-Italië speelt zich een fatale driehoeksverhouding af. De zwerver Gino strandt bij de benzinepomp annex wegrestaurant van Bragana en diens jonge vrouw Giovanna. Gino en Giovanna worden smoorverliefd op elkaar. Als de spanning ten top stijgt, besluiten zij samen ervandoor te gaan, maar Giovanna haakt al snel af. Onderweg ontmoet Gino een andere zwerver, de ambigue Spanjaard, en blijft bij hem tot hij Giovanna en Bragana opnieuw ontmoet bij een jaarmarkt. De liefde tussen Gino en Giovanna laait weer op. Zij haakt hem over haar echtgenoot uit de weg te ruimen. Ze laten het lijken op een auto-ongeluk. Het huis van de vermoorde wekt Gino nadien op zijn zenuwen. Hij raakt aan de drank, maar Giovanna denkt vooral aan geld verdienen en wil niet weg. Gino vlucht naar de stad, heeft een kortstondige affaire met een hoertje, maar de politie zit hem op de hielen. Terug thuis sluiten Gino en Giovanna vrede als hij merkt dat zij zwanger is. Giovanna is inmiddels bereid de beladen plek te verlaten. Op de vlucht voor de politie wordt hun toekomstdroom wreed verstoord, als Giovanna bij een echt auto-ongeluk omkomt en Gino wordt gearresteerd.

DVD gegevens:

MET: CLARA CALAMAI, MASSIMO GIROTTI
TAAL: ITALIAANS | ONDERTITELING: NEDERLANDS
BEELD: ZW/W, 4:3 FULL FRAME (ORIG. FORMAAT 1:1.33)
LENGTE: 134 MINUTEN | GELUID: MONO (IN MONO OPGENOMEN)



VISCONTI

DVD 2 - La terra trema (1948)

In het Siciliaanse vissersdorpje Aci Trezza zijn de vissers de slaven van de handelaren, die kunstmatig de prijzen laag houden. Antonio Valastro, oudste zoon van een vaderloze vissersfamilie, begint daarom voor zichzelf. Om een boot te kunnen kopen neemt hij een hypotheek op hun huis. Na een eerste succes ruïneert een hevige storm de boot en de vissers ontsnappen ternauwernood aan de verdrinkingsdood. De grootvader sterft, zoon Cola vertrekt naar elders in de hoop op werk en de familie is gedwongen het ouderlijk huis te verlaten. De omgeving rekent af met de familie: Antonio's vriendin verstoof hem, zijn zus Mara verbreekt noodgedwongen haar romance met een metselaar en zijn zusje Lucia valt voor de slijmerige lokale politiemann. Als geslagen honden moeten de Valastro's zich weer schikken in de oude situatie.

DVD gegevens:

VERTELD DOOR: LUCHINO VISCONTI, ANTONIO PIETRANGELI EN ANTONIO ARCIDIACONO
TAAL: ITALIAANS | ONDERTITELING: NEDERLANDS
BEELD: ZW/W, 4:3 FULL FRAME (ORIG. FORMAAT 1:1.33)
LENGTE: 152 MINUTEN
GELUID: MONO (IN MONO OPGENOMEN)



DVD 3 - Bellissima (1951)

De Stella-filmmaatschappij zoekt een mooi klein meisje, een *bellissima*, voor de hoofdrol in een nieuwe film. Volksvrouw Maddalena Cecconi zet alles op alles om haar dochtertje Maria die rol te bezorgen, ook al heeft die helemaal geen talent. Maddalena's man Spartaco ziet de bemoeienissen van zijn vrouw helemaal niet zitten – hij is met weinig tevreden - maar verbeteren en agressief zet Maddalena door, omdat ze haar dochter een beter leven wil geven dan ze zelf heeft gehad. Ze gebruikt zelfs 50.000 lire van haar man voor een kruiswagen, ook al weet ze dat de bemiddelaar een onbetrouwbaar type is. Als ze tijdens de screentest ziet dat iedereen haar dochter uitlacht, vallen haar de schellen van de ogen, veegt ze de vloer aan met de filmploeg en vertrekt. De regisseur is de enige die niet heeft gelachen, omdat Maria zich heeft gedragen als een echt meisje in plaats van een actrice. Maar Maddalena weigert een contract; voortaan is Maria alleen nog maar *bellissima* voor haar ouders.

DVD gegevens:

MET: ANNA MAGNANI, WALTER CHIARA, TINA APICELLA
TAAL: ITALIAANS | ONDERTITELING: NEDERLANDS
BEELD: ZW/W, 4:3 (ORIG. FORMAAT 1:1.33)
LENGTE: 108 MINUTEN
GELUID: MONO (IN MONO OPGENOMEN)
EXTRA: PRODUCTION NOTES, BIOGRAFIEËN, BIOSCOOPTRAILER, PHOTOGALLERY



VISCONTI

DVD 4-Rocco e i suoi fratelli ('60)

Een Zuiditaliaanse familie vestigt zich in Milaan, op zoek naar werk. De oudste broer Simone is aanvankelijk succesvol met een bokscarrière en krijgt een hoertje als minnares: Nadia. Maar Simone's carrière strandt door zijn gemakzucht en gebrek aan standvastigheid. Nadia, die hem alleen ziet als tijdverdrijf, wordt verliefd op Simone's broer Rocco, die ook begint te boksen en daarin beter wordt dan zijn broer. Simone kan deze dubbele tegenslag niet aan, verkracht Nadia voor de ogen van Rocco en slaat zijn broer in elkaar, die zich niet verdedigt. Rocco voelt alleen medelijden voor Simone en vraagt Nadia naar Simone terug te gaan. Familie-eer gaat voor de liefde. Nadia vervalt weer tot prostitutie. Terwijl Rocco een grote boksmatch wint, steekt Simone Nadia dood op bij een verlaten vliegveldje. Met bebloede handen komt hij bij de familie thuis, waar men Rocco's overwinning viert. De familie is verdeeld – gaat de familie-eer nu ook boven alles? - maar het is de jongere broer Ciro, een nuchtere eerlijke fabrieksarbeider, die Simone aangeeft bij de politie.

