

Kino włoskie po 1980 roku

pod redakcją
Anny Miller-Klejsy i Diany Dąbrowskiej



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

Kino włoskie po 1980 roku



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Kino włoskie po 1980 roku

pod redakcją
Anny Miller-Klejsy i Diany Dąbrowskiej

Anna Miller-Klejsa, Diana Dąbrowska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Romańskiej, Zakład Italianistyki
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Arkadiusz Lewicki

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Danuta Bąk

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Gralka

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

© Copyright by Authors, Łódź 2018

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.08663.18.0.K

Ark. wyd. 8,0; ark. druk. 11,0

ISBN 978-83-8142-172-0

e-ISBN 978-83-8142-173-7

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

Spis treści

Słowo wstępne	7
Diana Dąbrowska <i>Malinconici</i> : Rubaszne i melancholijne oblicza włoskiej komedii lat 80. i 90. . .	13
Grzegorz Fortuna Jr W krainie imitacji. <i>Gialli</i> i horrory na tle włoskiego kina popularnego lat 80. . .	33
Grażyna Stachówna Operowe <i>gialli</i> Daria Argenta. <i>Opera</i> i <i>Upiór w Operze</i>	51
Kevin Kołeczek Lustra, plastik i telewizyjne fale. Włoskie społeczeństwo lat 80. w optyce późnych filmów Federico Felliniego	73
Bożena Kudrycka Bernardo Bertolucci: Uciezki i powroty	101
Anna Miller-Klejsa <i>Lamerica</i> Gianniego Amelii: Emigracja à rebours	121
Alicja Helman Sztuka zaklinania wulgarnej materii. Na marginesie <i>Młodości</i> Paola Sorrentino	135
Piotr Szczyszyk Na łasce bogini dokumentu. Kino Gianfranco Rosiego	155

Słowo wstępne

Akademickie filmoznawstwo – tak polskie, jak i anglojęzyczne – chętnie sięga do kinematografii włoskiej. Trudno się dziwić, że punkt ciężkości tych prac położony jest na filmach powstałych w latach 50., 60. i 70., uchodzących za złoty okres kina Italii.

O wiele mniej pisze się już o kinie lat 80.¹ Znany włoski krytyk Morando Morandini, oceniając na początku kolejnej dekady stan rodzimej kinematografii, pisał: „Kino włoskie już nie istnieje, robi się tylko filmy”². W podobny sposób ówczesną kondycję X Muzy w Italii diagnozował nieco później Gian Piero Brunetta: „Główną chorobą kina włoskiego w latach 80. jest anemia, która tak się rozpowszechniła, że przestała być patologią, czymś incydentalnym, przeistoczyła się w trwałą normalność”³.

Owa „anemia” była wypadkową wielu czynników. Italia, rządzona w latach 80. przez tzw. *pentapartito* (koalicję pięciu partii, w tym chadeków i socjalistów), lizała rany po „dekadzie ołowiu”, naznaczonej przez liczne zamachy terrorystyczne, a jednocześnie musiała stawić czoła nowym zagrożeniom, w szczególności zaś mafii, która znacznie poszerzyła zakres swojej działalności. W pierwszej połowie lat 90. w życiu społeczno-politycznym Włoch dochodzi do zasadniczych zmian, spowodowanych ujawnieniem – w ramach akcji „czyste ręce” (*mani pulite*) – skorumpowania niemal całego aparatu admini-

¹ W niniejszym wstępie wykorzystujemy spostrzeżenia rozwijane w: Anna Miller-Klejsa, Diana Dąbrowska, *Italianità na rozdrożu*, [w:] *Historia kina. Tom IV*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków: Universitas 2018.

² Morando Morandini, „Cinemazero” 1991, nr 1 i 2. Cyt. za: Tadeusz Miczka, *Kino włoskie*, Gdańsk: słowo/ obraz terytoria 2009, s. 597.

³ Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo: Da „La dolce vita” a „Centochiodi”*, Roma-Bari: Laterza 2007, s. 553.

stracyjnego (Mediolan, będący ekonomiczno-finansowym centrum kraju, zyskał wtedy niechlubne miano *Tangentopoli* – „miasta łapówek”). W konsekwencji rozpadły się zarówno chadecja, jak i partia socjalistyczna (premier Bettino Craxi przed zarzutami prokuratury uciekł w 1994 roku do Tunezji, gdzie sześć lat później zmarł, nie powróciwszy już do ojczyzny), zaś na scenie politycznej pojawiły się całkiem nowe ugrupowania. Była wśród nich Forza Italia kierowana przez Silvia Berlusconi, właściciela holdingu medialnego Mediaset (potem: Fininvest), w skład którego wchodziło między innymi kilka popularnych stacji telewizyjnych, Medusa – spółka produkująca filmy, oraz gigant wydawniczy Mondadori. W 1994 roku Forza Italia wygrała wybory parlamentarne i sformowała centroprawicową koalicję. Od tego momentu Berlusconi faktycznie zmonopolizował rynek medialny Włoch – kontrolował bowiem niemal wszystkie liczące się stacje prywatne, ale także sprawował nadzór nad publicznym koncernem RAI. Z nazwiskiem tego dwukrotnego premiera Italii (piastował tę funkcję również w latach 2001–2006) związany jest proces tzw. berlusconizacji kultury, oznaczający schlebienie niskim gustom i istotne obniżenie poziomu debaty publicznej.

Zjawiska te wpłynęły na włoskie kino – także w wymiarze ilościowym. W 1968 roku potężna włoska kinematografia wyprodukowała ok. 450 pełnometrażowych filmów kinowych, zaś dwadzieścia pięć lat później – już tylko 50. Co więcej, jeśli jeszcze w 1975 roku wpływy kasowe z filmów włoskich stanowiły niemal 60 procent wpływów ze wszystkich filmów, o tyle w 1993 roku – zaledwie 17 procent⁴. Przyczyny tej zmiany były wielorakie. W latach 80. kino musi zmagać się z konkurencją już nie tylko prężnie rozwijającej się telewizji, ale także nowego wówczas rynku – kaset wideo. Odbiorą one X Muzie część widowni, wpłyną na zmianę sposobu oglądania filmów oraz posłużą jako główny kanał obiegu niektórych gatunków, zwłaszcza horrorów, ale też filmów erotycznych (w gatunku tym specjalizował się Tinto Brass).

⁴ Paolo Russo, *Storia del cinema italiano*, Torino: Lindau 2002, s. 234.

Z drugiej strony, to właśnie telewizja staje się wiodącym producentem filmów – również tych przeznaczonych do obiegu kinowego (na początku lat 90. wręcz nie do pomyślenia było sfinansowanie filmu bez wsparcia RAI albo Fininvest). O ile jednak jeszcze w latach 70. telewizja jest bardziej skłonna współfinansować ambitniejsze projekty, o tyle w kolejnej dekadzie luksusu tego doświadczają już niemal wyłącznie uznani twórcy (bracia Taviani czy Ermanno Olmi). Preferencje telewizyjnych decydentów przesuwają się na korzyść kina popularnego, zwłaszcza komedii, której pozycja we Włoszech już wcześniej była bardzo silna. Zapotrzebowanie zleceniodawców na kolejne produkcje tego gatunku jest tak duże, że dochodzi do znaczącego obniżenia jakości. Oddajmy raz jeszcze głos Brunettcie, zdaniem którego komedie z lat 80. są dowodem na „odmowę myślenia, celebrację pozoru, cynizm, obrazę wrażliwości i inteligencji oraz przekonanie o perfekcyjnej łączności i przepuszczalności między kinem a telewizją”⁵. To ostatnie zjawisko, tak irytujące krytyka, nie było już wówczas stosunkowo nowe; za jego symbol można uznać Adriana Celentano – wylansowanego przez telewizję piosenkarza estradowego (przebój „Azzurro”), który w latach 70. i 80. nie tylko wystąpił w kilku cieszących się dużą popularnością komediach, ale także próbował swoich sił jako reżyser i scenarzysta.

