

(1931–2016)

# ETTORE SCOLA

## Illusies en desillusies van het naoorlogse Italië

In het pantheon van de naoorlogse Italiaanse grootmeesters staat Ettore Scola zij aan zij met Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci en Federico Fellini. — DIRK MICHIELS

**M**et de ruim tien jaar oudere Fellini onderhield Ettore Scola (Trevico °1931 – Rome † 2016) een hechte vriendschapsband, sinds ze in de jaren 40 samen deel uitmaakten van de redactie van het satirische blad *Marc'Aurelio*. In zijn laatste film *Che strano chiamarsi Federico: Scola racconta Fellini* (2013) riep hij herinneringen op aan hun vroege samenwerking. In tegenstelling tot de aristocratische Visconti, de existentialistische Antonioni, de esthetiserende Bertolucci en de barokke Fellini, was Scola een sociaal satiricus met een doordringende maatschappelijke kijk op de politieke ontreding van de Italiaanse samenleving in de 20ste eeuw. Het liefst reflecteerde hij met zijn camera op het wisselende verloop van de geschiedenis vanop een vaste locatie zoals de Romeinse sloppenwijk (*Brutti, sporchi e cattivi*, 1976), het terras van een Romeinse patriciërswooning (*La terrazza*, 1980), de woonkamer van een burgerwoning (*La famiglia*, 1987), een flat in een woonkazerne uit de jaren 30 (*Una giornata particolare*, 1977), een koets (*La nuit de Varennes*, 1982), een balzaal (*Le bal/Ballando ballando*, 1983), een bioscoop (*Splendor*, 1989) of een Romeins restaurant (*La*

*cena*, 1998). Van daaruit beschreef hij met milde ironie hoe de personages werden aangetast door de tand des tijds en van hun oorspronkelijke idealen vervreemd raakten. Sleutelfilm op dat vlak blijft het nostalgische *C'eravamo tanto amati* (1974), waarin drie partizanen uit de Tweede Wereldoorlog ettelijke decennia later terugblikken op hun carrièrekeuzes. Meer recente Italiaanse tijdschronieken zoals *La meglio gioventù* of *Il grande sogno* zijn schatplichtig aan Scola's baanbrekende film.

### Commedia all'italiana

Toen Scola als tiener uit het arme zuiden in Rome arriveerde, was het Italiaanse neorealisme op zijn hoogtepunt dankzij Roberto Rossellini's *Roma, città aperta* (1945) en Vittorio de Sica's *Ladri di biciclette* (1948). Scola werd sterk door de neorealisten beïnvloed. Zijn doorbraakfilm *C'eravamo tanto amati* droeg hij aan De Sica op. Die bewondering was echter niet altijd wederzijds. Toen Roberto Rossellini in 1978 de jury van het Filmfestival van Cannes voorzat, vertikte hij het Scola's *Una giornata particolare*

met de Gouden Palm te bekronen, ondanks het lobbywerk van de toenmalige Cannesdirecteur Robert Favre Le Bret.

In de vroege fifties deed Scola zijn actieve intrede in de filmwereld. Via zijn contacten met Fellini kon hij op zijn 20ste al zijn eerste filmscenario's kwijt aan de populaire Napolitaanse acteur en komiek Toto. Met zijn collega's Agenore Incrocci en Furio Scarpelli, bekend als het duo Age-Scarpelli, excelleerde hij in de commedia all'italiana. In die periode schreef hij een vijftigtal zedenkomedies voor talentvolle naoorlogse filmmakers zoals Dino Risi, Mauro Bolognini, Antonio Pietrangeli en Nanni Loy, die de ster carrière van Steno, Marcello Mastroianni, Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi en Nino Manfredi lanceerden. In zijn filmscenario's wist Scola heel inventief de stijlkenmerken van populaire vertelgenres zoals de giallo (de misdaadroman), de stationsroman of de fotoroman te verwerken.