DVD gegevens:

MET: ALAIN DELON, RENATO SALVATORI
TAAL: ITALIAANS | ONDERTITELING: NEDERLANDS
BEELD: ZW/W, 16:9 ANAMORPHIC (ORIG. FORMAAT 1:1.66)
LENGTE: 170 MINUTEN
GELUID: MONO (IN MONO OPGENOMEN)
EXTRA: 2X BIOSCOOPTRAILER, PRODUCTION NOTES, BIOGRAFIE VISCONTI



DVD 5 - L'Innocente (1976)

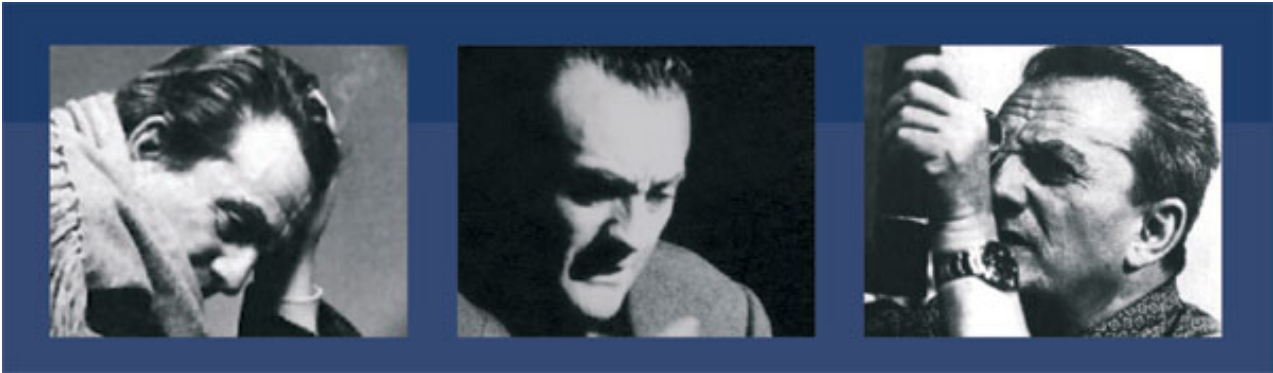
De rijke Romein Tullio Hermil houdt er eind-negentiende eeuw openlijk een maitresse op na, gravin Teresa Raffo. Hij verkoopt dat aan zijn dociele en schuchtere echtgenote Giuliana vanuit zijn liberale principes. Hij is echter woest en geïntrigeerd als hij merkt, dat Giuliana ook een minnaar krijgt, de modieuze schrijver Filippo D'Arborio. D'Arborio sterft in Afrika. Als Giuliana zwanger blijkt van D'Arborio, probeert Tullio haar over te halen tot abortus, maar ze weigert vanwege haar geloof. In de idyllische omgeving van de villa van zijn moeder op het Toscaanse platteland wordt hij opnieuw verliefd op zijn vrouw. Hij is wel woest op haar buitenechtelijke kind, dat tussen hen in is komen te staan. Giuliana doet tegen Tullio alsof ze ook niet van het kind houdt. Als de hele familie naar de Nachtmis is, laat Tullio de baby doodvriezen. Nadien schampert hij hautain tegen Teresa dat de affaire enkel een keukenmeidenroman was. Zijn wereld stort echter in als hij merkt dat Teresa niet meer van hem houdt. Hij trekt zijn conclusies en hij pleegt zelfmoord.

DVD gegevens:

MET: GIANCARLO GIANNINI, LAURA ANTONELLI, JENNIFER O'NEIL
TAAL: ITALIAANS | ONDERTITELING: NEDERLANDS
BEELD: KLEUR, 16:9 ANAMORPHIC LETTERBOX (ORIG. FORMAAT 1:2.35)
LENGTE: 123 MINUTEN
GELUID: MONO (IN MONO OPGENOMEN)
EXTRA: ORIGINELE BIOSCOOPTRAILER, BIOGRAFIEËN VISCONTI & GABRIELE D'ANNUNZIO



VISCONTI



Luchino Visconti

Regisseur Luchino Visconti (1906-1976) was van ‘gemengde’ afkomst. Enerzijds was hij een afstammeling van de hertogen Visconti die in de Middeleeuwen en de vroege Renaissance Noord-Italië beheersten. Anderzijds was hij via zijn moeder verbonden met één van de grootste farmaceutische bedrijven van Italië. Hij werd op 2 november 1906 geboren als derde zoon van hertog Giuseppe Visconti di Modrone en Carla Erba, een intelligente, knappe dame uit de Milanese haute-bourgeoisie. Hij groeide op in een beschermde cocon waar liefde voor kunst, literatuur, theater en muziek hoog in het vaandel stond, maar waar ook geleerd werd de handen uit de mouwen te steken.

Na zijn militaire dienst bij de cavalerie ging hij paarden fokken en trainen en won prijzen in binnen- en buitenland. In dezelfde tijd begon hij veel te reizen. In de jaren dertig verbleef hij lange tijd in het artistieke milieu van Parijs, waar hij een verhouding had met de fotograaf Horst P. Horst. Gegrepen door het medium film, kocht hij een camera en deed zijn eerste filmexperimenten. Jean Renoir nam hem aan als assistent voor de film *Une partie de campagne* (1936). Via Renoirs milieu werd Visconti bekeerd tot het antifascisme. Ook raakte hij gefascineerd door diens realisme. Renoir gebruikte het landschap in plaats van studiodecors en besteedde grote aandacht aan zijn acteurs. Visconti zou later eveneens de nadruk leggen op de personages en hun band met de omgeving. Ook Renoirs filmtechniek keert bij Visconti terug: long takes, tracking shots en wijdse pans.

Visconti assisteerde Renoir opnieuw bij *Tosca* (1940), die in Rome werd opgenomen. Vanwege het uitbreken van de oorlog vluchtte Renoir en werd de film door diens assistent Carl Koch afgemaakt. Via Koch leerde Visconti een aantal antifascistische intellectuelen kennen, die zich rond het nieuwe filmblad *Cinema* hadden verzameld. De censuur wees veel scenario's van de *Cinema*-groep af, maar accepteerde het script voor een bewerking van de Amerikaanse misdaadroman *The Postman Rings Always Twice* van James Cain. De uiteindelijke film, *Ossessione* (1943), veroorzaakte een rel. De erotiek, het pessimisme en de kritiek op kerk en overheid shockeerden dermate, dat de film uit roulatie werd genomen en het negatief werd verbrand. *Ossessione* vormde het begin van een nieuwe stroming in de Italiaanse film, het ‘neorealisme’. Visconti zelf ging in het verzet, maar werd opgepakt. Op een haar na ontsnapte hij aan de massamoord in de Ardeatijnse grotten en kwam vlak voor de bevrijding van Rome vrij. Kort daarna werkte hij mee aan de collectieve documentaire *Giorni di gloria* (1945) over onder meer de processen en executies van oorlogsmisdadigers.

