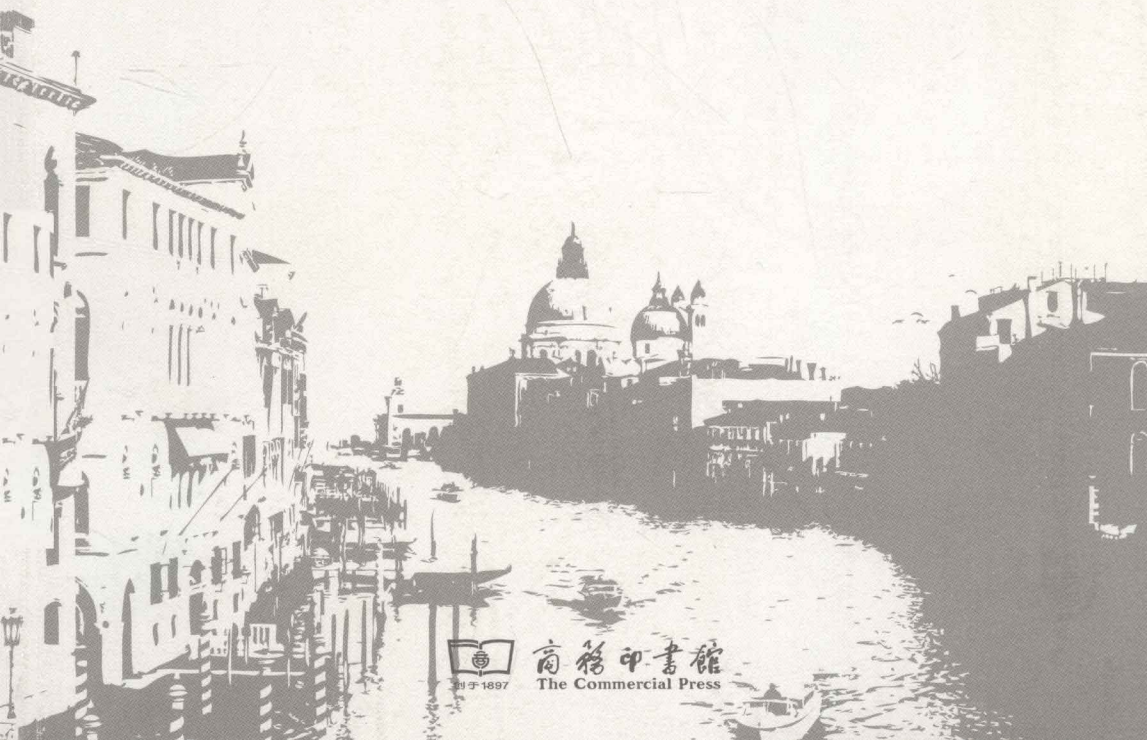


〔美〕彼得·邦达内拉 著

意大利电影

——从新现实主义到现在



始于1897

商务印书馆
The Commercial Press

意大利电影

——从新现实主义到现在

〔美〕彼得·邦达内拉 著

王之光 译



商务印书馆
The Commercial Press

2011年·北京

图书在版编目(CIP)数据

意大利电影:从新现实主义到现在/[美]邦达内拉著;
王之光译. —北京:商务印书馆,2011
ISBN 978-7-100-07658-6

I. ①意… II. ①邦…②王… III. ①电影史—意大利
IV. ①J909.546

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 018193 号

所有权利保留。

未经许可,不得以任何方式使用。

意大利电影

——从新现实主义到现在

[美] 彼得·邦达内拉 著

王之光 译

商务印书馆出版

(北京王府井大街36号 邮政编码 100710)

商务印书馆发行

北京瑞古冠中印刷厂印刷

ISBN 978-7-100-07658-6

2011年10月第1版

开本 787×960 1/16

2011年10月北京第1次印刷

印张 27¼

定价: 55.00 元

Peter Bondanella

ITALIAN CINEMA

From Neorealism to The Present

Copyright © 2001 by Peter Bondanella. Chinese (Simplified Characters) Trade paperback
copyright © 2011 by The Commercial Press.