Het succes van de commedia all'italiana lag in het kielzog van het neorealisme. Er werd gefilmd op locatie, vaak in het dialect van de streek. De maatschappelijke toestanden werden met een kritisch oog belicht. In tegenstelling

evenwel tot de ernstige toon van het neorealisme vertoonde de commedia dell'arte speelse lichtzinnigheid en uitvergroting van kleurrijke karaktertrekken. Zo bestond Scola's regie-debuut *Se permettete parliamo di donne* (1965) uit negen burleske sketches over flirten en verleiden. "Groteske humor is een nobele en tragische manier om eigentijdse gedragingen uit te beelden", zo verklaarde de cineast zijn visie op de komedie. Van de latin lover in *Se permettete parliamo di donne* tot de sjoemelende politieagent in *Il commissario Pepe* (1969) en de zakenman met de Zwitserse bankrekening in *La più bella serata della mia vita* (1972) tekende Scola in zijn debuutjaren als filmmaker kleurrijke Italiaanse typetjes uit.

Voor de sociaal geëngageerde Scola bood de Italiaanse komedie een uitgelezen kans om de excessen van de welvaartseuforie van de jaren 60 in beeld te brengen. Hoogtepunt van zijn schrijftalent vormde *Il sorpasso* (1962), geregisseerd door Dino Risi. Het tragikomische verhaal van een introverte student die door een blaaskaak met sportauto op sleeptouw wordt genomen, is een bittere satire op het Amerikaanse cultuurimperialisme en de arrogantie van de nieuwe rijkdom. Met het in 1968 zelf geregisseerde *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* trok de cineast de kritische lijn door in een dulle Afrikaanse avonturenfilm met speldenprikken naar het kolonialisme en het racisme. In *Dramma della gelosia* (1970) kon hij zijn belangstelling voor de werkende klasse en zijn communistische sympathieën volop kwijt. Twee politieke medestanders worden er verliefd op hetzelfde bloemenmeisje. Tegen hun zin en wil in worden ze tegenstanders. De film was onrechtstreeks een evocatie van de interne strubbelingen binnen de communistische partij, waar Scola lid van was. Hoewel *Dramma della gelosia* de poort opende voor meer politiek werk, zwoer de cineast het genre van de commedia all'italiana niet af. Met *Maccheroni* nam hij in 1985 de draad weer op en vertelde hij de culturele en de romantische strubbelingen van een Amerikaanse CEO die voor het eerst sinds de bevrijding naar Napels terugkeert en er vaststelt dat iedereen hem nog kent.

## Politieke fresco's

"De ongelijkheid en de corruptie van de Italiaanse samenleving zijn voor mijn films altijd een rijke bron van inspiratie geweest", becommentarieerde Ettore Scola zijn filmoeuvre. Dat de christendemocraten in zijn Italië decennialang aan de macht konden blijven, ondanks de corruptieschandalen, zinde de linkse Scola niet. Meer dan dertig procent van de kiezers werd op die manier politiek onmondig verklaard. In *C'eravamo tanto amati* liet hij

## Het succes van de commedia all'italiana lag in het verlengde van het Italiaanse neorealisme

een van de hoofdpersonages het historische compromis verdedigen tussen de communist Enrico Berlinguer en de christendemocraat Aldo Moro om samen het land te besturen. In 1989 werd hij zelf minister van Cultuur in een communistisch schaduwkabinet en in de jaren 90 toonde hij zich een fervent aanhanger van de "mani pulite"-politiek van onderzoeksrechter Antonio di Pietro.