Aangezien de filmindustrie na de oorlog te gecompromitteerd bleek, wendde Visconti zich tot het theater. Hij zou de grootste vernieuwer van het Italiaanse toneel na de oorlog worden. Hij confronteerde het Italiaanse publiek met moderne Franse en Amerikaanse toneelschrijvers als Cocteau, Sartre, Anouilh, Tennessee Williams en Arthur Miller. In dit theater staat het existentiële ongemak centraal; mensen aan de rand van de samenleving gaan ten onder en berusten in hun lot. Dit is ook het centrale thema van Visconti's volgende film, *La terra trema* (1948). Dit vissersdrama filmde hij op locatie op Sicilië, met de lokale bevolking sprekend in dialect. Het zou één van de belangrijkste neorealistische films worden. Door de schitterende zwartwitfotografie van *director of photography* Aldo Graziati ademt de film een archaïsche schoonheid. De vissersfamilie uit de film is een microkosmos, die de macrokosmos van de maatschappij reflecteert.

Na de korte documentaire *Appunti su un fatto di cronaca* (1951), over een verkracht en vermoord meisje, maakte Visconti twee films met de vedette Anna Magnani: eerst *Bellissima* (1951), een bitterzoete parodie op het neorealisme en de kindersterrencultus, en daarna een kluchtige bijdrage aan de episodenfilm *Siamo donne* (1953). Tussendoor regisseerde Visconti het ene toneelstuk na het andere waarbij het moderne repertoire werd uitgebreid met Shakespeare, Goldoni en Tsjechow. Tijdens de productie van zijn historische

VISCONTI

melodrama *Senso* (1954) ontdekte hij de nieuwe operazangeres Maria Callas, met wie hij vanaf 1954 een vijftal opera's zou maken, die geschiedenis schreven en Visconti's reputatie als operaregisseur vestigden. *Senso* was Visconti's eerste kleurenfilm, waarvoor *directors of photography* Aldo Graziati en Robert Krasker prachtige beelden schiepen, grotendeels op locatie in Venetië, Verona en de Veneto. *Senso* zelf werd, mede onder invloed van Visconti's fascinatie voor Callas, een filmopera. Op het festival van Venetië viel links Visconti echter aan vanwege 'ontrouw aan het neorealisme' en rechts vanwege zijn geschiedopvatting.

In de tweede helft van de jaren vijftig was Visconti voornamelijk actief als theater- en operaregisseur maar maakte wel de bescheiden studiofilm *Le notti bianche* (1957), naar Dostojewski. In 1959-1960 werkte hij aan zijn volgens hemzelf beste film, *Rocco e i suoi fratelli*, waarin hij de ontbinding van een familie zuidelijke immigranten in Milaan centraal stelt. Binnenlandse emigratie en de tegenstelling tussen het rijke Noorden en het arme Zuiden vermengt hij met een klassieke broedertwist. De film werd met zijn gewelddadige scènes en zijn schrijnende sociale kritiek een schandaal, maar won ook verschillende prijzen en werd de succesvolste Italiaanse film van 1960, na Fellini's *La dolce vita*.

Na *Il lavoro*, een bijdrage aan de episodefilm *Boccaccio '70* (1961), maakte Visconti zijn meest epische film, *Il gattopardo* (1963), naar de roman van Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Net als in *Senso* stond het Risorgimento centraal en vermengde Visconti de intrige van de roman met politieke geschiedenis. De laatste hoofdstukken van de roman verving hij door een gedetailleerd beeld van een Palermitaans bal anno 1863, waar de tijd bijna Proustiaans bevroren lijkt. Op meesterlijke wijze schildert Visconti hiermee het verval van de aristocratie, zijn eigen klasse. De aristocratie verbindt zich namelijk met de burgerij om haar positie en rijkdom te kunnen behouden. *Il gattopardo* ging in première in Cannes en won de Gouden Palm.

Het op Elektra geïnspireerde familiedrama *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965) won de Gouden Leeuw in Venetië maar werd bekritiseerd om zijn decadente teneur. Visconti's bijdrage aan de episodefilm *Le streghe* (1966) werd door producent Dino De Laurentiis zo verknipt dat de regisseur er zich van distantieerde. En de verfilming van Marcel Camus' roman *L'Étranger* (1967) moest zo naar de letter gebeuren op last van Camus' weduwe, dat de film minder begrijpelijk was dan de geactualiseerde versie die Visconti voor ogen stond.

Eind jaren zestig kwam Visconti echter sterk terug via zijn Duitse trilogie: *The Damned/La caduta degli dei* (1969), *Death in Venice/Morte a Venezia* (1971) en *Ludwig* (1972). Visconti was geïnspireerd door de boeken van Marcel Proust en Thomas Mann, de grote Europese decadente literatuur. Hij keerde terug naar zijn kinderjaren en culturele oorsprong. Van een Duitse staalbaronnenfamilie aan het begin van de nazi-tijd via het Venetië van de Belle Époque dook Visconti steeds verder de geschiedenis in, om bij de tweede helft van de negentiende eeuw uit te komen, de tijd van zijn ouders en grootouders.

Tijdens de productie van *Ludwig* werd Visconti getroffen door een aanval van trombose, die hem half verlamde. Na revalidatie pakte Visconti zijn werk weer op. En ensceeneerde in zijn laatste levensjaren nog twee films: *Conversation Piece/Gruppo di famiglia in un interno* (1974) en *L'Innocente* (1976). De eerste film is een *Kammerspiel* over een teruggetrokken levende professor wiens bestaan op zijn kop wordt gezet door een rijke familie die bij hem intrekt; een nogal karikaturale voorstelling van de moderne samenleving. *L'Innocente* was de verfilming van een vroege roman van Gabriele D'Annunzio over een Libertijn die de ontrouw van zijn verwaarloosde vrouw niet aan kan. Hij regisseerde de film met een stok en later vanuit een rolstoel. Tijdens de montagefase van de film overleed Luchino Visconti, op 17 maart 1976. *L'Innocente* ging posthuum in Cannes in première.