All Rights Reserved

本书根据 The Continuum International Publishing Group Ltd.
2001 年第三版译出

目 录

第三版序	1
第二版序	2
第一版序	4
1. 背景：默片时代和法西斯统治时代	7
2. 新现实主义大师——罗西里尼、德·西卡与维斯康蒂	32
3. 探索新现实主义的界限	66
4. 与新现实主义决裂——过渡期的罗西里尼，早期的 安东尼奥尼与费里尼	90
5. 决定性的十年——意大利喜剧，新现实主义的遗产和 新一代	123
6. 成熟的作者们——电影叙事的新维度，维斯康蒂、 安东尼奥尼和费里尼	162
7. 一把通心粉——莱昂内与意大利西部片	204
8. 神话与马克思——帕索里尼和贝托鲁奇	222
9. 当代意大利电影中的政治和意识形态	257
10. 当代场景与新意大利喜剧	278
11. 20 世纪 80 年代的意大利电影	308
12. 意大利电影进入第三个千年	344
注释	375
参考文献精选	394

第三版序

本书第三版进行过大幅度修订。第二版的十一章经过修订,并且增加了第十二章。注释也同样修订过,以体现最近数十年的学术成果。读者以往用得顺手的参考书目已经得到更新,成为关于意大利电影的最完备书单之一。新技术增长,互联网异军突起,可以删除影片和录像带那一节了。取而代之的是几个网站名称,帮助读者寻找意大利电影的录像带和 DVD 片。信息瞬息万变,还是求助于网站吧,传统的名单自叹弗如啊。

前面两版的序言中有鸣谢名单。这些朋友和同事一如既往地支持我,但时光荏苒,不少人已经故去。谨以此书第三版纪念他们,特别是费德里科·费里尼,他的天才是无与伦比的。

非常感谢伟大的编辑艾文达·龙科,他的支持已经跨越世纪。

本书初版在 1983 年,多年来收到了大量读者来信,查询资料,赞赏意大利导演的好作品,或者质疑某些观点。本书初版好评如潮,但读者的来信始终是作者的最好报酬,说明我没有白干。

最后要感谢阿曼达·奇卡里利,90 年代里,她始终在印第安纳大学西欧学系帮助出谋划策。不经意间,她成为了我在写书时一贯景仰的高素质读者的缩影。

罗马-佛罗伦萨-布卢明顿,2000 年

第二版序

本书第二版进行过大幅度修订。原书 10 章都进行了修订。参考书目经过大事增补,证明了过去十年里学术评论的大量增加。注释也彻底更新,以便更好地指导读者阅读浩瀚的评论文献。原来只有 16mm 电影的租赁信息,现在增加了美国、意大利录像带的租售信息。读者、研究者应该知道,意大利录像带采用 PAL 制式。美国人必须使用该制式的放像机观看,大学和大图书馆可以找到的。最后,新增了第十一章,讲述 80 年代的意大利电影史。

初版以来,除了继续得到初版序言鸣谢的许多人的友情帮助,另外还有一批慷慨的同事、编辑、档案员、摄影师、制片人的协助。下列名单不足以表达我的谢忱:吉安弗朗哥·安杰鲁奇(Gianfranco Angelucci)、普皮·阿瓦蒂、贝纳尔多·贝托鲁奇、安东尼奥·布雷西、比尔·凯戈尔、莉莉安娜·卡瓦尼、杰诺·科朗托尼(Zeno Collantoni)、玛索里诺·达米科(Masolino d'Amico)馆员、卡特里娜·达米科·德卡瓦洛(d'Amico de Carvalho)、埃弗琳·埃里克(Evelyn Ehrlich)教授、塞吉奥·艾柯莱西(Ercolessi)、费德里科·费里尼、哈利·杰杜尔(Geduld)、诺玛·贾切罗(Giacchero)、马努埃拉·杰里教授(Manuela Gieri)、乔万尼·格拉奇尼(Grazzini)、居伊·埃内贝勒、乔安娜·希区柯克、丹尼尔·基尔、图里奥·科齐克(Kezich)、杰安娜·兰杜齐(Gianna Landucci)馆员、迈克尔·里奇、塞吉奥·莱昂内、马里奥·隆加蒂(Longardi)、丹尼斯·麦克·史密斯、米利森特·马库斯、弗朗哥·马里奥蒂、加埃塔娜·马隆内-普利亚(Gaetana Marrone-Puglia)教授、马扎维(Maureen Mazzaoui)教授、温贝儿托·蒙蒂罗里(Montiroli)摄影师、南尼·莫莱蒂、马克·穆萨、图里