De verwachtingen en teleurstellingen van de Italiaanse naoorlogse generatie bepaalden het hoofdthema van zijn topfilms uit de jaren 70 en 80. Als tijdssaga overspande *La famiglia* de hele 20ste eeuw van WO I via het fascisme tot WO II, de bevrijding en de Europese integratie. Door de blik van een bejaarde professor onderzocht Scola hoe de tumultueuze gebeurtenissen van de twintigste eeuw het leven van een burgerlijke familie beïnvloedden en deden degenereren. De intolerantie van het fascisme werd haarscherp ontleed in *Una giornata particolare*, een parel van historische reconstructie. De film werd opgenomen in een van de originele woonblokken voor de fascistische ambtenarij uit de jaren 30 aan de Romeinse laan Viale XXI Aprile. Scola nam het verhaal op in de sepiakleuren van de cinejournaals van toen. *Una giornata particolare* opende met een schitterend travellingshot door het Romeinse flatgebouw, waarvan de bewoners storm lopen voor de Führer. Met de authentieke propagandistische radiocommentaar op de historische ontmoeting tussen Hitler en Mussolini uit 1938 als klankband, was de film een aanklacht tegen de masculiene heldenverering door het fascisme. Parallel met de politieke leiders ontmoeten een huisvrouw (Sofia Loren) en een homoseksuele radiopresentator (Marcello Mastroianni) elkaar als verschoppelingen van het regime tussen de waslijnen op het dak van het wooncomplex.

Scola's sterkste films waren socio-politieke



NINO MANFREDI IN BRUTTI, SPORCHI E CATTIVI (1976)



MARCELLO MASTROIANNI EN SOFIA LOREN IN UNA GIORNATA PARTICOLARE (1977)

## De verwachtingen en teleurstellingen van de Italiaanse naoorlogse generatie bepaalden het hoofdthema van zijn topfilms in de jaren 70 en 80

tragikomedies, waarin hij de individuele belevenissen van de hoofdpersonages verbond met de bewogen geschiedenis van hun geboorteland. Vooral in *C'eravamo tanto amati* slaagde hij erin de luchtige en humoristische ingrediënten van de commedia all'italiana te verzoenen met die van een breed en imposant tijdsfresco van een samenleving die haar beloften niet heeft waargemaakt. De drie hoofdpersonages zijn als partizanen de oorlog doorgekomen, maar hun aloude vriendschap wordt bedreigd door geldzucht, carrièredrang, politiek verraad en bedrog. Met de jaren worden de verschillen in achtergrond van de arbeider, de bourgeois en de intellectueel alleen maar schrijnender, omdat de naoorlogse samenleving niet voor echte democratisering heeft gekozen. *C'eravamo tanto amati* was Scola's afrekening met jaren van ononderbroken christendemocratisch bestuur. In het ten onrechte ietwat vergeten geraakte *La terrazza* richtte hij zijn camera op de Romeinse nomenclatuur. De cineast spaarde niemand in dat portret van vijf linkse intellectuelen die hun progressieve ideeën voorgoed in de koelkast hebben opgeborgen, hoewel ze werken in sectoren die voor verandering zouden kunnen zorgen. Niet toevallig werkten de vermoeide, egocentrische saloncommunisten uit *La terrazza* in de film- en televisiesector. Het was Scola's waarschuwing voor het linkse immobilisme, waardoor mediamagnaten zoals Silvio Berlusconi groot konden worden. Voordien al had hij als lid van een filmcollectief van kritische cineasten met *Signore e signori, buonanotte* (1977) het hypocriete entertainment van het Italiaanse tv-journaal en zijn ankers aangeklaagd. Arbeiders, ambtenaren, burgerij of intelligentsia: met gevoel voor humor en emotie schonk Scola aandacht aan alle klassen van de Italiaanse maatschappij. Dat deed hij ook voor de Franse samenleving in enkele coproducties met Frankrijk in de jaren 80. In *Le bal* volgde

hij de gebeurtenissen in Frankrijk van 1936 tot de eighties tegen de achtergrond van de veranderende muziek- en danscultuur. In *La nuit de Varennes* kondigde hij de principes van de nieuwe wereld aan vanuit de koets waarmee Lodewijk XVI en Marie-Antoinette tijdens de Franse Revolutie naar Oostenrijk probeerden te vluchten. Aan boord zaten behalve de leden van het Ancien Régime ook Casanova en de Amerikaanse revolutionair Thomas Paine die hun bespiegelingen uitten over de doorbraak van de nieuwe samenleving.