VISCONTI



Neo-realistisch of decadent?

De invloed van beeldende kunst op de films van Luchino Visconti

De eerste twee films van Luchino Visconti, *OSSESSIONE* (1943) en *LA TERRA TREMA* (1948) gelden als meesterwerken van het neorealisme. Toch zijn beide films niet gemaakt volgens de theoretische beginselen van het genre. Het *cinéma vérité*, de stijl van het improviseren en het alledaagse sentiment, was niets voor Visconti. Zijn realisme is niet het naturalisme van de schilderkunst van Courbet of de romans van Zola. Bij Visconti gaat het, net als in het realisme van de Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst, om een geconstrueerd realisme, om kaders, perspectieven en lichtval. Zijn realisme lijkt natuurlijk maar is doordrenkt van symboliek. In zijn decors duiden objecten op de sfeer van een scène, op gevoelens van de hoofdpersoon. Zelfs in zijn meest realistische films drukt de omgeving de mens uit. Door deze stijl tilde Visconti het drama uit boven het alledaagse.

Het werk van Visconti is ook vaak 'decadent' genoemd. Auteurs bedoelen dan zijn nadruk op het esthetische en zijn schilderijen van werelden in verval, de aristocratische werelden van *SENSO* (1954) en *IL GATTOPARDO* (1963) en de archaische werelden van *LA TERRA TREMA* en *ROCCO E I SUOI FRATELLI* (1960). Of verval in engere zin, die van het gezin. Decadentie roept associaties op met immoreel of amoreel gedrag, maar Visconti was juist moralistisch. In zijn films stelt hij telkens een moreel probleem, waarvoor een oplossing moet komen. Moord, zelfmoord, eenzaamheid, berusting: overtreders van de regels worden altijd gestraft. Zijn films bevatten wel thema's uit de decadente schilderkunst en literatuur van eind negentiende eeuw, zoals de band tussen Liefde & Geweld en Liefde & Dood. Neo-realist of decadent? Visconti is te belangwekkend, te breed georiënteerd om in een hokje onder te verdelen. Zijn werk bevat talloze literaire en muzikale invloeden, maar minstens zo belangrijk is de invloed van de beeldende kunst op zijn werk. Een ontdekkingstocht.

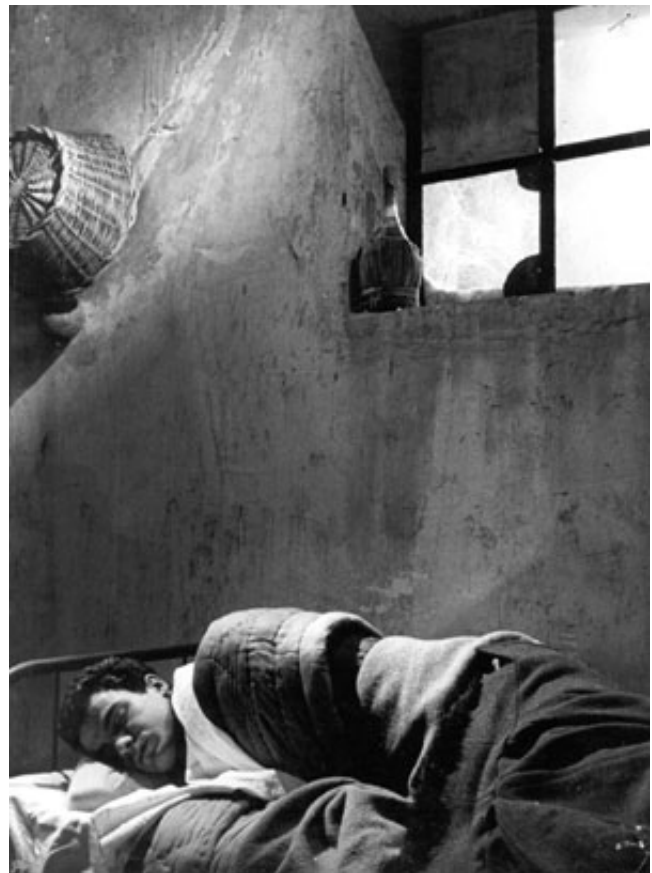
De antropomorfe cinema

In 1943 publiceert Visconti in het tijdschrift *Cinema* zijn filmisch manifest, 'Cinema Antropomorfico' (De antropomorfe cinema): 'De ervaring heeft mij geleerd, dat de aanwezigheid van de mens het enige is dat werkelijk op het scherm telt, dat de omgeving door hem wordt gemaakt, en door de passies die hem beroeren waarheid en reliëf krijgt.' Visconti schreef een acteur voor een blinde muur te kunnen laten spelen als dat nodig was. In *LA TERRA TREMA* en aan het einde van *SENSO* laat hij acteurs voor kale muren spelen en het resultaat is nog steeds boeiend. Visconti's zorg voor precisie, voor detail, voor de juiste kleuren, voorwerpen en stijl houden verband met deze *cinema antropomorfico*-theorie: de (materiële) omgeving moet de emoties van een personage uitdrukken. Schilderijen, meubilair en *objets d'art* vindt de aristocraat Visconti minder interessant *an sich* dan als expressie van een bepaald vertrek of ensemble. De grote lappen schilderij in Romeinse *palazzi* zijn belangrijker als uitdrukking van de functie van het vertrek (ontvangstkamer, muziekkamer, boudoir) dan vanwege hun individuele schoonheid. De mens stelt hij centraal, dus ook de acteur. Hij past de set aan zijn acteurs aan. Vanaf *ROCCO E I SUOI FRATELLI* draait hij met drie camera's zodat de acteurs kunnen doorspelen. Door alles zo echt mogelijk te maken, probeert Visconti zijn acteurs zich volledig te laten inleven. Voor de hoofdpersonen van *LA TERRA TREMA* kiest hij bewoners van het Siciliaanse dorpje Aci Trezza, die hun eigen dialect spreken. In *L'INNOCENTE* laat hij zijn eigen familieleden als figuranten optreden in de scènes in de aristocratische salons, gefilmd in het Romeinse Palazzo Colonna.

