

Luchino Visconti (1906-1976)

Luchino Visconti's films zijn een feest om naar te kijken, iedere opname lijkt een schilderij. De atmosfeer is dusdanig dat je je echt anno 1863 op een bal in Palermo waant ('Il Gattopardo') of anno 1912 in een internationaal hotel in Venetië ('Death in Venice'). Dat heeft te maken met Visconti's oog voor detail en voor de echtheid van objecten, met zijn vloeiende filmstijl, zijn gevoel voor licht en kleur, zijn gevoel voor stijl en voor emotie, zijn barokke massascènes die aan de opera herinneren. Visconti liet zich echter nooit verleiden tot het louter 'mooie plaatjes' filmen. Ieder beeld heeft een duidelijke functie binnen zijn filmisch 'Gesamtkunstwerk' en binnen de (morele) boodschap die hij wil overbrengen. Zijn schilderingen van het verval van een tijdperk, of het nu gaat om de vorige of de huidige eeuw, zijn soms genadeloos, dan weer vol tederheid en hoe dan ook belangrijke mijlpalen in de filmhistorie.

Authenticiteit

Visconti hanteerde een 'culturele' filter bij zijn werk, sterk bepaald door zijn (aristocratische) afkomst, zijn milieu en zijn interesses, met name in literatuur, muziek en opera. Aan de gezichten van zijn acteurs ziet men zijn voorkeur voor 'klassieke' schoonheid. Zijn maniakale zorg voor precisie, voor de juiste kleuren, stoffen, voorwerpen en stijl had te maken met Visconti's opvatting van de omgeving, de gevoelens van een persoon uitdrukt. Volgens zijn theorie van de 'cinema antropomorfo' telt alleen de mens op het witte doek, alles om hem heen is van ondergeschikt belang. Zijn streven om alles zo echt mogelijk voor te stellen (wat genoeg stof zou opleveren voor een boek vol anecdotes) heeft te maken met zijn opvattingen over hoe hij het best zijn acteurs kon regisseren. De hele set moest zich aan hen aanpassen. Visconti probeerde hen ertoe te bewegen zich zoveel mogelijk in te leven in het verhaal en in de tijd waarin het zich afspeelde om hen tot zo groot mogelijke prestaties te drijven. Vandaar zijn lange travellings en - bijvoorbeeld in 'Rocco e i suoi Fratelli' en 'Il Gattopardo' - het gelijktijdig gebruik van meerdere camera's om de actie van de acteurs niet te hoeven onderbreken. En vandaar de uitstekende prestaties van beginnende acteurs als Alain Delon, Claudia Cardinale en Helmut Berger en van de geroutineerde acteurs als Burt Lancaster en Dirk Bogarde.

Zijn films kenmerken zich door een diep geworteld besef van de ontwikkeling van de geschiedenis in de vorige en de huidige eeuw en door een niet mis te verstane maatschappijkritiek. Zeker in films als 'La Terra Trema', 'Senso', 'Rocco e i suoi Fratelli' en 'Il Gattopardo' spelen geschiedenis en maatschappijkritiek een dominante rol. Naarmate Visconti ouder werd, verlegde hij de positie van deze twee begrippen

in zijn films. Van de 'held als onderdeel van de geschiedenis' ging hij over naar de 'held tegen de achtergrond van de geschiedenis' ('Ludwig' is hierop een opvallende uitzondering).

Pessimisme

Visconti's pessimisme, dat al in zijn eerste films aanwezig was, te beginnen bij 'Osessione', werd aanhoudend fundamenteler en, men zou kunnen zeggen, existentiëler. In zijn films stelde hij steeds een moreel probleem, waar een oplossing voor gevonden moest worden, hoe harteloos of fataal die ook mocht zijn. Visconti's wereld bestond zeker niet alleen uit het Goede. Het Kwade werd zelfs bij tijd en wijle in een gunstig daglicht gesteld, zoals bij Gino en Giovanni in 'Osessione' en bij Simone in 'Rocco e i suoi Fratelli'. De overtreders van de regels werden evenwel aan het eind gestraft.

De helden van Visconti zijn meestal anti-helden, behept met heftige passies en ze zijn zeer egoïstisch, waardoor ze zich op gevaarlijk terrein begeven en dingen doen, die door hun omgeving of de samenleving niet getolereerd worden. Die omgeving - ofwel het noodlot - treft hen dan genadeloos: in het minste geval is het resultaat berusting, verslagenheid en eenzaamheid, in ergere gevallen de dood.

