

واقعیت ، رمانتیسیم ، اروتیسیم و سینما:

در مصاحبه ای با لوکینو ویسکونتی¹

برت کاردولو

مترجم: محمد زرینه

در میلان و یکی از خانواده های برجسته و اشرافی (یکی از ثروتمندترین خانواده های شمال ایتالیا) متولد شد. لوکینو ویسکونتی دی مودرونه، کنت لوناته پوزولو (1906-1976)، در سنین پایین در فضایی سرشار از هنر، موسیقی و تئاتر قرار گرفت. دوران جوانیش، در حقیقت با نقاط روشنی چون آثار رهبر ارکستر توسکانینی و آهنگسازی پوچینی و رمان نویس دانوزیو آمیخته شد. در سال 1936 و در سن سی سالگی به پاریس رفت و با سپاس از وساطت یک دوست مشترک یعنی کوکو شانل کار خود را در فیلمسازی و بع عنوان دستیار سوم ژان رنوار در فیلم **روزی در روستا (1936)** آغاز کرد. ویسکونتی که در این مدت یک فاشیست بود به کمونیسم متمایل شد. پس از گشت و گذاری کوتاه از ایالات متحده، از هالیوود دیدن کرد و سپس به رم بازگشت و به عضویت نشریه **سینما** درآمد. بار دیگر به عنوان دستیار ژان رنوار، برای فیلم توسکا (1939) که به دلیل جنگ ناتمام مانده و بعدها توسط **کارل کوش** به اتمام رسید مشغول شد.

ویسکونتی همراه با روبرتو روسلینی در سالوتو شرکت فیلم سازی ویتوریو موسولینی (پسر بنیتو موسولینی که در آن زمان به عنوان ناظر بر سینما و دیگر هنر ها مشغول بود) به فعالیت پرداخت، و در طول سالهای جنگ و احتمالاً در اینجا با فدریکو فلینی دیدار کرد. او به همراه جیانی پوچینی و آنتونیو پیترانجلی و جوزپه دسانتیس برای اولین فیلم او به عنوان کارگردان فیلمنامه نوشتند: **وسوسه (1942)** به عنوان اولین فیلم نئورالیستی او، که اقتباسی ادبی از رمان **پستچی همیشه دوبار زنگ می زند** اثر **جیمز.ام. کین** تاحدودی مورد توجه واقع شد. حزب کمونیست ایتالیا ویسکونتی را برای ساخت یک سری فیلم در مورد ماهیگیران، معدن کاران و دهقانان در سیسیل مامور ساخت ولی تنها **زمین میلرزد (1948)** ساخته شد. این فیلم، شاخصی در سینمای نئورالیستی بود که بر پایه اقتباسی از رمان **من باکراهت** اثر جیووانی ورگا قرار داشت. ویسکونتی نه تنها با فیلم **زیباترین (1951)** در دهه 50 از مسیر نئورالیستی فاصله گرفت بلکه حتی **احساس (1954)** را به شکل رنگی تولید کرد. این فیلم براساس اقتباسی از رمان **کامیو بوویتو است**، احساس به وقایع اشغال ونیز توسط اتریش در سال 1866 پرداخته و در آن همانند فیلم جذاب، ویسکونتی به ترکیب رئالیسم و رمانتیسیم در تلاش برای فاصله گرفتن از آنچه که او در مصاحبه با من از آن تحت عنوان سختگیری ها نئورالیستی توصیف می کند، قرار دارد. او یک بار دیگر در سال 1960 و با فیلم **روکو و برادرانش** به نئورالیسم بازگشت. داستان این فیلم به ایتالیاییهای جنوبی و طبقه کارگری می پردازد که در کابوس میلان، در امید برای یافتن ثبات اقتصادی هستند.

در خلال دهه 60 فیلمهای ویسکونتی بیشتر شخصی می شود. شاید بهترین کارهایش در این مقطع زمانی، **یوزپلنگ (1963)** و **مرگ در ونیز (1971)** هستند. اقتباس باشکوه ویسکونتی از یوزپلنگ، براساس رمان **جوزپه توماسی دی لامپوسا** در سال 1958، روایت سقوط اشراف سیسیلی در عصر ریسورجیمنتو²، موضوعی نزدیک به تاریخ خانوادگی خود کارگردان است. در آن فیلم ستاره آمریکایی برت

¹ After Neorealism: Italian Filmmakers and Their Films; Essays and Interviews Edited by Bert Cardullo/ Chapter One Reality, Romanticism, Eroticism . . . and the Cinema: An Interview with Luchino Visconti by Bert Cardullo

² ریزر جیمنتو، «ستاخیز» اتحاد ملی، در دو مسیر شکل گرفت. جنبش ایتالیایی جوان جوزپه مازینی، اهل جنوا، از طریق شورش های مردمی بدنبال اتحاد ملی بود.

لنکستر در نقش شاهزاده دون فابریزیو بازی کرد. تا سال 1969 و فیلم **غروب خدایان (لعنت شده)** که برایش نامزدی در رشته بهترین فیلمنامه را از سوی آکادمی علوم هنرهای سینمایی (اسکار) را به همراه داشت، که البته آن را دریافت نکرد او فعالیت چندانی نداشت. این فیلم به عنوان یکی از آثار شاخص ویسکونتی، در خصوص یک خانواده صنعتگر آلمانی است که در طول جنگ جهانی دوم تجزیه می شود. واپسین فیلم ویسکونتی **بی گناه (1976)** که از مضمون تکرار شونده ای که در کارش یعنی خیانتکاری و خیانت است و در خصوص افرادی است که دارای ویژگی شهوت و شهوت طلبی به عنوان یک برده جنسی هستند که در یک مسافرخانه کنار جاده می گذرد. یک اشرافزاده سیسیلی که در زمان اتحاد ایتالیا، با یک همسر رمی از طبقه بالا که توسط شوهرش مورد غفلت قرار گرفته - که البته خودش یک هوسران است.

ویسکونتی به طور آشکار همجنس خواه است، او چند شخصیت صریحاً همجنس خواه را در فیلم های خود به نمایش می گذارد، هر چند که اینها غالباً دارای زمینه جریان همجنس خواه هستند. او از مردان برجسته جذاب، مانند آلن دلون، طرفداری می کرد و شیفتگی نهایی او نسبت بازیگر اتریشی هلموت برگر بود، که وی او را در فیلم های غروب خدایان، **لودویگ (1972)** و **قطع مکالمه (1974)** تحت کارگردانی خود داشت. مصاحبه زیر اوایل سال 1972، درست قبل از شروع فیلمبرداری لودویگ، در هتلی در مونیخ آلمان انجام شد. او عمدتاً به ایتالیایی صحبت می کرد، که بعداً خودم ترجمه کردم.