Rinventare

Voor decors en kostuums deden Visconti's ontwerpers gedegen onderzoek om tot een historisch verantwoord resultaat te komen. Hun documentatie bestond uit foto's, maar ook uit afbeeldingen van schilderijen, tekeningen en prenten. Deze documentatie diende als historische vergelijkingsmateriaal maar ook als inspiratiebron: de ontwerpers maken zich de taal van de kunst van een periode eigen om een origineel ontwerp te kunnen maken. *Rinventare*, opnieuw uitvinden, noemt Visconti's kostuumontwerper Piero Tosi dat. Zo voorkomt hij een te letterlijk, banaal citaat en creëert in plaats van kopieert. Decor- en kostuumontwerper Gino Sensani voerde in de jaren dertig deze ontwerptraditie voor de Italiaanse film in. Sensani's leerlinge Maria De Matteis ontwierp de kostuums voor OSSESSIONE, en haar assistent Piero Tosi creëerde vanaf BELLISSIMA (1951) de kostuums voor Visconti's films. Voor de scène in L'INNOCENTE (1976), waarin Giuliana stiekem naar haar minnaar gaat, wilde Visconti een sluier zoals bij de laatnegentiende-eeuwse Italiaanse beeldhouwer Medardo Rosso. Bij Rosso's *Donna velata-impressione di sera al boulevard* (1893) is - net als in de filmscene - de sluier strak gespannen om het gezicht, zodat alleen de contouren zichtbaar zijn.

Het symboliseert Giuliana's ongrijpbaarheid, waardoor haar echtgenoot opnieuw in haar geïnteresseerd raakt. Sluiers hebben bij Visconti vaker een symbolische functie. Aan het eind van SENSO rukt Franz Livia's sluier af, die haar blindheid voor de realiteit symboliseert. Grote sluiers maken de moeder van Tazio in DEATH IN VENICE etherisch en onbereikbaar. Zij doen denken aan de wapperende sluiers van Visconti's moeder op familiefoto's. Versluiting en ontmaskering staan centraal in bijna alle films van Visconti. Zijn helden hebben een ideaal, of dat nu een liefde (SENSO, LE NOTTE BIANCHE), een familie (ROCCO, CONVERSATION PIECE) of de kunst (DEATH IN VENICE, LUDWIG) is, maar door hun egoïsme, hun verblindheid, verliezen zij hun verantwoordelijkheid tegenover de maatschappij en kunnen zij deze niet meer aan. Aan het einde van de film storten hun idealen ineen door de confrontatie met de werkelijkheid. In Visconti's vroege films kunnen de hoofdpersonen niet omgaan met de *stasis* in de samenleving en willen verandering; vanaf ROCCO hebben Visconti's helden juist moeite met de maatschappelijke veranderingen.



Rocco e i suoi fratelli

Seelenlandschaften en eetkamerexplosies

Via zijn kadrering en kleurgebruik, via compositie en camerabeweging, maar ook door zijn locatiekeuzes paste Visconti de natuur aan de emoties in de film aan. De natuur als uitdrukking van menselijke hartstochten is een negentiende-eeuws idee. Het is typerend voor de *Seelenlandschaften* van de Romantiek en het komt terug bij de kunstenaars van de Decadentie. Oscar Wilde schreef in zijn *Intentions*: 'Niet de natuur onderwijst de kunst, maar de kunst de natuur.' Het landschap is een geestesgesteldheid en schilders tonen het publiek hoe men naar de natuur moet kijken. De dingen bestaan alleen maar, omdat wij ze zien. Alles wat we zien hangt af van de kunsten die ons hebben beïnvloed. De uitgestrekte Po-vlakte in OSSESSIONE verbeeldt nu eens de uitzichtloosheid van de twee hoofdpersonen, dan weer hun hoop. De weg is een metafoor voor het zwerven, de uitgang uit een onmogelijke situatie en de toekomst. Giovanna's streven naar houvast, naar een plek, hoe beroerd ook, contrasteert met Gino's verlangen om te reizen. In LA TERRA TREMA symboliseren het armoedige dorpje, de woeste zee en de silhouetten van de grillige rotsen de onontkoombare misère van een Siciliaanse vissersfamilie.

Bij Visconti is de familie een plek van geborgenheid en solidariteit, maar ook van verstikking en

VISCONTI

rivaliteit. De eettafel is Visconti's favoriete plek voor conflicten. Tijdens de climax van een film exploderen hier de onderliggende conflicten. Eetkamerexplosies zijn er in *OSSESSIONE*, in *IL GATTOPARDO*, in *VAGHE STELLE DELL'ORSA*, wanneer broer en zus van incest beschuldigd worden, en in *THE DAMNED* (1969), wanneer de jongste zoon de macht overneemt en zijn moeder verkracht. Visconti's familieportretten zijn vaak cynisch of melancholisch. Families vallen uit elkaar, net zoals Visconti's ouders in 1924 uit elkaar gingen. In *THE DAMNED* wordt dat heel letterlijk verbeeld als steeds minder mensen aan de enorme eettafel zitten.

In *OSSESSIONE* organiseert Giovanna in het restaurant een groot feest met fanfare, drank en veel drank en spijs. Na de moord op haar echtgenoot wil zij doorgaan met leven, maar Gino heeft wroeging. Hij voelt zich gedwongen te blijven terwijl hij eigenlijk weg wil. Hij raakt aan de drank en slaat zelfs zijn vroegere reismakker neer. Na de drukte van het feest is er de afloop, de kater, de vermoeidheid, én de introspectie. Temidden van een onmetelijke vaat eet Giovanna twee happen, probeert wat te lezen en valt dan in slaap. Het decor is kaal en troosteloos, en daarmee even typerend voor Visconti als de opulente decors van zijn historische films.