奥·皮内利、“电影简介”(Fiammetta Profili)、布鲁诺·隆蒂、埃托尔·斯科拉、艾米莉奥·维斯普里尼(Emilio Vesperini)、约翰·维尔、达里奥·扎内利、贝纳迪诺·扎波尼。若干拨款(美国学术团体理事会、利利基金会、印第安纳大学的科研和研究生开发办公室及其西欧学中心)资助我购买本书插图,允许我请假去意大利完成本书。我由衷感谢所有这些资助和协助。

罗马,1988 年

第一版序

本书是多年来第一部用英语综合性讨论意大利当代电影的专著，是该领域内十年教学科研的产物。其宗旨之一是让意大利电影研究摆脱英美评论家的单语偏见，他们不懂这些电影里的语言，不懂其文化背景。希望本书的大量注释和参考书目能够说明国外关于意大利电影的著述的丰富多彩，促使大洋此岸的评论家加以重视。

本书试图在汗牛充栋的材料里梳理出重大趋势，以一管之见找出完成战后最重要艺术成就的电影和导演。由于意大利电影总是密切联系本国文学、当前社会问题，本书尽可能加以点出。讨论中，尽量调和学术观点的意识形态色彩，希望以超脱的态度，平心静气地评论意大利电影的功过是非。尽管本书努力精确描述电影业内的一般经济趋势，但其主要内容还是作为艺术形式的意大利电影，主要角色是导演。我深知过分强调导演的缺点，所以尽可能地提及摄影棚制度，以及编剧、配乐、摄影、演员们的贡献。然而，题目这么大，区区一本书，只能点到为止，无法做到知无不言。

毋庸讳言，我喜欢意大利电影超过任何地方的电影，并且仰慕意大利电影业的大批慷慨大方的才子。希望自己的评价不至于被热情冲昏头脑，但是，如果读者没有看破我对本书题材的狂热兴趣，我也会大失所望。对于意大利电影作彻底的冷静分析，不仅仅读起来会令人兴趣索然，而且会背叛原材料的精神实质。这么丰富多彩的领域，一本书无法写完，但我希望就此刺激大家对那些已经成名的经典作品作出重新考虑，增加大家对在意大利国外鲜为人知的影片和导演的兴趣，希望本书对于研究这一国家艺术的历史有所贡献，因为该艺术对于二战以来世界电影的重要性

仅次于好莱坞。

我想,本书注释和参考书目中已经大量记载了其他学者、批评家的贡献。斯坦利·霍奇曼是高明的编辑,始终不吝赐教,倾情相助。承蒙纽约现代艺术馆剧照档案部的玛丽·科利斯和罗马电影实验中心的阿尔弗雷多·巴尔迪提供图片。好友本·劳顿是美国学术界意大利电影方面的巨擘之一,提供了许多有益的建议和修改意见,布鲁斯·科尔也是。印第安纳大学提供资金打印最后文稿(打字员为德布·芒森),购买图片。国家文科基金的若干研究拨款(当然是其他项目的拨款!)促成了两次出差,长时间逗留在意大利和巴黎,得以完成本书。我万分感谢三位意大利朋友,谨以本书献给他们,没有他们慷慨接待,不可能开创这项任务。另外,意大利电影业的许多人允许我观摩现场拍摄,对我启发很大,邀请我参加威尼斯电影节,接纳我在实验中心做研究,专门放映孤本影片。他们是费里尼、卡罗·里扎尼、丽娜·维特米勒、阿德里亚诺·阿普拉(Adriano Apra)、基多·钦可蒂(Cincotti)、基甸·巴克曼、卡罗·贝尔萨尼、基多·芬克、弗兰切斯科·罗西、塔维亚尼兄弟。