کاردولو: جناب ویسکونتی چنانچه برای شما قابل قبول باشد به طور کلی مایلیم به بحث درخصوص دو فیلم اول شما یعنی زیباترین و روکو و برادرانش بپردازم که به یک بیان می توان گفت که هر کدام شاخه ای از نئورالیسم پس از جنگ هستند. اما قبل از این بیابید کمی به دو اثر متأخر و متفاوت به خصوص از حیث تصویرپردازی در کارنامه شما بپردازیم: مرگ در ونیز و غروب خدایان. آیا این درست است که شما در جشنواره کن 1971 به دلیل آنکه مرگ در ونیز جایزه اول را نگرفت تهدید کردید که دیگر به کن باز نمی گردید و تنها راهی که هیئت داوران برای آرام کردن شما داشت اعطای جایزه جدیدی به مناسب بیستمین و پنجمین سالگرد برگزاری جشنواره کن به مجموعه آثار شما بود؟ آیا این مسئله نبود که مرگ در ونیز به دلیل ضرب آهنگ کند و جزئیات در طراحی صحنه مجلل جایزه برتر را نگرفت؟

ویسکونتی: کجا یک همچین مزخرفی به گوشتان خورده؟ در هر صورت جایزه ای که آنها در کن به من دادند بسیار مهمتر از آن چیزی بود که به **واسطه (1971)** جوزف لوزی دادند. این جایزه ای ویژه به تمام فیلمهایم بود که مرگ در ونیز هم شامل آن می شود و این برای من خیلی مهم است.

او مخالف اشراف زادگان و روشنفکران حزب اعتدال پیدمونت بود، و از طریق تاسیس یک کنفدراسیون متشکل از شاهزادگان ایتالیایی و رهبری مقام پاپی خواستار اعمال اصلاحات بود. حزب اعتدال نگران شورش پرولتاریا میان کارگران در کارخانه ها بود. مالکان زمین که کارگران خارجی را با دستمزد پایین استخدام می کردند با خشم رعیت ها مواجه شدند. در لومباردی و توسکانی بر سر غذا شورش به پا شد و رعیت های جنوبی خواستار مالکیت بر زمین شدند.

در ۱۸ مارس ۱۸۴۸ در میلان شورش جدی به پا شد، که همزمان با قیام در سرتاسر اروپا بود. در همین سال بود که میلان از سلطه قشون ۱۴۰۰۰ نفری اتریشی آزاد شد. ونیزی ها جمهوری خود را احیا کردند، ارتش پیدمونت به نیروهای توسکانی پیوست، ایالت های پاپال و ناپل، و جمهوری دموکراتیک جدید رومی به شکلی رسمی اعلام موجودیت کردند. با این وجود، کارلو آلبرتوی پیدمونت تعلل کرده و به اتریشی ها زمان داد تا اقتدار خود در ایتالیا را احیاء کنند، به این ترتیب دستاوردهای ایتالیایی ها نقش بر آب شدند.

پادشاه جدید پیدمونت، ویتوریو امانوئل دوم، با وعده اصلاحات پادشاه مشروطه شده و پارلمان بدست حزب اعتدال افتاد. کنت کاورو، نخست وزیر، یک واقع گرای سیاسی سرسخت بود که توانست برای برنامه کاپیتالیسم تجارت آزاد و امور عام المنفعه در مقیاس وسیع حمایت های جناح چپ را بدست آورد. جوزپه گاریبالدی در میان تبعیدشدگان سیاسی ای بود که به پیدمونت گریخته بود.

ک: بعضی منتقدان و مخاطبان این احساس را دارند که عشق تصویر شده در فیلم مرگ در ونیز، عشقی همجنس خواهانه است که در فیلم شما در نسبت با رمان توماس مان بیشتر دیده می شود، یک بررسی ساده نشان از سرکوبی یک تمایل همجنس خواهانه دارد که با یک میل طاقت فرسا نسبت به یک پسر نوجوان که به شکلی خیره کننده زیباست گره می خورد.

و: عشق در فیلم من همجنس خواهانه نیست، این عشق بدون جنبه های اروتیک و بدون جنسیت محوری است، عشق مهمترین احساس است. البته سکس هم مهم است اما عشق یک فرجام است. پسر در داستان بیانگر احساسات عاشقانه است. او نمادی برای زیبایی است و اشنباخ که در جستجوی زیبایی کمال یافته است از اینکه می بیند برای یک بار این آرمان در شرایط واقع وجود دارد به وجد می آید، البته این مسئله جنبه مرگبار خود را هم دارد.

ک: در رمان مان ، اشنباخ نویسنده بود ، اما در فیلم شما ، او آهنگساز است. چرا؟

و: این برای من آسان تر بود که از حیث ایجاد بار احساسی بخوام که اشنباخ یک موسیقیدان باشد و همچنین خواستم که از موسیقی مالر استفاده کنم. من معتقدم که توماس مان هنگام نوشتن مرگ در ونیز به فکر مالر بوده، شواهد زیادی برای تأیید این نظریه وجود دارد ، از جمله شهادت دختر مان. دختر مالر ، وقتی فهمید که من این فیلم را می سازم ، بابت شهرت پدرش اضطراب داشت. اما بعد از دیدن تصاویر، برای من نوشت و گفت که خیالش کاملاً راحت شده است.

ک: امروز دیگر شخصیت هایی مانند کروپ وجود ندارند اگر هم وجود داشت این مسئله تردید برانگیز بود که ذهنیت آنها بر اساس آنچه که از ساختار بندی شما از خانواده صنعتگر آلمانی ونقشی که در ظهور نازیسم ایفا کردند که در اینجا بواسطه فیلم غروب خدایان ترسیم شده، کاملاً آسوده باشد. یک نما برای من ویژه بود: صحنه ای که در آن هلموت برگر ، به عنوان متعهدترین منحرف قبیله ، مادر خود را به شکلی که کاملاً تعرض آمیز بود- با بازی اینگرید تولین- به طرز وحشیانه ای مورد تجاوز قرار می دهد.

و: خوب ، تعدادی صحنه در سینمای جدید آمریکایی وجود دارد که موقعیت میان هلموت و اینگرید را آرام نشان می دهد - مانند یک موضوع خانوادگی. آنچه در *سطل زباله اندی وارمول* افتاد ، کمی قوی تر از رابطه محارم بود ، شما اینطور درک نمی کنید؟

ک: بله ، اما تا جایی که به من مربوط می شود ، عنوان وارمول کیفیت فیلم اش را نیز توصیف می کند. از این نظر تکلیف فیلم زباله مشخص است اما در مورد غروب خدایان اینگونه نیست. دریایی از سادیسم ، زنا با محارم و همجنس خواهی که از خلال فیلم شما موج میزند مطمئناً اغراقی هنرمندانه بود، اینطور نیست؟

و: به طور حتم بداعتی در غروب خدایان وجود دارد، اما این ابداع در راستای واقعیت است. آن خانواده، خانواده کراپ بودند و تمامی نیروهای اس.آ واقعا حتم همجنس خواه بودند. شیوه ای بود که من آن را در «شب دشنه های بلند» نشان دادم- من به سلاخی شدن پسران جوان در رختخوابشان اشاره می کنم.- دقیقاً به همان طریقی که توسط شاهدان گزارش شده است. این بدان معنی است که غروب خدایان علاوه بر هر چیز دیگری یک سند سیاسی اجتماعی است.