A zatem, popularne gatunki jako główny *modus operandi* kultury filmowej, w większym stopniu niż w pierwszych dekadach powojennych nadają ton całej kinematografii. Zjawisku *commedia all'italiana*, a dokładniej twórczości grupy tzw. melancholijnych komików (*malinconici*) – reżyserów-aktorów rozwijających swoją karierę najpierw w telewizji, którzy dopiero później zmienili medium na kinowe i zajęli się reżyserią – poświęcony jest w niniejszym tomie tekst Diany Dąbrowskiej. Autorka pisze o filmach Carla Verdone, Francesca Nutiego, Massima Troisiego i Roberta Benigniego. Innym gatunkiem włoskiego kina popularnego dominującym

⁵ Gian Piero Brunetta, *op. cit.*, s. 608.

głównie w latach 80. i 90. stała się specyficzna włoska odmiana horroru, która ukształtowała się w latach 70., po części pod wpływem szerszego zjawiska *giallo* (filmów z intrygą kryminalną; nazwa pochodzi od koloru okładek popularnych „czytadeł z dreszczykiem”), a także amerykańskich filmów klasy B. Pod koniec lat 70. masowo powstają ich włoskie „przeróbki” oraz nieoficjalne sequele – na których koncentruje swą uwagę Grzegorz Fortuna. Przez część krytyków wyżej cenione – głównie z uwagi na walory wizualne – były filmy Daria Argento, bliższe formule „kryminału z dreszczykiem” (lub wątkiem nadprzyrodzonym). Na dwóch filmach Argento, *Opera* i *Upiór w Operze*, skupia się Grażyna Stachówna, dowodząc, że „oba te filmy zawierają [...] sympatie reżysera: sztukę operową, budynki teatralne, wystawiane w nich spektakle, sławne arie, a także psychoanalityczną (na poziomie popularnym) wykładnię koncepcji Sigmunda Freuda – choć nie tylko jego – zgrabnie wpisaną w psychikę i poczynania bohaterów”.

Lata 80. to czas schyłku kina dawnych mistrzów. Ostatni pełnometrażowy film zrealizowany przez Michelangela Antonioniego (*Identyfikacja kobiety* [*Identificazione di una donna*]) ma premierę w 1982 roku; współsygnowany przez niego w czasie choroby film *Po tamtej stronie chmur* (*Al di là delle nuvole*, 1995) jest już *de facto* wyreżyserowany przez Wima Wendersa. O późnych filmach Federica Felliniego, przepełnionych melancholijną nostalgią (*A statek płynie* [*E la nave va*, 1983], *Głos z księżyca* [*La voce della luna*, 1990]) ukierunkowaną na refleksję autotematyczną (*Ginger i Fred* [*Ginger e Fred*, 1986]), pisze Kevin Kołeczek, analizujący także tworzone przez Felliniego reklamy telewizyjne.

Pozycję klasyków zyskują natomiast twórcy średniego pokolenia, urodzeni w latach 40., onegdaj związani w mniejszym lub większym stopniu z nurtem kina kontestacji. Jednym z nich jest Bernardo Bertolucci. O jego filmach z drugiej połowy lat 90. i początku XXI wieku – *Ukryte pragnienia* (*Stealing Beauty/ Io ballo da sola*, 1996), *Rzymska opowieść* (*Besieged*, 1998) i *Marzyciele* (*The Dreamers*, 2003), zrealizowanych w międzynarodowej obsadzie i w wersji anglojęzycznej

– traktuje esej Bożeny Kudryckiej. Wszystkie wymienione tu produkcje Bertolucciego łączy splot polityki oraz erotycznych namiętności, postać bohatera(-ki) w pewien sposób wyobcowanego(-ej) z otoczenia oraz kameralne rozegranie dramatu, ograniczone do jednej (lub kilku zaledwie) przestrzeni. Autorka artykułu udowadnia, że Bertolucci nieustannie powraca do tych samych motywów i tematów.

Spośród twórców, którzy w latach 90. przynieśli włoskiej kinematografii najwięcej splendoru (Giuseppe Tornatore, Gabriele Salvatores, Nanni Moretti), najstarszy – urodzony w 1945 roku, a więc generacyjnie bliższy o dwa lata starszemu Bertolucciemu – jest Gianni Amelio. O jego filmie *Lamerica*, który jak w soczewce skupia w sobie powracające w twórczości Amelii tematy (emigracja, praca) oraz motywy (podróż, figura nieobecnego ojca i jego powrotu do domu), pisze Anna Miller-Klejsa.