Spiegels

Visconti en zijn decorontwerpers gebruiken objecten of decors om reusachtige ruimtes te suggereren. Niet alleen via doorkijkjes à la De Hooch en rijdende camerabewegingen vergroot hij het driedimensionale gevoel. Via spiegels maakt hij een montage in beeld en toont hij de ruimte achter de camera. Ook in de schilderkunst zijn spiegels gebruikt om ruimte te scheppen, bijvoorbeeld in het *Arnolfini*-portret van Jan van Eyck of in *Las Meninas* van Velazquez. In de schilderkunst beeldt de schilder dan vaak zichzelf af, maar in Visconti's films zien we de makers(s) niet. Visconti maakt via spiegels vaak buiten beeld staande mensen zichtbaar. In *SENSO* verschijnt Franz zo naast Livia, als zij voor haar kaptafel zit. Hij is de demon uit haar verleden, die zij juist had willen vergeten. Volgens sprookjes als *Sneeuwwitje* kunnen met spiegels geesten opgeroepen worden; in de schilderkunst keert dit thema terug bij onder meer Félicien Rops en James Ensor.

Soms laat Visconti de directe actie overgaan in de actie die via het spiegelbeeld zichtbaar is en verbindt zo de actie binnen en buiten beeld. Als aan het begin van *THE DAMNED* iedereen zich gereed maakt voor het jaarlijkse verjaardagsdiner van de oude patriarch converseren de disgenoten met elkaar via spiegels, een stijlmiddel dat al in de Europese zwijgende film van de jaren tien veelvuldig voorkwam. Visconti gebruikt spiegels ook om iemand met zichzelf te confronteren, op een manier die ook in de schilderkunst regelmatig voorkomt, zoals de *Rokeby-Venus* van Velazquez of *Venus voor de spiegel* van Titiaan, maar ook in de negentiende eeuw was het thema populair bij genreschilders als Alfred Stevens en Jules-Emile Saintin. In *L'INNOCENTE* komt Giuliana thuis, tilt haar sluier op en kijkt dan schuldig in de spiegel. Zij schaamt zich voor zichzelf vanwege haar overspel. Door dit spel met ruimte, waardoor de dynamiek van de film zich sterk binnen het beeld afspeelt in plaats van via montage, lijkt het alsof de film één groot schilderij is. Bij Visconti is film in de eerste plaats ruimte in plaats van tijd.

In *L'INNOCENTE* wil Tullio zijn bastaardkind vermoorden. Hij stuurt de baker weg en zegt alles zelf in de gaten te houden. Hij moet zich inhouden om zijn haat en jaloezie niet uit te schreeuwen. Als de baker haar shawl uit een spiegelkast haalt, laat ze de kastdeur zo openstaan, dat Tullio zichzelf in de spiegel gereflecteerd ziet, naast de wieg met het kind. Tussen hen in hangt een Christusportret in de stijl van Guido Reni, een Barokschilder die in de late negentiende eeuw in de mode was. De scène speelt zich bovendien af op kerstavond. Het beeld vat de situatie samen: Tullio naast het door hem gehate kind en van hem gescheiden door het schilderij, het geloof, de reden waarom Giuliana geen abortus pleegde. In Visconti's historische films komt schilderkunst voor in de interieurs als onderdeel van een tijdsbeeld, maar in films als *L'INNOCENTE* is de betekenis van schilderijen veel groter.

Kleur en licht

Schilders zijn eeuwenlang gefascineerd geweest door licht. De impressionisten door natuurlijk licht, Vermeer door de lichtval door de ramen, en Caravaggio en Rembrandt door kunstmatig, dramatisch licht. Visconti's subtiele lichtgebruik past in deze schilderkunstige traditie. Visconti gebruikt licht altijd bewust en weloverwogen. In *LA TERRA TREMA* past hij scherpe lichtdonker contrasten toe, waardoor de vrouwen op de rotsen in de storm verworden tot zwijgende silhouetten. Cameraman Aldo Graziati was geïnspireerd door Caravaggio's dramatische clair-obscur. Na de première betitelde de Franse filmcriticus André Bazin *LA TERRA TREMA* als een synthese van realisme en esthetiek vanwege Visconti's lichtgebruik en zijn manier van kaderen, bijvoorbeeld de compositie van mensen in raamkozijnen. In *Cahiers du cinéma* schreef hij: 'De vissers van Visconti zijn echte vissers, maar ze hebben de tred van tragedie-prinsen of operahelden, en de waardigheid van de fotografie van hun lompen veredelt ze tot een brokaat uit de Renaissance.'

VISCONTI

In L'INNOCENTE contrasteren de donkere tinten van de Romeinse interieurs in de eerste helft van de film met de zonovergoten idyllische scènes in en om de villa's op het platteland: het contrast van de kille weelde in sommige voorbeelden van de salonschilderkunst tegenover de warme tinten van de impressionisten en de Macchiaioli. Als Giuliana voor het eerst verschijnt aan haar man in de villa van zijn moeder, draagt ze een doorschijnende jurk in pastelkleuren. Ze houdt een parasol op tegen het felle zonlicht. Door Tullio's ogen zien we haar etherische verschijning op het zonovergoten terras staan. Niet voor niets wordt Tullio opnieuw verliefd op haar. Gordijnen wapperen zacht op en neer, zodat we een vloeiende overgang tussen binnen en buiten voor ogen krijgen. Dat laatste is een stijlmiddel dat Visconti keer op keer gebruikt, bijvoorbeeld bij de beginbeelden van IL GATTOPARDO. Zoals Johannes Vermeer in zijn schilderijen schiept Visconti de illusie dat de wereld niet aan de rand van het filmdoek ophoudt.



L'Innocente

Ivo Blom - Amsterdam, 30 maart 2005.

Over Ivo Blom

Dr. Ivo Blom (1960) is docent filmwetenschappen bij de opleiding Algemene Cultuurwetenschappen van de Vrije Universiteit. In 1986 studeerde hij af aan de Universiteit van Leiden op *De rol van de schilderkunst in de films van Luchino Visconti*. Sinds zijn studie geeft hij geregeld lezingen over Italiaanse film. Hij was co-organisator van de manifestatie *Hartstocht en heldendom. Il primo cinema italiano 1905-1945* (1988). Tussen 1989 en 1994 was hij werkzaam bij het Filmmuseum, waar hij zich specialiseerde in de Desmet-collectie, in zwijgende film en in film versus beeldende kunst. Sindsdien publiceert hij veelvuldig over deze onderwerpen in binnen- en buitenlandse tijdschriften als *Jaarboek Mediageschiedenis*, *Jong Holland*, *Skrien*, *Ons Amsterdam*, *Film History*, *KINtop* en *Iris*, in bundels als *Sperduti nel buio*, *A Second Life*, *The Tenth Muse* en *Film and Its Multiples*, en in naslagwerken als de *Encyclopedia of Early Cinema* (2005). In 2000 promoveerde hij aan de Universiteit van Amsterdam op het proefschrift *Pionierswerk. Jean Desmet en de vroege Nederlandse filmhandel en bioscoopexploitatie (1907-1916)*. Dit proefschrift vormde de basis voor zijn Engelstalige boek *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade* (2003, Amsterdam University Press), dat internationaal enthousiaste recensies kreeg.