ک: آیا شما در زندگی شخصی خودتان دچار هیچگونه دردسری با فاشیستهای ایتالیا شدید؟

و: آنها یک شب مرا در خانه من دستگیر کردند. به آنها گفتم که دیوانه هستند ، اما باز هم آنها مرا از زندانی به زندان دیگر بردند. سرانجام ، قصد داشتند به من شلیک کنند - اما خدا را شکر آمریکایی ها به موقع رسیدند و مرا نجات دادند.

ک: با در نظر داشتن خدا، آیا شما یک کاتولیک معتقد هستید؟

و: اجازه بدهید بگویم که یک کاتولیک هستم. من کاتولیک متولد شدم ، غسل تعمید شدم و نمی توانم آنچه هستم را تغییر دهم. مطمئناً من نمی توانستم به راحتی پروتستان شوم. ایده ها و عادت های من ممکن است غیرمومنانه باشد ، اما من هنوز کاتولیک هستم.

ک: دیدگاه شما در خصوص آئین نکاح چیست؟ از این جهت می پرسم چرا که ازدواج و خانواده ، حداقل خانواده ، هسته اصلی بحث ما در مورد فیلمهای جذاب و روکو و برادرانش خواهد بود.

و: از بچه دار نشدن پشیمانم ، اما از اینکه هرگز ازدواج نکرده ام پشیمان نیستم. افراد معمولاً ازدواج می کنند زیرا از تنهایی می ترسند. اما شما می توانید ازدواج نکنید و رابطه زیبایی داشته باشید - نه فقط با یک نفر! شرایط ایده آل داشتن فرزند است و نه ازدواج. با خودم فکر می کنم که امکان داشت پدر خوبی باشم. کسی چه میداند.

ک: پس جایگاه زن کجاست؟

و: در خانه ، با مردانی که با آنها ازدواج می کنند. آنها باید زن باشند: اگر این کار را خوب انجام دهند کافی است. تختخواب ، آشپزخانه ، مادر شدن: این جای آنهاست ، همانطور که همه ما وظیفه ، کار و وظایف خود را داریم. وظیفه یک زن این است که سبب را به مرد بخوراند - و با او کنار بیاید اگر شما بخواهید.

ک: من حدس می زنم که شما موافقت خواهید کرد که ماریا کالاس از این قاعده مستثنی است.

و: بله ، اما من هرگز علاقه ای به جلب او برای ورود به دنیای سینما نداشتم. او باید در اپرا می ماند - جایی که او در آثاری مانند خوابگرد و بانوی گمراه هدایت کنم - نه در چیزی مانند **مده آی** پازولینی. من این فیلم را دوست ندارم، خوانندگی استعداد واقعی کالاس است ، نه بازیگری. او بازیگر سینما نیست.

ک: بیایید اکنون به بحث در مورد **Bellissima** بپردازیم (زیباترین ، 1951). چرا این فیلم را ساختید، به نظر می رسد موضوع آن تا حدودی متفاوت از مواردی است که در فیلم های قبلی خود با آن روبرو شده اید؟

و: انتخاب یک موضوع نسبت به موضوع دیگر منحصراً به اراده کارگردان بستگی ندارد. ترکیبی از عوامل ، به طور طبیعی شامل مسئله پول یا امور مالی ، که در آخر تعیین می کند کدام فیلم ها ساخته شوند. من مجبور شدم برای مثال از داستان **عاشقان مفلوک** (فیلم **کارلو لیتزانی** در سال 1954) و **پروپسر مریمه**، **کجاوه یادگاری ها متبرک** (ساخته شده توسط ژان رنوار در سال 1952 به عنوان **مربی طلایی**) عبور کنم ، اما بعد از آن **سالوو دی آنجلو** فیلمنامه زیباترین از **چزاره زاواتینی** را به من داد. مدتی بود که آرزو داشتم با **آنا مانیانی** فیلم بسازم و این دقیقاً مانیانی بود که **دی آنجلو** برای نقش اول این تصویر در ذهن داشت. بنابراین من این پروژه را پذیرفتم. **دی آنجلو** علاقه من را برای ساخت فیلمی با "شخصیت" معتبری مانند مانیانی ، فیلمی که معنای درونی یا نهایی آن تا حدی از ستاره آن ناشی می شود ، تقویت کرد. و او به من علاقه مند شد که دریابم چه رابطه ای بین من ، به عنوان کارگردان ، و یک **"دیوا"** مانند مانیانی وجود دارد. به اعتقاد من نتیجه بسیار عالی بود.

ک: وقتی به «فضا» و «شخصی بودن» اشاره می کنید به طور مشخص چه منظوری دارید؟

³ **Diva**: کلمه ی "دیوا" ریشه ای یونانی دارد. در گذشته به کسی که (جنس مونث) ارتباط نزدیکی با خدا داشت گفته می شده است. در فرهنگ لغات انگلیسی به "خواننده ی زن اپرا" اطلاق شده است.

و: فیلم حول یک شخصیت سامان می یابد. این بار زیادی دارد، زیرا من اعتقاد ندارم که استفاده از یک ستاره یا شخصیت خود به خود فیلم را به یک وسیله نقلیه کاملاً تجاری تبدیل می کند. هر دو امکان را دارید چنانچه از بازیگر زن به درستی استفاده کنید. زیباترین، داستان فرجام یک زن، یا بهتر از آن، بحرانی در تاریخ شخصی اش است: مادری که مجبور شده است از آرزوهای مخفی و خرده بورژوازی خود دست بردارد اما سعی می کند آنها را از طریق دخترش محقق کند. سپس مادر متقاعد می شود که، اگر بهبودی در زندگی او حاصل شود، باید از مجرای دیگری باشد. و در پایان فیلم او به خانه و نزد همسرش بر می گردد، همانطور که آنها را ترک کرده بود. او همچنین با آگاهی از اینکه دخترش را به شکلی نامطلوب دوست داشته، تلاش می کند تا از طریق کودک به آرزوهای خود در مورد ستاره شدن فیلم دست یابد. این مادر هم اکنون می داند که دنیای تجاری نمایش که به نظر او بسیار شگفت انگیز بود، در واقع کاملاً اسفناک است.

ک: آیا در متن اصلی زاواتینی تغییراتی ایجاد کردید، یا از سناریوی او همانطور که برای اولین بار به شما ارائه شد استفاده کردید؟

و: بله، تغییراتی ایجاد کردم. در گام اول، پدر دختر در متن اصلی زاواتینی کارمند یک شرکت یا دفتر بود. در فیلم تمام شده، او تبدیل به یک کارگر ساده شد. نکته دوم این است که در حالیکه در فیلمنامه زاواتینی، کودک به کلی در تست عکاسی اول رد میشد ولی در فیلم من او شانس برای حضور در فیلم به دست می آورد- تا مادرش آگاه شود که او فقط از طریق دخترش زندگی می کند و سرانجام از امضای قرارداد از طرف دختر امتناع ورزد. اگر بخواهید بدانید، اینها تغییرات اصلی ساختاری من بود. اما در حین فیلمبرداری و در طی این سفر، تغییرات کوچک دیگری نیز ایجاد کردم، در پایان، راهی کاملاً متفاوت از مسیری که زاواتینی در سناریوی خود پیموده بود. مقداری بازنویسی گفتگو نیز انجام شد و این ارتباط زیادی با شیوه بداهه پردازی مانیانی داشت.