Współczesne oblicze włoskiego kina autorskiego kształtowane jest przez nowe pokolenie twórców, takich jak Matteo Garrone, Ferzan Özpetek, Luca Guadagnino czy – *last but not least* – Paolo Sorrentino. Na jego filmie *Młodość* koncentruje uwagę Alicja Helman, umieszczając swoją interpretację w kontekście całościowo ujmowanego idiolektu reżysera. Tom zamyka esej Piotra Szczyszyka o twórczości współczesnego włoskiego dokumentalisty, Gianfranco Rosiego. Ostatni ów twórca w dość zaskakujący sposób stał się klasykiem współczesnego kina włoskiego – za sprawą laurów na festiwalach w Wenecji (za *Rzymską aureolę*) oraz Berlinie (za *Fuocoammare. Ogień na morzu*).

Pod względem najważniejszych nagród filmowych, bilans okresu będącego przedmiotem szkiców pomieszczonych w niniejszym zbiorze jest niejednoznaczny. Lata 80. to okres najśłabszy w całej powojennej historii kina włoskiego (jedyne znaczący laur dla włoskiego filmu w tym okresie to Złoty Lew w 1988 roku dla *Legendy o świętym pijaku* Olmiego – nagroda przyznana równo dziesięć lat po Złotej Palmie za *Drzewo na saboty* dla tego samego reżysera). Lata 90. to już jednak pasmo licznych sukcesów. Trzy Europejskie Nagrody Filmowe za najlepszy film zdobył Amelio (za *Otwarte drzwi*,

Złodzieja dzieci i Lamericę) – choć ważniejsze dla zagranicznej promocji kina włoskiego były cztery Oscary w kategorii na najlepszy film nieanglojęzyczny dla: *Kino Paradiso* Tornatore, *Śródziemnomorskiej sielanki* Salvatoresa, *Listonosza* Radforda/Troisiego oraz *Życie jest piękne* Benigniego; kilka lat później listę tę uzupełni *Wielkie piękno* Sorrentina. Trzeba wreszcie wspomnieć główne nagrody na najważniejszych festiwalach filmowych na Starym Kontynencie (poza wymienionym już Rosim, triumfowali: w Cannes – *Pokój syna* Morettiego, w Wenecji – *Echa dzieciństwa* Amelia, w Berlinie – *Dom uśmiechów* Ferreriego oraz *Cezar musi umrzeć* braci Tavianich).

Wyrażamy nadzieję, że prace pomieszczone w niniejszym tomie przyczynią się także do podjęcia studiów nad nieomówionymi w nim fenomenami współczesnej włoskiej kinematografii.

Anna Miller-Klejsa
Diana Dąbrowska

Diana Dąbrowska

***Malincomici*: Rubaszne i melancholijne oblicza włoskiej komedii lat 80. i 90.**

Christian Uva zauważa, że imaginarium włoskiej kultury popularnej dekady lat 80. i 90. zamieszkane jest przez tzw. *cialtroni* (‘łajdacy, dranie, hultaje’), samozwańcych bohaterów małomiasteczkowej i drobnomieszczańskiej wyobraźni, szefów i mocodawców lekceważących swoje obowiązki, uciekających od większej odpowiedzialności i podejmowania decyzji, cwaniaczków i często nierobów¹. Nie bez przyczyny jedną z najbardziej rozpoznawalnych figur tego czasu jest największy pechowiec Półwyspu Apenińskiego – inżynier Ugo Fantozzi, wykreowany przez aktora Paola Villaggia i reżysera Nerięgo Parentiego. Ten sam reżyser pod koniec lat 80. wskazał również za pośrednictwem emblematycznej pozycji *Bracia Włosi*² (*Fratelli d'Italia*, 1989), co dla mieszkańców Półwyspu Apenińskiego najbardziej się liczy i co będzie się liczyć przez kolejną dekadę – wakacje, pieniądze, seks... i piłka nożna.

Wymienione przymioty są charakterystyczne również dla tzw. *cinapanettone*³. Neologizm ten, pochodzący od wyrazu *panettone* (co w języku włoskim oznacza rodzaj babki, która tradycyjnie pojawia się na stołach w okresie świąt Bożego Narodzenia), odnosi

¹ Zob. Christian Uva, *Storia*, [w:] *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita. Volume III*, ed. Roberto De Gaetano, Milano: Mimesis Edizioni 2016, s. 215.

² Tytuł filmu bezpośrednio odnosi się do włoskiego hymnu narodowego autorstwa Goffreda Mameliego.