## Bruggenbouwer

Van de armenkantine uit *C'eravamo tanto amati* tot de sjofele huizen in het sociale liefdesdrama *Dramma della gelosia* bekeek Ettore Scola de Italiaanse maatschappij door een sociale bril. 'Sociaal' stond vooraan in zijn agenda, ook toen hij als juryvoorzitter in Cannes in 1988 het Deense migrantenepos *Pelle Erobreren/Pelle the Conqueror* verkoopt boven het zeer geprezen *Bird* van Clint Eastwood.

Autobiografische toetsen waren niet vreemd in het verhaal van de jonge migrant uit *Trevico-Torino: viaggio nel Fiat-Nam* (1973), die als arbeider uit het arme zuiden in de auto-industrie in Turijn werd geconfronteerd met de onoverbrugbare ongelijkheid tussen Noord- en Zuid-Italië. Als kroniekmaker van de falende democratisering van het naoorlogse Italië was Scola op zijn scherpst in *Brutti, sporchi e cattivi*, zijn meesterwerk. In de openingsscène draaide de camera 360° over een sloppenwijk aan de rand van Rome. Een voor een kwamen de ontwakende personages in beeld, gefilmd als ratten op een vuilnisbelt. Bijna Felliniaans tekende Scola als cartoonist deze microkosmos van grimmige, verminkte figuren die vloekten, boerden, roofden, zopen en tippelden. In tegenstelling tot het neorealisme, dat de volksklasse idealiseerde, benadrukte hij de kansarmoede van het leven in de krottenwijk. In deze compromisloze satire toonde de cineast hoe de Italiaanse welvaartsstaat armoede legaliseerde. In zijn andere films profileerde hij zich veeleer als een sociaal bruggenbouwer. Geregeld pleitte hij in zijn filmoeuvre voor dialoog tussen de sociale klassen. De kok uit *La cena*, Scola's alter ego, mag dan een in de politiek teleurgesteld communist zijn, er bleven vonken van sociale solidariteit smeulen in zijn werk. Zo werden de sociale tegenstellingen in *C'eravamo tanto amati* overwonnen door de ware vriendschap tussen de personages. *Che ora è?*, dat hij in 1989 met zijn dochter Silvia schreef, had het over de communicatie tussen een gescheiden burgerlijke vader en zijn weinig ambitieuze volkse zoon. In *Una giornata particolare* begrepen de twee personages elkaar, ondanks hun ideologische verschillen en uiteenlopende sociale afkomst. In *Concorrenza*

*sleale* (2001) kreeg de concurrerende houding van twee kooplieden uit eenzelfde straat plotseeling een andere wending na de afkondiging van de rassenwetten in het fascistische Italië. Ook in de sterk veranderde, vaak verburgerlijkte Romeinse wijken uit de latere documentaire *Gente di Roma* (2003) smeulde het collectieve sociale verzet met op de achtergrond de betoging tegen Berlusconi. Scola hield het niet bij filmbeelden; hij ging ook zelf in staking tegen de mediamagnaat die de Italiaanse politiek en de filmproductie beheerste.