ک: آیا این نتیجه تمایزی آشکار میان سبک بازیگری مانیانی و بازیگرانی بود که در فیلم همسر و فرزندش را بازی می کنند- هر دو برای اولین بار بازی می کنند؟

و: نه، اصلاً چنین چیزی نیست. چرا که شور بداهه پردازانه مانیانی غریزه ای طبیعی در پس خود دارد و نمایشی تصنعی نیست. علاوه بر این، او می داند که چگونه خودش را در سطح و هم راستا با دیگر بازیگران قرار دهد و همچنین می داند که چگونه آنها را با خود همراه سازد - چگونه آنها را به همان اندازه ارتقاء دهد. من این جنبه خاص - و خارق العاده - شخصیت او را می خواستم، و آن را درک کردم. در دیگر قسمتهای کلیدی، گاستون رنزی [کارگر] و تینا آپیچلا [کودک] انتظارات من را به طور کامل برآورده کردند. به خصوص کودک: که در نوع خود، تک بود. او نشان می دهد که داشتن یک تفکر یا خرد بالغ هیچ ارتباطی با عملکرد غریزه ندارد. پس از پانزده روز حضور در جلسات فیلمبرداری، خانم آپیچلا تمامی مسائلی که در مورد تجارت بازیگری وجود داشت را می دانست - به حدی که گاهی اوقات مرا ترک می کرد و گروه گیج میشد. برای مثال، در یک صحنه مجبور شد گریه کند. او کاملاً آرام، حتی خاطر جمع بود، تا لحظه ای که من اشاره کردم، بلافاصله شروع به گریه کرد. و وقتی داد زدم "کات!" او بلافاصله گریه را متوقف کرد. و او این کار را بیش از ده بار پشت سر هم انجام داد. و تمامی این حرفها در مورد یک بچه پنج سال و نیمه است!

ک: بهترین راه برای گرفتن بازی خوب از بازیگرانی که حرفه ای نیستند، چیست؟ آیا آنها را وادار می کنید یا به پیشنهاد خود اعتماد می کنید؟

و: بعضی اوقات چیزی بین وادار کردن و پیشنهاد دادن. این نوعی همکاری بین من و آنها است. من سعی می کنم تا آنجا که ممکن است به آنها آزادی عمل بدهم، اما در عین حال به آنها می گویم آنچه را که می خواهم بیان کنند. این روش کاملاً در مورد مانیانی جواب داد. اگر کاملاً به حال خود گذاشته شود باید بگویم، او هرگز از نتیجه کار احساس رضایت نخواهد داشت.

ک: برای من اینطور به نظر می آید که اینکه مانیانی فیلمنامه را کاملاً بفهمد یا به آن پایبند باشد، چندان مهم نیست. شخصیت او چیزی جدای از محتوایی است که در *کمدیالارته*^۴ جریان دارد و همانطور که می دانید، اساساً یک هنر بداهه پردازانه بود.

و: فیلمنامه، به عنوان پایه یا چارچوب هر فیلمی عمل می کند. و این همیشه ضروری است که جایگاه آن را حفظ کنید. اما نه عمل و نه گفتگو را می توان به عنوان ملات کار در نظر گرفت. در فیلم های واقع گرایانه، به عنوان مثال، بازیگران گاهی اوقات به سادگی و با روشی که یک ادیب آنها را بوسیله ماشین تحریر ترکیب کرده، نمی توانند چیزهایی را بگویند، یا نخواهند گفت. جدای از این مسئله، به نظر من، نویسنده یک فیلم باید یک فرد واحد باشد: ولی بخش عمده ای از کار کارگردان انتخاب بازیگران و عوامل است: اگر از پس این کار بر بیاید خوب است، بخشی از تصویر قبلاً ساخته شده و می توان باقیمانده را خلق کرد، تمام. در مورد مانیانی و همکاری در زیباترین چنین وضعیتی وجود داشت.

ک: به نظر می رسد این روش کار با یک نوع فیلم سازگار است: از نوع فیلم زیباترین. به نظر می رسد که این واقعیت را در نظر نمی گیرید که این روش ممکن است برای انواع دیگر فیلم ناکافی باشد. منظورم از نوع، به عنوان مثال، یک متن عمیق لایه ای و بسیار مفصل مورد توجه برای عزیمت است - متنی که کاملاً مستلزم پرداخت شدن توسط بازیگران است. در این خصوص، نظریه پردازان اتحاد جماهیر شوروی در دهه 1920 از این ایده حمایت کردند که بازیگر باید از پایه فنی محکم و کاملاً فرهنگی یا آمادگی فکری برخوردار باشد؛ آنها همچنین معتقد بودند که با بازیگر باید در فیلمنامه همکاری کنید.

و: خب، هر کسی که قصد فیلم ساختن داشته باشد از روش و نقطه نظر خودش برخوردار است. اما، تا جایی که بازیگران پیش می روند، من بر این ادعا پافشاری می کنم که بازیگر دارای استعداد است - چیزی که من دوست دارم آن را غریزه سینمایی بدانم - پس خوب کارگردان می تواند اجرایی خوب را از بازیگر بوسیله «آماده سازی و تکنیک» بیرون بکشد. استعداد یک چیز کاملاً ضروری است و به خودی خود نمی توان آن را آموزش داد ولی هر چیز دیگری را می توان فراهم کرد.

ک: البته وقتی با مسائل غیر حرفه ای مواجه هستید، همه ابزار کار باید فراهم باشد.

و: نه ضرورتاً، کار ویتوریو دسیکا در فراهم ساختن همه عوامل برای غیر حرفه ای ها درست است. او حتی صحنه ها را از قبل بازی می کرد و از آموخته ها می خواست آنچه را که او انجام میدهد تقلید کنند. اما اگر می توانید بازیگری را در کار غیر حرفه ای خود کشف کنید - همانطور که من ادعا کنم استعداد بازیگری دارم - در این صورت می توان تعادل را برقرار کرد و بازیگر می تواند به خوبی بده بستان کند. این شکل از اجرا غیر حرفه ای است که برای من از بیشترین «حس» برخوردار است. به هر حال ما در اینجا با مسابقه دهندگان زیبایی سر و کار نداریم که فقط به سینه و پاها و باسن خلاصه شود. من در مورد کار با مردم - بازیگران غیر حرفه ای - و مواردی چون شخصیت، احساس و مزاج، که فقط می داند چطور حرکت خود را از این یا آن نقطه نما به نمایش بگذارد، حرف می زنم.

ک: آیا راهی برای تغییر این مسئله هست؟

⁴ کمدی مهارت یا کمدی دلا رته (به ایتالیایی: *Commedia dell'arte*) نوعی از نمایش های مبتنی بر تئاتر بداهه سازی است که در سده ۱۶ در ایتالیا شکل گرفت. نام کامل این نمایش به ایتالیایی «*commedia dell'arte all'improvviso*» است به معنی «کمدی مهارت بداهه پردازی».