Ivo Blom is momenteel redacteur van het *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* en *Jong Holland*. In 2004 was hij co-redacteur van het themanummer 'Games' van het *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*. Hij is lid van de onderzoeksschool Huizinga Instituut, de werkgroep Visuele Cultuur, Vereniging Geschiedenis, Beeld & Geluid, Domitor en de International Association of Word & Image Studies. Tenslotte was hij de initiator van de expositie *Blikvangers – 60 jaar Nederlandse filmaffiches* (2005).

Sinds 2003 bereidt Blom een postdoctoraal onderzoek voor naar de rol van visuele cultuur in het werk van Luchino Visconti. Dit zal uitmonden in het Engelstalige boek: *Image Travel: Visual Culture in the Cinema of Luchino Visconti* (2007).

Ivo Blom over

Image Travel: Visual Culture in the Cinema of Luchino Visconti:

“De internationale theorievorming over film richt zich de laatste jaren steeds meer op de banden van film met andere kunsten. Veel is al geschreven over de literaire en theatrale invloeden op de meesterwerken van Luchino Visconti. Naar de invloeden van de beeldende kunst op de compositie, de belichting en het spel in zijn films is nog nauwelijks onderzoek verricht. In plaats van het typisch filmische aspect van de montage is echter bij Visconti juist interessant wat binnen het beeld gebeurt, de mise-en-scène en de beeldduitsnede.

In *Image Travel: Visual Culture in the Cinema of Luchino Visconti* beschrijf ik hoe beelden uit de schilderkunst transformeren, door de tijd reizen in verschillende gedaantes, van unieke kunstwerken veranderen in iconen en clichés en zo zich aandienen binnen Visconti’s cinema. Ik onderzoek het ‘gat’ tussen schilderij en filmbeeld en ga na wat er gebeurt als picturale beelden los komen te staan van hun originelen.

Door Visconti’s films met beeldende kunst, fotografie en film in het algemeen te vergelijken wil ik ook een belangrijk maar onderschat onderwerp als het ‘collectief auteurschap’ van een film belichten. In het productieproces van een film transformeert en interpreteert elk van de technische specialisten op zijn eigen wijze tradities en producten van andere kunsten. Voor *Image Travel: Visual Culture in the Cinema of Luchino Visconti* kreeg ik de mogelijkheid uitvoerig onderzoek te doen in Visconti’s nalatenschap, die beheerd wordt in het Istituto Gramsci te Rome. Bovendien heb ik tientallen gesprekken kunnen voeren met vooraanstaande medewerkers van Visconti. Mede aan de hand van uitgebreid bronnenonderzoek beschrijf ik de inbreng van deze cameralieden, setfotografen, decor- en kostuumontwerpers, scenarioschrijvers, producenten en acteurs binnen het oeuvre van één van de grootste cineasten uit de filmgeschiedenis, Luchino Visconti.”

dr. Ivo Blom

Algemene Cultuurwetenschappen, Faculteit der Letteren, Vrije Universiteit

e-mail il.blom@let.vu.nl, <http://home.wanadoo.nl/~il.blom>

'Ik denk dat dat ook een factor is die meespeelt bij mijn aarzeling om die film te gaan maken. Het heeft ermee te maken dat ik vanaf mijn zestiende in het theater en de film altijd een spiegel voor me heb gehad. Of die spiegel nou goed kan regisseren of het helemaal niet kan, hij is er in ieder geval. Je hebt binnen de kortste keren gezien dat het een spiegel van niks is vaak, soms is het een erg goede spiegel, maar die spiegel is er altijd. Als ik nou zelf zou gaan spelen en dan ook nog die spiegel zou moeten zijn, dat is iets wat ik erg moeilijk zou kunnen combineren.'

Als we nou boven dit interview zetten: Kees Brusse gaat een film maken, gaat het dan sneller gebeuren?

'Nou... zet 't er maar niet boven. Als 't zover is zal ik je waarschuwen. Maar 't wordt wel gemaakt.'

FILMOGRAFIE

- 1936 **Merijntje Gijzens Jeugd**
regie: Kurt Gerron
met Marcel Kriels, Piet Bron, Mimi Boesnach, A.M. De Jong, Joekie Broedelet
- 1950 **De Dijk is Dicht**
regie: Anton Koolhaas
met Henry Alma, Kitty Knappert
- 1955 **Ciske de Rat**
regie: Wolfgang Staudte
met Rob de Vries, Riek Schagen, Johan Kaart
- Ciske, ein Kind braucht Liebe**
regie: Wolfgang Staudte
met Heli Finkenzeller, Günther Lüders
- Spießhakenkaffee**
regie: Arthur Pohl (en Wolfgang Staudte)
met Rudolf Foster
- Kleren maken de man**
regie: Goerg Jacoby
met Johan Kaart, Rijk de Gooyer, Andrea Domburg, Annet Nieuwenhuizen
- 1958 **Jenny**
regie: Willy van Hemert
met Ellen van Hamert, Maxim Hamel, Andrea Domburg, Ko van Dijke, Teddy Schaank
- 1962 **Kermis in de Regen**
regie: Kees Brusse
met Guido de Moor, Andrea Domburg, Mieke Verstraete, Ko van Dijke
- De Overval**
regie: Paul Rotha (en Kees Brusse)
met Rob de Vries, Yoka Beretty, Hans Culeman, Piet Römer
- 1964 **Mensen van Morgen** (interview-film)
regie: Kees Brusse
- 1965 **Menschen von Morgen**
regie: Kees Brusse
- 1971 **Blue Movie**
regie: Wim Verstappen
met Hugo Metsers, Carry Tefsen, Ursula Blauth, Ine Veen, Halment Woudenberg
- 1972 **VD**
regie: Wim Verstappen
met Andrea Domburg, Gusta Oster, Ank van der Moer, Hugo Metsers, Kitty Courbois, Rudolf Lucier, Sonja Barand
- 1973 **Jonny en Jessy**
regie: Wies Andersen
met Wies Andersen, Marieke van Leeuwen, Walter Moeremans
- 1974 **Dakota**
regie: Wim Verstappen
met Monique van de Ven, Willeke van Ammelrooij, Dora van der Groen, Diana Döbelmann
- 1975 **Rolie Sien**
regie: Frans Weisz
met Willem Albarri, Beppie Noolij, Jules Hamel, Peter Faber, Geert de Jong
- Dokter Pulder zaait papavers**
regie: Bert Haanstra
met Dora van der Groen, Ton Lensink, Henry Orii, Peter Römer, Karin Loeb
- 1976 **Verties** (korte film)
regie: Olga Madsen
met Andrea Domburg, Eddy Brugman, Heleen van Meurs
- 1978 **Mysteris**
regie: Paul de Lussanet
met Sylvia Kristel, Rutger Hauer, Rita Tushingham, Fons Rademakers, Liesbeth List
- 1979 **'n Pak slaag**
regie: Bert Haanstra
met Paul Spaenbergen, Annet Nieuwenhuizen, Jacques Commandeur