De zogenaamde positieve figuren vervullen altijd bijrollen. Hun aanwezigheid is nooit zo sterk als die van de negatieve hoofdpersonen. Visconti beschouwde mensen die zich door hun egoïsme of hun ongebreidelde passie lieten leiden als negatieve personen. Iemand als Rocco veroordeelde hij, omdat die het ideaal van de familie boven alle moraal stelde. Toch was het gezin één van de pijlers waarop zijn bestaan en zijn levensvisie rustten, ondanks zijn homoseksualiteit en ondanks alle kritiek die hij op het gezin had en die hij duidelijk demonstreerde in zijn films. De ontworteling van het gezin en de teloorgang van de geborgenheid, solidariteit, orde, rust en regelmaat die het biedt, was volgens Visconti één van de belangrijkste fenomenen die hadden geleid tot de chaos in de moderne samenleving.

Kritisch realisme

In zijn films verwerkte Visconti ideologie, geschiedenis en drama, maar bovenal moraal. Daarin leek hij in enige mate op Balzac. Door zijn morele uitspraken hield Visconti niet alleen de cultuur van de vorige eeuw levend, maar leverde hij ook een kritische analyse van de tijd waarin hij zelf leefde en werkte: het naoorlogse, door censuur en bureaucratie verdeelde, kleinburgerlijke Italië.

Binnen de traditie van het naoorlogs realisme - zo die al bestaat - bleef Visconti een éénling, een buitenstaander. Hij vernieuwde de filmtaal niet

wezenlijk, zoals Rossellini dat wel had gedaan en daarmee een voorbeeld was geweest voor de filmers van de Nouvelle Vague. Visconti gaf enkel een zeer persoonlijke interpretatie van de geschiedenis en van de literatuur, hetgeen de marxistische criticus Guido Aristarco 'realisme' noemde, in tegenstelling tot het neo-realisme. Realisme is echter een rekbaar begrip. Wat de één realistisch vindt, vindt de ander theatraal. Visconti's cinema is er in ieder geval geen van het neo-realisme of de cinema-verité, al was de man zo veelzijdig dat ook op die uitspraak uitzonderingen gemaakt moeten worden. Zijn debuutfilm, 'Osessione' is weliswaar ontleend aan een Amerikaanse 'hard-boiled' roman en zijn tweede speelfilm, 'La Terra Trema', werd deels beïnvloed door de literatuur van Giovanni Verga ('I Malavoglia'). Toch wordt de eerstgenoemde film nog altijd aangehaald als het eerste voorbeeld van het Italiaanse neo-realisme en de tweede als de zuiverste uiting ervan. 'Senso' lijkt het hoogtepunt in het oeuvre van Visconti, vanwege de harmonische integratie van zowel drama

en geschiedenisfeiten als van muziek, beeld, kleur, spel en dialoog, zodat de film als geheel een 'cinematografische opera' vormt. Na 'Senso' liet Visconti die combinatie van geschiedenis/ideologie enerzijds en kunst/drama anderzijds steeds meer los. Hij gaf een steeds groter overwicht aan het laatste aspect, hoewel bij 'Il Gattopardo', 'The Damned' en 'Ludwig' die ingrediënten nog in min of meer gelijke mate aanwezig zijn.

In zijn late werk werd Visconti aanhoudend intiemer, nam hij geringere afstand van het onderwerp en de hoofdpersoon, en verwerkte hij een groot deel van zijn eigen persoonlijkheid in zijn films. Bovendien kwamen de esthetische elementen steeds meer op de voorgrond te staan. Van de theorieën van Gramsci bleef alleen de dialectiek van de klassen duidelijk aanwezig gekoppeld aan het generatieconflict: de adel maakt plaats voor de burgerij, de ouderdom maakt plaats voor de jeugd, hoe bedenkelijk die nieuwe klasse en die jeugd ook zijn.

Ivo Blom

Filmbeschrijvingen

Osessione

1942, zwart-wit, 143 min.

regie: Luchino Visconti,

draaiboek: Luchino Visconti e.a. (naar de roman 'The Postman Always Rings Twice' van James M. Cain),

camera: Ido Tonti en Domenica Scala,

muziek: Giuseppe Rosati

met: Massimo Girotti, Clara Calamai, Juan De Landa, Elio Marcuzzo e.a.

Een vrachtauto stopt bij een afgelegen benzinstation annex restaurant, tijdens het tanken ontdekt de chauffeur een zwerver in de laadbak. De verstekeling

gaat in de keuken kijken en ziet daar de vrouw des huizes (Giovanna) tussen de potten en pannen. Deze blikwisseling is voor haar meteen een felle hartstocht op het eerste gezicht: de bezoeker steekt gunstig af ten opzichte van haar echtgenoot, een kleinburgerlijke huistiran en weinig aantrekkelijke minnaar. De zwerver (Gino) wordt aangenomen als monteur en er ontstaat een liefdesrelatie. Ze besluiten samen weg te lopen, maar Giovanna is al snel ontmoedigd en keert terug. De twee gemankeerde gelieven zien elkaar terug tijdens een volksfeest. De echtgenoot is geheel onwetend van de ontwikkelingen en sleept Gino enthousiast mee terug naar huis. De situatie is zo ondragelijk geworden dat Gino en Giovanna besluiten