این شکل از شادی نامه بیشتر توسط هنرمندان چیره دستی که به فنون "پانتومیم" و بداهه پردازی آشنا بودند و توانایی فراوانی برای انجام حرکات آکروباتیک داشتند، توسط این بازیگران دوره گرد، از شهری به شهری دیگر اجرا می شد. کمدی مهارت عمده توجه خود را به خلق تیپ های نمایشی مبذول می ساخت و معمولاً ۱۰ بازیگر تیپ های مختلف را به نمایش می گذاشتند. دلیل فراگیر شدن این شکل از نمایش امکان سفر گروه هنرمندان به نقاط مختلف و سبک بودن وسایل لازم صحنه بود، که شامل لباس بازیگران، ماسک ها و شمشیرهای چوبی بود. پویایی و ریتم سریع اجراها و امکان بداهه سازی بازیگران با توجه به محل و شرایط اجرا گسترش آن را در ایتالیا، فرانسه، انگلیس و روسیه و آلمان فراهم کرد.

و: تغییر چی؟ چه چیزی برای تغییر وجود دارد؟ فرستادن گاستون رنزی و تینا آپیچلای زیباترین به مدرسه بازیگری؟

ک: آیا می توانید مسئله ای را در مورد نئورالیسم و سینمای ایتالیا بیان کنید؟

و: به نظر من ، اشتباه بزرگ نئورالیسم این بود که تمرکزی بی وقفه و گاهی اوقات مبهمی بر واقعیت اجتماعی داشت. آنچه نئورالیسم بدان نیاز داشت را فیلمی مانند **معجزه در میلان** دسیکا و حتی **راهی به سوی امید (1951)** پیترو جرمی در برمی گرفت که آمیزه ای "خطرناک" از واقعیت و رمانتیسیم بود. من امیدوارم که به خوبی از پس آن در زیباترین برآمده باشم. به هر حال این افراد فقیر، شخصیت های در این فیلم هستند. که خانواده را قادر به فرار از فقر می سازد و مادر به جهان رویا یا کارخانه خیالسازی سینمای محبوب رو می کند. حالا! این یک مفهوم رمانتیک است. با این حال ، در همان زمان ، مادر در بازگشت به پایان تصویر واقعیت را هوشیار می کند ، آن را می پذیرد- می پذیرد که دنیای توهمی تجارت نمایش نوعی داروی بد برای اوست که تنها شرایط فقیرانه او با عشق به خانواده اش بهبود می یابد. این یک جنبه رمانتیک دیگر است، مفهوم اما کاملاً در واقعیت اجتماعی استوار است. پس در انتها ما به جهان نئورالیسم باز می گردیم البته با کمی در هم پیچیدگی من تلاش کردم هر "دو روش" را حفظ کنم.

ک: یک سوال مرتبط دیگر: به طور کلی، در حال حاضر شرایط سینما ایتالیا چگونه است؟ آیا مشکلی جدی وجود دارد؟

و: فقط با چند کلمه می توانم پاسخ دهم: اوضاع فاجعه بار است. یکی از مسائل اصلی، محتوا است: که در اغلب اوقات در پایین ترین حد و مبتذل ترین سطح است. ما در دوره افول هستیم. البته مدتها از جنگ گذشته و ایتالیا یک کشور مرفه است، اما در شکوفایی آن تجارتي خزنده و شرایط همه گیر مادی جریان دارد و رضایت خاطر- ترکیبی که هرگز برای هنر مفید نیست، به خصوص نه برای هنری "عمومی" به اندازه سینما.

ک: بیایید به مسئله روکو و برادرانش بپردازیم، فیلمی که بیش از آنچه تصور شود دارای نقاطی مشترک با فیلم زیباترین است: پیشرفتی در خصوص نئورالیسم از طریق آمیزه ای "خطرناک" از واقعیت و رمانتیسیم، و همچنین این واقعیت که روکو خودش ستاره مرکزی فیلم است: از **دلون** در نقش روکو استفاده کردید؟

و: به خاطر اینکه آن دلون روکو است. اگر مجبور به استفاده از بازیگر دیگری شده بودم، این فیلم را نمی ساختم. من نقش را برای او نوشتم و روکو شخصیت اصلی قصه است. و با همه این حرفها عنوان فیلم "روکو و برادرانش" است.

ک: نقش روکو دقیقاً چیست؟

و: من واقعا نمی خواهم طرح فیلم را خودم بازگو کنم. با این وجود، فقط برای شما این کار را خواهم کرد. یک مادر و پنج پسرش در *لوکانیا* منطقه ای در جنوب ایتالیا زندگی می کنند، اما در نهایت همه آنها برای یافتن کار به سمت شمال، میلان می روند. روکو اولین کسی است که هوس فرار به شمال را پیدا می کند. او می خواهد برود ، بنابراین فقط از خانه فرار می کند ، و با الهام از او ، سایر برادران به سرعت از او پیروی می کنند. اگرچه مادر ترجیح می دهد در جنوب در خانه بماند، مادر بیوه آنها نمی خواهد از پسرانش جدا بیفتد، بنابراین او هم به همراه پسرانش به شمال می رود.

ک: پس روکو است که به عنوان الگویی برای برادرانش عمل می کند؟

و: کم و بیش سرنوشت اینگونه رقم می خورد، اما این بلافاصله مشخص نمی شود و همچنین "سرنوشت" خانوادگی از نظر روکو از پیش تعیین نشده است. در میلان خانواده در یک زاغه مستقر می شوند. در وهله اول همه به دنبال کار می گردند، اما دست هیچکس به جایی نمی رسد. خیلی سریع اوضاع در آنجا خراب شده و جو داخلی آلوده می شود.

ک: حتی برای روکو؟

و: بله وخیر. روکو دارای خلوص است، همانطور که می بینید او تنها کسی است که می تواند با موفقیت در برابر این محیط تحقیرآمیز مقاومت کرده و خود را سراپا نگه دارد. او همچنین کسی است که بیشترین رنج را می کشد، به خاطر آگاهی از فاجعه خانوادگی و بی مسعولیتی برادرانش و این که آنها زندگی خود را نابود می کنند. بنابراین سهم درام برای روکو مضاعف است چرا او علاوه بر درد و رنج خود مسائلی را که برای خانواده اش نیز پی می آید را تحمل می کند.

ک: مراحل این فاجعه خانوادگی و عواملی که به آن دامن می زنند چیست؟

و:خب ، اوضاع از همان بدو امر غم انگیز است. حوادث بعد از آن نتیجه طبیعی اوضاع اجتماعی است که در آن خانواده وجود داشته و سر بازمی کند. این چیزی است که همیشه برای نشان دادنش احساس درد داشتم و در همان حال باید بر روی شکاف های ارتباطی میان شمال و جنوب ایتالیا اشاره می کردم. همانطور که می دانید ما هم نژادپرستان خود را داریم که تنها به معنی کلامی آن نیستند.