³ Więcej na ten temat zobacz w: Anna Miller-Klejsa, Diana Dąbrowska, *Italia-nità na rozdrożu*, [w:] *Historia kina. Tom IV*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków: Universitas 2018.

się do włoskich komedii, które rokrocznie trafiają do tamtejszych kin na przełomie listopada i grudnia, a opowiadają o perypetiach Włochów spędzających w nietypowy sposób święta. Termin „kino-babki” został ukuty przez krytykę i w swoim pierwotnym znaczeniu miał charakter pejoratywny, wskazujący na konsumpcyjny charakter produkcji wytwórni Filmauro (należącej do rodziny De Laurentiisów). Z czasem jednak określenie to zatraciło swoje negatywne konotacje – obecnie jest wykorzystywane w kampaniach reklamowych, posługują się nim także sami twórcy. Za pierwszy film cyklu uznaje się *Przerwę świąteczną* (*Vacanze di Natale*, 1983) Carlo Vanziny. Do końca stulecia nakręcono jeszcze dwanaście filmów serii; poza Vanziną, reżyserowali je także Enrico Oldoini oraz Neri Parenti. Stałym elementem tych produkcji był udział dwójki aktorów: Christiana De Siki (syna twórcy *Złodziei rowerów*) i Massimo Boldiego (w 2005 roku duet rozpadł się, a każdy z aktorów zaczął grać we własnych wersjach *cinapanettone*), a także rozmaitych celebrytów w rolach epizodycznych. Wraz ze wzrostem budżetów serii, jej znakiem rozpoznawczym stały się egzotyczne lokacje – Indie, Egipt czy Brazylia – miejsca, do których bohaterowie udawali się na zimowy urlop. „Kino-babki” charakteryzują się również – a być może przede wszystkim – nieco wulgarnym, czasem niepoprawnym politycznie humorem, który jest najczęściej krytykowanym aspektem tych produkcji⁴.

Od bardziej pogłębionych diagnoz rzeczywistości społecznej nie odżegnywała się grupa twórców komediowych, którzy dość niespodziewanie stali się jednym z najważniejszych zjawisk kina włoskiego lat 80. – tzw. melancholijni komicy (*malincomici*). Twórca tego neologizmu Stefano Reggiani zalicza do owej grupy przede wszystkim czterech reżyserów-aktorów – którzy rozwijali swoją karierę najpierw w telewizji, by dopiero później zmienić medium na kinowe i zająć się reżyserią – Carla Verdone, Francesca Nutie-

⁴ Zob. Alan O' Leary, *Fenomenologia del cinapanettone*, Soveria Mannelli: Rubbettino 2013.

go, Massima Troisiego i Roberta Benigniego⁵. Na początku lat 90. to właśnie te nazwiska miał na myśli jeden z najważniejszych włoskich krytyków, pisząc o „czterech muszkietierach dzielnie walczących na polu włoskiego box office’u z bezwzględnością hollywoodzkiego Terminatora”⁶ – filmy Verdone, Nutiego, Troisiego i Benigniego bowiem jako jedyne dorównywały popularności przebojów hollywoodzkiego kina. Niewątpliwie punktem odniesienia dla twórczości *malincomici* byli jednak autorzy *commedia all’italiana*, tacy jak Alberto Sordi, Ugo Tognazzi, Nino Manfredi czy Vittorio Gassman, choć jedynie o Verdone mówi się wprost jako o kontynuatorze dorobku pierwszego z wymienionych, słynnego we Włoszech „markiza Grillo” z tak zatytułowanego (*Il Marchese del Grillo*) filmu Monicellego z 1981 roku. Sordi „namaścił” Verdone na swojego ekranowego potomka w reżyserowanym przez siebie filmie drogi *Podróż z ojcem* (*In viaggio con papà*, 1982), w którym wystąpili obaj aktorzy (w rolach ojca i syna)⁷.

I choć komedia ma we włoskim kinie długą tradycję (by wspomnieć choćby takich twórców jak Mario Monicelli, Luigi Comencini, Dino Risi czy Pietro Germi), to właśnie za sprawą *malincomici* – Verdone, Troisiego, Benigniego, Nutiego, a także Maurizia Nichettiego⁸

⁵ Zob. Stefano Reggiani, *Dizionario del postdivismo. Centouno attori italiani del cinema e della TV*, Roma: RAI-ERI 1989.