罗马-佛罗伦萨-布卢明顿

1. 背景：默片时代和法西斯统治时代

自乔托时代至今，意大利对西欧造型艺术发展所作出的贡献令其他国家难望其项背。因此，若其在早期电影艺术中毫无建树，反而令人称奇了¹。几百年来，意大利在欧洲大陆上的艺术霸主地位无人能撼，这不仅是因为其艺术天才代代层出不穷，也由于它完美解决了一些技术问题，譬如透视学的研究。这个问题后来在摄影界同样露头了，也需要巧妙的艺术与技术途径来予以解决。1895年11月11日，菲洛台奥·阿尔贝利尼(Filoteo Alberini)为其发明的早期电影制作装置——阿尔贝利尼活动摄影机(Alberini Kinetograph)申请了专利，标志着意大利电影向前迈进了重大的第一步。次年，意大利制作了第一部商业电影，维多利亚·卡奇那(Vittorio Calcina)的《翁贝托国王和萨沃伊的玛格丽特在公园漫步》(Umberto e Margherita di Savoia a passeggio per il parco)，这部短小的纪录片有幸成了意大利第一部买票入场的电影。那个时期有许多这样的纪录片，它们的纪念意义不仅仅在于栩栩如生地体现了意大利“美好时代”的生活片段，更在于记录了婴儿期的意大利电影朝着超越照片的电影语言蹒跚迈进的最初步伐——如早期的人群全景摄影，利用绑在移动的汽车上的摄影机抓取自行车赛终点冲线场景等等。在许多方面，这种早期的记录式影片受惠于法国卢米埃尔兄弟；事实上，卡奇那就是他们公司驻意大利的代表。1905年，阿尔贝利尼拍摄了意大利第一部情节复杂的故事片——《罗马的陷落》(*la presa di Roma*)。这是一部爱国主义主题短片，描述了1870年意大利军队攻占皮亚门并把这座永恒之城并入新建立的共和国的过程。也许对这个新兴媒体的未来发展来说，1906年大电

影制作公司奇恩斯(Cines)的建立更具有重要意义。它为这个新产业打下了合理的经济基础,并使它在不到 10 年的时间便支配了世界市场。尽管这种掌控只有短短的一个时期,但依然十分重要,被皮埃尔·勒普罗翁(Pierre Leprohon)誉为意大利电影的“黄金时期”(1909—1916)。

尽管历史剧与古装剧在当时最受欢迎,而且盈利也最丰厚,但是意大利早期默片并不像许多蜻蜓点水式研究中所说的那样千篇一律。它的题材非常广泛——有著名的罗马史诗,也有戏剧片;有受 20 世纪初写实风(verismo)影响的戏剧,也有区域自然主义戏剧;有惊险电影连续剧、系列剧,还有喜剧电影以及意大利先锋派艺术家制作的几部实验电影。对这个时期的历史题材影片必须特别关注,但是各类片型对意大利电影艺术的演化都作出了贡献。《罗马的陷落》的面世,标志着意大利电影又向前迈进了一大步,从为音乐会中场休息而设计的短片,转向更长的故事片。对于历史剧的持续偏爱,使得电影制作除了需要摄影及制作人之外,还需要艺术指导来协调必要的历史研究、道具服装及演员之间的关系。剧中那些性格演员占据着越来越重要的位置,并将最终取代早期纪录片中的常人演员。意大利丰富的文化遗址、恢弘的纪念景观,加上半岛特有的有利气候和自然光线条件,使得外景拍摄得天独厚,相对廉价的劳动力也使得标志早期历史剧特色的宏大群体场面拍摄成为可能。这些早期作品的艺术价值在于随之而来的群体场面及壮观布景处理。该时期最有名的导演是乔瓦尼·帕斯特罗内(Giovanni Pastrone, 1883—1959)和恩利科·格佐尼(Enrico Guazzoni, 1876—1949)。《特洛伊的陷落》(*La caduta di Troia*, 1910)是一部长 600 米的早期作品,帕斯特罗内在其中探索了远距离拍摄的美学可能性。他利用手中的摄影机为我们打开了一幅群体场面壮观、布景宏大的无边画面,与早期歌剧式的、平面布景的历史剧形成了强烈的对比。他在《阿格尼丝·威斯康蒂》(*Agnes Visconti*, 1910)中充分展现出精心编辑制造悬念的高超技巧,他也擅长巧妙地引导不同角色同时行动,使之最终朝一个有力的结尾发展。