سرخورده هستند چرا که نمی توانند کاری پیدا کنند- **دلسرد شده** شاید عبارت بهتری باشد- سه نفر از برادران در نهایت بوکسور می شوند. اما در ورای این مسائل باور نکنید که من می خواستم فیلمی درباره بوکس بسازم. این فقط نشانه ای در تصویر، تقریباً عنصری خارجی و مسئله ای حاشیه ای است. به طور یکسان، البته بوکس نماد خشونت فیزیکی در برابر خشونت است که در برخوردهای خانواده روکو جریان دارد. به خاطر تباهی از پس تباهی دیگر، برادران در خصوص مشکلات زندگی در یک شهر بزرگ سقوط می کنند. کسیکه اول از همه سقوط می کند سیمونه برادر مورد علاقه روکو است. (من رناتو سالواتوری را برای بازی درگیر این نقش کردم) سیمونه تقریباً ژنده پوش وارد میلان می شود ولی به زودی خود را در پیراهنی ابریشمی می یابد. و مخاطبان منبع تازه پیدا شده او را به خوبی درک می کنند، درآمدی بدون آنکه به وضوح نشان داده شود خبر از آن دارد که او ژینگولو شده است. در پایان ، این شخصیت نقش بسیار مهمی در درام دارد. اتفاقی که برای سیمونه می افتد دلایل بقای خانواده را روشن می کند-یا خود ویرانگری- این که در موقعیت مکانی خاصی نیستند و همانطور که انتظار دارید خود را درمی یابند. به طور اساسی این خانواده در میلان یا در هر جای دیگری فرصت حفظ این اتحاد را به شکلی سالم داشته اند. در کنار یکدیگر بودن بهترین راهکار برای موفقیت است اگر که آن را دریابد.

یکی دیگر از عواملی که جدای از بیکاری میان اعضای خانواده فاصله انداخته(دیگران خیلی جوان هستند) و برادران را در برابر هم قرار داده است. در همان محله یهودی نشین که محل زندگی آنهاست دختری به نام **نادیا** زندگی می کند. او هم از بدو تولد فقیر است اما شغلش به او اجازه می دهد که بهتر از افرادی که در کنار او هستند زندگی کند. او هر روز مردان جوان را به رختخواب خود برده و برای فریب آنها ابزار و تجملاتش را نشان می دهد. فقط روکو باقی مانده که در ابتدا نسبت به جذابیت های این شاهزاده خانم شهری بی خیال است. اما چنین ترسیم و تفکیک دقیق در اینجا غیرضروری است چراکه همه این شخصیت ها بخشی از واقعیت یکسان هستند. نیازی نیست که به آن کیفیتی شاعرانی بخشم چراکه شعر به طوری طبیعی از این محیط سرچشمه می گیرد- از درگیری ماهی های خارج از آب همانطور که بود(روکو و خانواده آواره اش) تا آبی بسیار سمی که آنها خود را در آنجا یافتند(شهر میلان).

نادیا به عنوان شخصیتی با منشی مرموز جدای از این محیط است، کسیکه به شکلی مستقیم- به طور دائم- در فاجعه، روند وقایع را تسریع می کند. این به دلیل آن است که او عاشق روکو شده، که تنها امید خانواده برای رهایی است. درک رابطه ای که میان نادیا و روکو به تدریج شکل شکل می گیرد دشوار است. تیرگی های زیادی در رابطه آنها وجود دارد که من به راحتی قادر به توضیح آنها با کلمات نیستم، شما باید فیلم را ببینید. اما فرجام رابطه نادیا و روکو مشخص است: حسادت دیگران برانگیخته می شود. در نتیجه روکو متحمل رنج می شود چرا که نجات خانواده برای او مهمتر از عشق به نادیاست. سیمون اولین کسی که به دام عشق او "گرفتار" شده است، اما نادیا او را تحقیر می کند. به تبع او به روکو به عنوان بخشی از احساس کناه حسادت می کند، بله گناه، به دلیل دوست داشتن زنی که خودش دوست دارد که البته واقعا می داند عاشق او نیست و فقط می تواند برای برادرش سیمون نقش تسکین دهنده را داشته باشد. اما روکو نادیا را هم

می خواهد و حس او را گاهی شرمنده می کند. او پیش از این در یک ماریجیج سرگیجه آور فروبرنده به دام افتاده که به خاطر زندگی مادی اوست و خود را گرفتار معضلاتی اخلاقی می کند که نمی تواند برای آنها راه حلی بیابد. از آنجا که شرایط مادی بر روی او اثر ندارند این خود دلیلی برای تزلزل اوست، هرچند که روکو هم تا جایی از حیث روحی و جسمی قادر به حفظ خود در این شرایط است.

آزار و حتی به شکلی آسیب به شکل تخریب اجتماعی به هر صورت، شرایط روکو را متاسفانه به سوی مرگی تدریجی و زوال طولانی تنزل می دهد. و این خود سیمونه است که موجبات مرگ او را فراهم می کند: که با حسادتی شدید رانده می شود. (نادیا او را تمسخر کرده و با بیانی صریح ترجیح خود را نسبت به روکو ابراز می کند)، او عقل خود را از دست داده و این دختر را که میان برادران اختلاف افکنی کرده به قتل می رساند. پس از مرگ نادیا روکو دلیلی برای ادامه نمی یابد و برای همیشه و با احتمال داشتن یک زندگی سالم و آرام به دل میلان فرار می کند. مادر هم پس از آن به همراه پسران جوانش به جنوب ایتالیا باز می گردد.

ک: آیا واقعا نادیا دلیل جنون حماقت بار روکو است؟

و: بله ، تا حدی که بتواند تعیین کننده علل بروز جنون باشد. اینها شخصیت ها را به هم پیوند می دهد: نادیا عاشق روکو است که دیگر تاب بودن با سیمونه را ندارد، که از وجهی برادر مشعوق نادیا یعنی سیمونه هم هست. خطوط این داستان ساده ، در عین حال غیرقابل انعطاف و بسیار گیرا هستند، "سردی" فایده گرایانه میلان خود را به چنین موقعیتی تحمیل می کند. من هیچ قصدی نداشتم تا با این فیلم به شکل یک ملودرام برخورد شود، این فیلم برای من یک فاجعه واقعی است.