## Ode aan de Italiaanse film

In zijn oeuvre liet Ettore Scola zijn hart voor de Italiaanse film spreken. Uniek is zijn techniek om filmbeelden te laten congrueren met de politieke en sociale realiteit. In *Splendor* schetste hij de bloei en ondergang van een provinciale bioscoop in het denkbeeldige stadje Arpino. De bioscoop was na WO II het centrum van de artistieke opgang van het filmmedium tot hij ten onder ging aan de toenemende commercialiteit en de concurrentie van de televisie. Tegen het decor van de filmtempel van weleer projecteerde Scola een mooie brok filmgeschiedenis. Het rijke patrimonium met fragmenten uit Mario Monicelli's *La grande guerra*, Dino Risi's *Il sorpasso* en Fellini's *Amarcord* werd in *Splendor* nostalgisch becommentarieerd door de oude bioscopeigenaar, zijn Franse kassierster en de jonge operateur. Ook *C'eravamo tanto amati* was een ode aan de mythische Italiaanse film. Een van de drie hoofdpersonages reed er als Romeins ambulancier langs de Trevi-fontein, waar Fellini's *La dolce vita* werd opgenomen, en



LE BAL (1983)

ontmoette er de echte Fellini in een cameo met Marcello Mastroianni. Een ander personage droomde ervan om *Fietsendief*-cineast Vittorio De Sica te interviewen, al betreunde hij diens latere toegevingen aan de commercialiteit. Zelf baadde Scola de film in de cinematografische stijl van toen, waarbij hij conform het neorealisme eerst in zwart-wit draaide en pas later overging op kleur. Ook in *Una giornata particolare* zou hij het beeld ontkleuren naar de filmstijl van de jaren 30.

In zijn oeuvre toonde Ettore Scola zich een volleerd filmhistoricus. Met kennis van de filmgeschiedenis gebruikte hij talloze authentieke filmmaterialen, niet alleen originele filmfragmenten uit films van Antonioni, De Sica, Fellini en Visconti, maar ook de cinejournaals uit de tijd van toen. Graag castte hij bekende Italiaanse acteurs tegen hun glamourimago in, zoals in *Una giornata particolare* met Sofia Loren als huissloof en Marcello Mastroianni als depres-

sieve homo. In *Brutti, sporchi e cattivi* transformeerde hij Nino Manfredi tot de aartslelijke eenogige patriarch van een Romeinse familie Flodder. Lelijkheid was trouwens een relatief begrip voor Scola; in *Passione d'amore* (1981) kon een lelijke vrouw aanvankelijk alleen op walging rekenen van een knappe legerofficier, maar geleidelijk aan voelde hij zich tot haar aangetrokken.

Voor Scola was de Italiaanse zoste-eeuwse geschiedenis onlosmakelijk verbonden met die van de film. Beide terreinen deelden gelijkaardige perioden van verwachting en ontgoocheling. Na de ideologische relance van de oorlogsjaren kwam de normverlaging met de welvaartsstaat. "We dachten dat we de wereld veranderden, maar de wereld heeft ons veranderd", vatte Ettore Scola de evolutie van de Italiaanse samenleving samen in *C'eravamo tanto amati*. In de nostalgische *Splendor*-bioscoop draaien voortaan ook de films van grootmeester Scola. ✘

## FILMOGRAFIE

1964	Se permettete parliamo di donne	1980	La terrazza
1965	La congiuntura	1981	Passione d'amore
	Il vittimista (in de omnibusfilm Thrilling)	1982	La nuit de Varennes
1966	L'arcidiavolo	1983	Le bal (Ballando ballando)
1968	Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?	1985	Maccheroni
1969	Il commissario Pepe	1987	La famiglia
1970	Dramma della gelosia	1989	Splendor
1971	Permette? Rocco Papaleo	1990	Il viaggio di Capitan Fracassa
1972	La più bella serata della mia vita	1993	Mario, Maria e Mario
1973	Trevico-Torino: viaggio nel Fiat-Nam	1995	Romanzo di un giovane povero
1974	C'eravamo tanto amati	1998	La cena
1976	Brutti, sporchi e cattivi	2001	Concorrenza sleale
1977	Signore e signori, buonanotte	2003	Gente di Roma
1977	Una giornata particolare	2013	Che strano chiamarsi Federico: Scola racconta Fellini
1978	I nuovi mostri		