JAN MULDER

DE RUG VAN LAURA

Ter documentatie van dit stukje had ik de *Bildzeitung* aangeschaft, en er teloops nog een paar Duitse kranten bijgekocht. Ze liggen voor me op tafel.

Vanmiddag was ik, na het verwerven van deze lectuur, opgetogen aan het werk gaan met als hoofddoel: Nosferatu van Werner Herzog, met in de hoofdrol de ongeëvenaarde Klaus Kinski. Zoveel mogelijk over het onderwerp lezen dus. Toevallig publiceerde het boulevardblad een verhaal over de Vampier van Sachzenhausen. De kop in *Bildzeitung* sprak me aan: *Cocktail: 1 Eilöffel Blut, 1 Eilöffel Milch und 1 Eilöffel Mineralwasser - Heinz wollte gros und stark werden.* Voor het vervolg van de avonturen word je dan naar de binnenpagina's verwezen. Bij deze krant valt de lezer echter van de ene in de andere kuil. De volgende, nog grotere, kop had me al in zijn greep.

Köpcke's Liebling tot! Köpcke is nieuwslazer en zijn hond was gestorven. *'Voriges Monat fiel Duffy plötzlich um.'* Gisteren weer en hij was niet meer opgestaan. Het bericht besloeg de ruimte van één letter uit zijn eigen kop, maar die ene zin liet me toch niet meer los. Het is inmiddels nacht geworden en ik had op de televisie extra informatie ontvangen: interviews met Werner Herzog en de vampiroloog dr. Kaplan. Herzog over Nosferatu: *'Wenn da gesogen wird ist das Alles ganz sauber. Man bemerkt kein Tropfen Blut'* en hij keek melancholiek, zijn stem brak haast. Dr. Kaplan verkondigde dat vampirologie een rage worden zou. Reeds kwamen de bloedtransfusiediensten van Europa naar de USA op gang. 'Het stikt hier van de dracula's' zei hij, staande in een onbekende stad.

Van ex-voetballer Jan Mulder verscheen zojuist Opmars der strafschoepgebieden (Rap).



Hij legde uit dat we vampieren kunnen onderverdelen in de orthodoxe groep en degenen die in grafzerken slapen. De slachtoffers van deze jongens zijn respectievelijk van de willige of onwillige soort. De willigen wordt het bloed natuurlijk op de klassieke manier uit de hals getapt, heel soms ook gebruikt de dracula een scheermesje. Een groot aantal vrouwen zou op die wijze met bloed voor sex betalen. De onwilligen kunnen de tanden overal verwachten. Niet dat hier geen interessante feiten naar voren kwamen dus, daar lag het niet aan dat ik steeds van mijn onderwerp afdwaalde. Het was die hond. Een serieuze verhandeling over het vampierendom en dan vooral over de films op dat gebied was gedomd het af te leggen tegen de hond van Köpcke. Na een redelijke vampieriale

fiel Duffy plótlich weer in mijn gedachten um en, was ik van mijn apropos af. Ander onderwerp? Naast de *Bildzeitung* lag nog steeds *Der Spiegel* met op de cover een grote kop à la *Bild*: *Kohl kaputt.* De foto toont ons een verbeten oppositieleider. Mooie vette hals. Op bladzijde 159, in de rubriek *'Diese Woche im Fernsehen'* deze foto:

De rug. Wie heeft er ooit een schoner lichaamsdeel gezien dan de achterkant van Laura Antonelli, ster in Visconti's *l'Innocente*. Als Giancarlo Giannini zijn rechterhand iets naar het midden beweegt en dan een klein stukje omhoog zal hij de palm leggen op wat Adriaan Morrien *het klokhuis van de vrouw* noemt. Ik werd gek van verlangen toen Visconti die middag in een verlaten landhuis het zonlicht over de keerzijde van Antonelli liet glijden. Zou er een lichaamsdeel, welke en waar ter wereld dan ook, zijn, die met haar concurreren kan? The Book of Lists heeft zeven zeer beroemde geïnventariseerd: Achilles' hiel, kapitein Danjou's houten hand, Vincent van Gogh's oor, Hans Brinker's vinger, Cornelis Ketel's vingers en tenen, majoor Kovatsov's neus en Paganini's handen. Dat was het. Dat hele rijtje plus: het kuiltje in de kin van Kirk Douglas, de borsten van Anita Ekberg, de neus van Barbara Streisand, de benen van Marlene Dietrich, de stem van Richard Burton, de ogen van Buster Keaton, het oog van Peter Falk, de pruillip van Brigitte Bardot, de glimlach van Clark Gable, de grijns van Paul Newman, de loop van Robert Mitchum, de wangen van Michel Simon, de mond van Sophia Loren, het gezicht van Klaus Kinski en de snijntanden van Christopher Lee, de hele filmgeschiedenis, ruil ik gaarne in voor de goede kant van Laura Antonelli.