ک: آیا می توانید در مورد انتخاب ساختار و دستمایه روکو و برادرانش و در خصوص پیشنهادهای دیگران که بر کار شما اثر گذار بوده برای من توضیح دهید؟

و: در هر عملی که از ما سر میزند- هنری یا هرچیز دیگری- پیش از این چیزی وجود داشته که ممکن است پیشنهادهایی از آن ناشی شود، از هزار جهت مختلف و بدون آنکه کسی به آن توجه کند. در مورد روکو و برادرانش، قطعه ای داستانی که برای مدت‌های طولانی به آن فکر می کردم داستانی با عنوان **خانه ای کنار درخت گل مروارید 1881 اثر جیووانی وارگا** که از وقتی آن را برای اولین بار خواندم احساس "وسواس" داشتم. (رمان دیگر توسط ورگا که در این زمینه به ذهن خطور می کند **ارباب گوزالدو** است 1899). در واقع اکنون که به آن فکر می کنم هسته اصلی روکو و برادرانش همان رمان وارگا است. از این نظر روکو برای من شبیه فیلم قبلی، **زمین میلرزد 1948** خودش به نوعی اقتباس از رمان **باکراه** به عنوان قسمتی از زمین میلرزد تقریباً می توانست باشد. به این "وسواس" من که ناشی از یک اثر بزرگ توسط وارگای سیسیلی ، باید دو "وسواس" دیگر را نیز اضافه کنم. اول من هوس ساخته فیلم در باره مادری را داشتم که خودش را "ارباب" پسرانش دانسته و می خواهد از انرژی آنها برای قانع کردن هر روزه هر کسی در جهت نیاز های خانواده استفاده بکند- و این بدون در نظر گرفتن تنوع شخصیت های آنها و پتانسیل هر یک از پسرانش، که او بیش از حد از آنها می خواهد که ضرورتاً و بالاجبار او را ناامید می کند. دوم مشکل همیشگی مسکن بوده که توجه من را به خود جلب کرد و در روکو این امکان را به من داد تا بتوانم مسئله جنوب درمانده (یکی از موارد موجود در روکو که می توان در زمین میلرزد هم آن را یافت) نسبت به شمال غربی مدرن و شهری مانند میلان بود طرح کنم.

علاوه بر این دو دلیل برای میل به ساختن روکو و برادرانش ، موارد دیگری نیز وجود داشت: که در این مورد ، شما باید نگاهی به کتاب مقدس و همچنین داستان **یوسف و برادرانش توماس مان (43-1933)** بیندازید. شما باید **توهامات گمشده بالزاک (1839-1837)** را بخوانید، جایی که توهامات الزامی در ارتباط با مردی است که لاجرم در برابر تهاجم وحشیانه جامعه سرمایه داری ناامید می شود؛ و طبیعتاً شما مجبورید اثر **جیووانی تستوری** را در نظر بگیرید ، **رمان "اسرار میلان: پل گیسولفا" (1958)** که روکو نیز براساس آن ساخته شده است، همچنین می توانید به **روکو اسکوتلارو** ، شاعر لوکانیا توجه کنید که پنج حکایت درباره دهقانان منطقه

زادگاه خود نوشت. در نهایت ، یک شخصیت در داستان داستایوسکی وجود دارد که زندگی درونی او ، بیش از یک جنبه ، همانند زندگی روکو است: پرنس میشکین در داستان **ابله (1968)**، که در نهایت خود بازنمود کننده خیری متوهمانه است.

اما حتی دلایل بیشتری وجود دارند: در ایتالیا پیش از آن ، **الیو ویتورینی** زنگ خطر را درباره اختلافات به صدا درآورده بود ، نزاع میان شمال و جنوب در کتاب خود تحت عنوان **مکالمات سیسیلی (1941)**. و **آنتونیو گرامشی** با دقت در تحلیل تاریخی و سیاسی خود ، من را متقاعد کرد که جنوب ایتالیا بازاری برای استثمار و نوعی استعمار توسط طبقات حاکم بر شمال است که همیشه سعی داشته جنوب را از نظر اقتصادی مطیع نگه دارد. من در گرامشی ، بنیانگذار حزب کمونیست ایتالیا ، بنیان یک راه حل واقعی ، عملی برای مسئله اصلی اتحاد یا اتحاد ایتالیا را کشف کردم: اتحادی میان کارگران شمال و دهقانان جنوب به منظور شکستن قدرت انحصار کشت و صنعت سرمایه داری. تمامی "تمنیات" ذهنی- که باید اعتراف کنم گاهی اوقات غیرقابل تحمل است- منجر به سربرآوردن داستانی چون روکو و برادرانش و همچنین داستان *روزاریا* مادر آنها می شود.

روزاریا پرنرژری ، قوی ، لجباز ، مادر پنج پسر است که خود مانند پنج انگشت یک دست ، قدرتمند ، زیبا و سالم هستند. به طور خلاصه ، همسرش که مرده است و این زن توسط سراب شهری بزرگ به سمت شمال کشیده شده و برای فرار از بدبختی خود به آنجا می رود. اما ، در نهایت ، میلان به دو پسر از پنج پسرش اجازه چنین آرامشی را نمی دهد. سیمونه ، که قوی ترین به نظر می رسد اما در واقع ضعیف ترین است ، عصبانی می شود و نادای روسپی را می کشد. روکو که حساس ترین و معقول ترین و از نظر روحی پیچیده ترین فرزند روزاریا است ، موفقیتی کسب می کند که برای او- با توجه به این واقعیت که او خود را مقصر بدبختی برادرش سیمون می داند- شکلی از مجازات خود است. روکو به لطف بوکس مشهور می شود ، ورزشی که او را منجر می کند زیرا ، در حالی که با یک حریف در رینگ مواجه می شود ، احساس تنفر شدیدی نسبت به همه و همه چیز در خود احساس می کند - مازاد بر نفرتی که دارد.

چیرو ، عملگرترین ، باهوش ترین ، خوش بین ترین و آینده نگرترین همه برادران ، تنها کسی خواهد بود که کاملاً خود را به عنوان شهرنشین تثبیت و به عضویت جامعه بزرگ میلان در می آید ، که البته از فرصت های جدید خود و همچنین مسئولیت ها آگاه است. پسر کوچک ، لوکا ، شاید در منطقه باسیلیکاتا در جنوب ایتالیا باقی بماند (که با مادرش به آنجا برمی گردد) ، به خصوص که اگر شرایط آنجا در نهایت برای بهتر شدن تغییر کند. در مورد برادر باقیمانده ، وینچنزو ، او به زندگی مشترک متواضعانه اما در عین حال امن با همسری که گرفته راضی خواهد شد. بنابراین می توان گفت که هر یک از این سه مورد به لطف و احترام دوباره باز گشته اند.

ک: چه مرحله‌ای در نهایت منجر به خلق آخرین نسخه فیلمنامه روکو و برادرانش برای ضبط نهایی شدند؟

و: برای اولین بار، داستان را به تمامی خودم نوشتم. سپس من با رفیق سوسو چکی و واسکو پراتولینی در "رویکرد" آن داستان-ایده برای پرده سینما کار کردیم. در مرحله بعد ، من سفر کوچک شخصی خود را به میلان انجام دادم تا در قلب این کلانشهر قرار بگیرم ، و همچنین مکان هایی را که شخصیت های من می توانند در آن زندگی کنند ، شناسایی کنم (به ویژه مناطقی که با ساختمانهای بزرگ ، خاکستری و ناشناس پر شده اند ، مانند *گیزولفا* و *پورتا تیچینیزه*). بر اساس این جستجو ، من اولین پیش نویس فیلمنامه روکو و برادرانش را با کمک رفیق سوسو چکی ، فستا کامپانلی ، ماسیمو فرانکیوسا و انریکو مدیولی نوشتم.