⁶ Gian Piero Brunetta, *Cent’anni di cinema italiano 2. Dal 1945 ai giorni nostri*, Bari: Laterza 1995, s. 380. Co ciekawe, filmowy przebój *Kobiety w spódnicach* (*Donne con le gonne*, 1991) Francesca Nutiego był reklamowany przez samego twórcę żartobliwym sloganem: „Kto nie zobaczy podczas świąt Bożego Narodzenia mojego filmu, Terminatorem jest”. Film Nutiego znalazł się wówczas w bezpośredniej konfrontacji z drugą częścią słynnej franczyzy Jamesa Camerona.

⁷ Z kolei w filmografii Verdone swoistym hołdem dla komediowego geniuszu Sordiego jest scena z filmu *Borotalco*: bohaterowie oglądają w telewizji fragment filmu *Amerikanin w Rzymie* (*Un americano a Roma*, 1955), w którym Sordi odgrywa jedną ze swoich najbardziej znanych postaci, Nando Merriconiego, pożerającego obfity talerz makaronu.

⁸ Nichettiego nie zalicza do grupy *malincomici* wspomniany Stefano Reggiani, natomiast czyni to m.in. Lino Micciché (*Storia del cinema italiano: 1977-1985*, ed. Vito Zaggario, Venezia-Roma: Marsilio Edizioni di Bianco & Nero 2001, s. 7).

– gatunek ten zaczął być też postrzegany od lat 80. jako autorska forma wypowiedzi⁹. Każdy z wymienionych twórców nie tylko wniósł do włoskiej kinematografii własne poczucie humoru i autorską wizję komedii (rozumianej jako komedia obyczajowa, romantyczna, satyra), ale też poszerzył granice kulturowe i językowe omawianego gatunku o specyfikę regionu, z którego pochodził¹⁰.

Niniejszy tekst stanowi próbę przekrojowej prezentacji sylwetek najważniejszych „melancholijnych komików” – uchwycenia tego, co stanowi specyfikę ich komediowego stylu. Nie jest moim zamiarem dogłębna analiza wszystkich dzieł wymienionych powyżej reżyserów; przyglądam się dokładniej tym filmom, które odnoszą się w interesujący sposób do problematycznych aspektów rzeczywistości społeczno-politycznej, obyczajowej i kulturalnej Półwyspu Apenińskiego w latach 80. i 90. Dlatego też więcej uwagi poświęciłam chociażby mniej znanym w Polsce *Złodziejom mydełek* (*Ladri di saponette*, 1989) Maurizia Nichettiego; pominęłam zaś cieszące się międzynarodową popularnością *Życie jest piękne*

Miccichè (a także Gian Piero Brunetta i Vito Zaggario) włącza do tego komediowego grona również wczesne filmy Morettiego (*ibidem*, s. 23).

⁹ Jak wspomina w wywiadzie Nichetti, w przepełnionych polityką i kontestacją latach 70. nikt nie miałby odwagi zadebiutować na dużym ekranie komedią; byłoby to zbyt niepoważne i niepasujące do ówczesnego klimatu kulturalnego i intelektualnego w Italii. Zob.: Rozmowa Maurizio Nichettiego z Anną Crispi, <http://blog.amicidellascala.it/intervista-a-maurizio-nichetti/> [dostęp 3.04.2018].

¹⁰ Motyw przynależności terytorialnej jest silnie związany z włoską mentalnością i z *campanilismo* („lokalny patriotyzm”). Włoch przywiązany jest zdecydowanie bardziej do swojego regionu (polski odpowiednik województwa) aniżeli do całego kraju, z którym rzadko się identyfikuje (wyjątkiem są występy kadry narodowej na turniejach piłki nożnej). Silny wpływ na wspomniane zjawisko miała niewątpliwie późna i nie w pełni kompatybilna na planie polityki i kapitału społeczno-kulturowego unifikacja Włoch (1861 rok). Włoska kultura filmowa niejednokrotnie podejmowała się zadania reprezentacji tegoż niedopasowania, szczególnie w latach tzw. cudu gospodarczego (1958–1963). Wystarczy przywołać emblematyczną w tym kontekście wypowiedź neapolitańskiego komika Totò z filmu *Złote nogi* (*Gambe d'oro*, reż. Turi Vasile, 1958): „Wina za wszystkie kłopoty należy obarczyć Garibaldię, za jego szaleńczy pomysł zjednoczenia Włoch”.