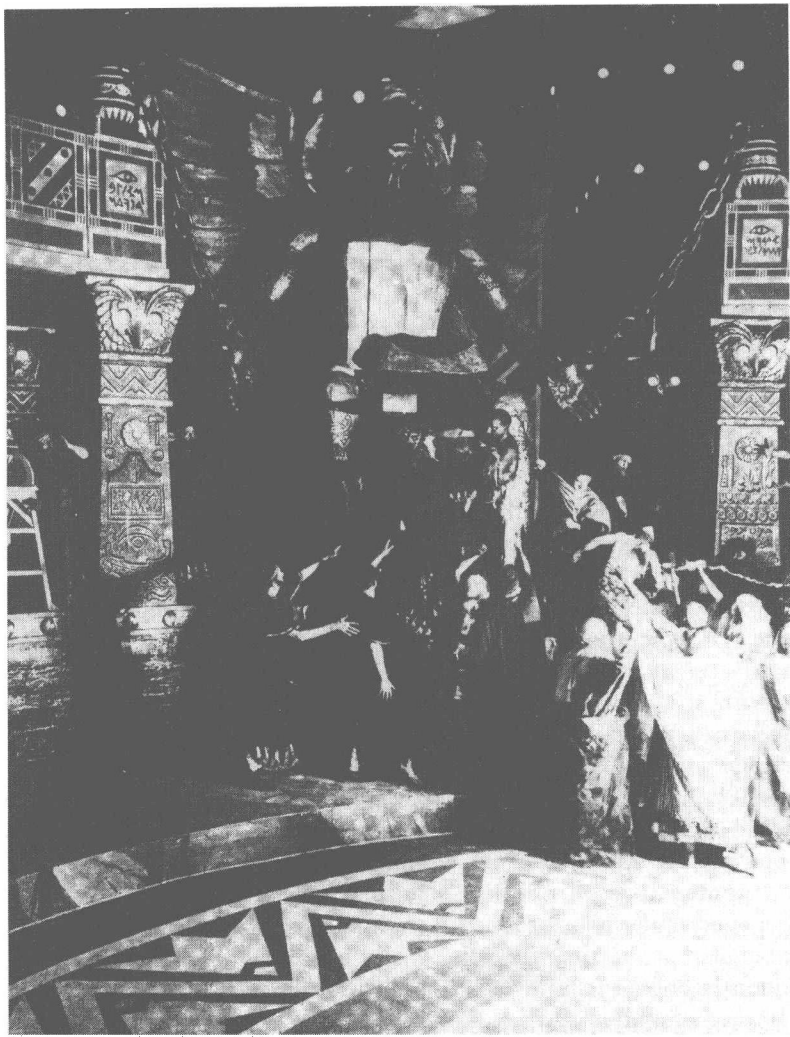
乔瓦尼·帕斯特罗内的《卡比利亚》(*Cabiria*, 1914)是举世公认的意大利古装默片的经典之作。影片长 4500 米,包含一系列艺术与技术革新,确保了它畅行世界市场,并使得意大利电影业暂时领先其竞争者。帕