با این حال ، قبل از شروع کار برای کار روی این پیش نویس ، سفر دیگری به میلان داشتم و سفر دوم به من اجازه داد شخصیت ها و همچنین محل کار را با جزئیات بیشتری توسعه دهم. به عنوان مثال ، در "رویکرد" اولیه داستان ، ما نوستالژی مردم جنوب که به میلان نقل مکان می کنند را برجسته کردیم. اما ، با گپ زدن با تعدادی از این مهاجران ، فهمیدم که آنها هیچ تمایلی به ترک شهر بزرگ ندارند ، و نیز تمایلی به بازگشت به منطقه زادگاه خود ندارند ، زیرا- زندگی در میلان بهتر از رنج بردن و تسلیم شدن در جنوب ایتالیاست. همچنین

از مواردی در طی سفر دومم به میلان یادداشت برداری کردم- روش خاصی که سیسیلی ها از طریق آن خانه می سازند یا مکانی "خارجی" را به خانه خود تبدیل می کنند - و ما این را هنگام نوشتن فیلمنامه نهایی در نظر گرفتیم.

در پایان ، ما در صدد بودیم تا متن را "مدرن" تر کنیم - اگر بخواهید از نظر علمی واقع بینانه تر باشد - در نسبت با مرحله رویکرد. ولی البته، بیشتر نگران وجه مستند و جنبه واقعگرایانه آن بودیم. به عنوان مثال ، در اولین پیش نویس سناریو ، روکو در یک مسابقه بوکس در روزی که می دانست از نظر جسمی در وضعیت بدی قرار دارد و نباید مبارزه کند ، می میرد و در نسخه دوم ، روکو و نه سیمونه ، به جرم قتل نادیا دستگیر می شود و سرانجام ، ما به پایانی رسیدیم که در فیلم تمام شده مشاهده می کنید(قبول کتک خوردن ها نابجای روکو در زمزمه با خودش در رینگ، تنبیهی شخصی است که کمتر از سایر مجازات نیست)- پایانی کاملاً خالی از عناصر ملودراماتیک در پیش نویس اول و همچنین نتیجه ای مصنوعی برای نسخه دوم.

ک: آیا سناریوی قطعی و مکتوب در حین فیلمبرداری تغییراتی داشته است یا فقط وقتی در صحنه فیلمبرداری بودید فیلمنامه را وفادارانه دنبال می کردید؟

و: به طور طبیعی ، در طول فیلمبرداری تغییراتی وجود داشت. فیلمنامه همیشه فقط به عنوان پایه یا سکوی پرشی برای فیلمبرداری عمل می کند. من در هنگام فیلمبرداری به دلخواه خود دست به ابداع میزنم، به خصوص که مکان ، آب و هوا و نور را در نظر می گیرم و شاید بیش از هر چیز به نیازهای چشمگیر روایت فکر می کنم- آنچه باید اتفاق بیفتد ، یعنی در مقابل آنچه ممکن است اتفاق بیفتد. این روشی است که من روی هر یک از فیلم هایم کار می کنم.

ک: آیا درست است که شما باید نام خانوادگی خانواده روکو را از پافوندی به پروندی تغییر می دادید؟ اگر چنین است ، چرا؟

و: بله این درست است. "پافوندی" نام اصلی خانواده در روکو و برادرانش بود ، اما این باعث ناراحتی یکی از بسیار خانواده های واقعی پافوندی در لوکانیا می شد. حتی تهدید به شکایت شدم. بنابراین ، برای جلوگیری از اتلاف وقت و هزینه برای یک پرونده طولانی حقوقی ، نام را در فیلمنامه تغییر دادم - در دیالوگ - و از روش های نوری مدرن استفاده کردم تا "پافوندی" را از پشت شخصیت های بوکسور سیاه کنم که شامل روپوش ، و همچنین سفید کردن نامها از پوسترها می شد.

ک: در زمین می لرزد، زیباترین و روکو و برادرانش ، شما همیشه با مادران سر و کار دارید و حتی بر آنها تمرکز می کنید. مادران مربوط به این فیلم ها - ماروتزا اسکیلینی ، مادالین رومین و روزاریا لوکانیه - چه شباهتی بهم دارند؟ این سه شخصیت زن چه خصوصیات مشترکی دارند؟

و: اینها سه "موقعیت" در رشد یک شخصیت است: مادر. مادر در «زمین می لرزد» به نظر می رسد که در حوادث و مسائل تحمیلی غرق شده باشد. مادالینا در زیباترین، سرسخت و همچنین حساس بود، او با روزاریا در روکو و برادرانش دارای رابطه است، از این نظر که او بیپوده تلاش می کند تا راه موفقیت را به فرزند خود را نشان دهد. مانند مادالینا ، روزاریا نیز ناامید خواهد شد ، اما بیشتر به دلیل منشأ ناامیدی در "بیرونی کردن" احساسات درونی خود ، چرا که همیشه بیش از حد در مهم نشان دادن یک موقعیت خاص زیاده روی می کند ، چه یک موقعیت شاد باشد یا دردناک. آشنا بنظر میرسد؟

ک: در پایان ، آیا شما با کارگردان فرانسوی **رنه کلر** موافق هستید که می گوید "یک فیلمنامه خوب باید بتواند" در یک یا دو عبارت ساده "روایت شود"؟

و: در یک کلمه می گویم- یک واژه خیال را در یک بازی و الهام به کارگردان که به آن گوش می دهد به جریان می اندازد.

ک: چه چیزی برای شما مهمتر است: لذت ساختن فیلم یا لذت تماشاگران از تماشای آن؟

و: هیچکدام. آنچه بیش از هر چیز از یک فیلم می‌خواهم این است که مردم را به فکر وا دارد.

ک: فکر به چه؟ این پرسشی واقعی است. شما عضوی از یک خانواده اشرافی هستید و عنوان کنت را بر خود داشتید، حتی آنطور که گفته شده یک میلیونر هستید، اما شما را به رای دادن به "راست" و فیلمسازی برای "چپ" متهم کرده‌اند.

و: ببینید. ایتالیا در حال حاضر یک جمهوری است. من دیگر کنت نیستم، من دیگر هیچی نیستم. خانواده من بسیار ثروتمند بود درست، اما من ثروتمند نیستم. من همیشه کار می‌کنم. من دوست دارم راحت زندگی کنم، اما این منافاتی با ایده من در مورد اصلاحات اجتماعی ندارد. مجبور نیستم با پوشیدن کفن و زندگی در اصطبل خودم را با چنین افکاری سرگرم کنم، مجبورم؟ احساس می‌کنم دنیا برای همه مردم در حال تبدیل شدن به یک مکان بهتر است و ما برای تبدیل آن به یک مکان بهتر نیازی به افراط‌گرایی مائوئیستی نداریم. جامعه نمی‌تواند عقب برود، باید پیش برود.

ک: خوب، وقتی سینما اختراع شد، هنر به جلو حرکت کرد، فکر می‌کنم ما می‌توانیم در این مورد توافق کنیم. به هر صورت اگر وقتی شما به سن بلوغ می‌رسیدید و سینمایی وجود نداشت - وقتی زمان انتخاب حرفه فرا می‌رسید - چه کاری می‌توانستید انجام دهید؟

ک: من آنرا اختراع می‌کردم.