斯特罗内关于罗马与迦太基第二次布涅战争的电影，紧接着灵感来自于罗马的两部古装剧——马里奥·卡塞里尼(Mario Caserini, 1895—1981)的《庞培末日》(*Gli ultimi giorni di Pompeii*, 1913)及格佐尼的《君往何处?》(*Qua Vadis?* 1913)。卡塞里尼和格佐尼的这两部电影分别改编自布尔沃·利顿和亨利克·显克威支的小说。《庞培末日》为罗马古装剧打开了知名度，被公认为意大利及各国电影史上成百上千古装剧的鼻祖，而格佐尼的作品则在继续探索帕斯特罗内开创的电影空间的审美探索、模范的群众场面及背景处理方面颇具新意。但是无论如何，帕斯特罗内的《卡比利亚》的技巧及工艺所达到的高度，很少有默片能与之比肩。帕斯特罗内对精确度要求颇高，坚持历史重构，他在卢浮宫花费了大量的时间研究服装与道具。《卡比利亚》这部作品历时7个月完成，耗资100万里拉(当时是一个惊人的数目)。其中，5万里拉黄金用于支付给加布里埃·邓南遮(当时世界上最畅销的小说家)，以取得他的魔力名字²及换场字幕的使用权。该剧在米兰首映时，特别邀请了伊尔代布兰多·皮泽蒂为之作曲，并由一个百人交响乐团演奏。历时3小时的故事片，拍摄使用了约2万米的胶片，这就需要导演具有高超的艺术剪辑能力。同时，帕斯特罗内还发明了移动车(carrello)，以方便拍摄宏大场景。镜头由远及近，由场景长镜头转为中特写或者特写，这种审美效果能够成功地营造壮阔的空间感；特写镜头增多，强调了演员的脸部表情及英雄式的姿势。几个梦境场面使用了叠加的手法，效果非常好。除此之外，几个电影的场面是由手工上色的，这就使得《卡比利亚》的部分镜头有了彩色电影的感觉。都灵摄影棚内部采用了人工灯光(12支100安培自带反射镜的聚光灯)——特别是在女主角卡比利亚(“由火而生”)即将被献祭给迦太基神摩洛克的那一场——所产生的效果至今令人惊叹。他出的外景(包括在突尼斯和西西里岛的拍摄)有汉尼拔率大象攀登阿尔卑斯山的镜头，大象被运上雪峰以满足帕斯特罗内对历史细节一丝不苟的要求。另外，他在两个重大场景——埃特纳火山的爆发，使用阿基米德的镜子原理在锡拉库之围中火烧罗马舰队——中使用了特效、合成伪装镜头、比例模型，这些技巧的使用对于默片语言来说是有价值也是别出心裁的贡献。

罗马与迦太基两大文明之间史诗般的战斗，虽然在李维等史学家的

史料记载中不朽,但却是第一次被搬上银幕;虽然 D. W. 格里菲斯毫无疑问是被帕斯特罗内的精湛技巧所吸引,并最终在他的巴比伦场景及《忍无可忍》(*Intolerance*, 1916)的片尾模仿它,但是普通观众走进影院不仅仅是因为帕斯特罗内的技巧。宽泛历史题材的电影往往不能引起观众的共鸣,除非这种历史的氛围通过了世俗角色生活的过滤,因此,帕斯特罗内导演《卡比利亚》时并没有围绕史实人物来发展情节,而是完全根据自己的想象塑造了虚构角色:卡比利亚,一个被海盗抓住并最终卖到迦太基为奴的卡塔尼亚女孩;罗马间谍富尔维乌斯·艾克斯勒爱上卡比利亚并最终迎娶了她;还有艾克斯勒的奴隶马奇斯特,是由一个名叫巴托洛梅奥·帕加诺的业余演员扮演的,他的充满男子汉气概的臂力功夫,使得他一夜之间从热那亚的港口工人摇身变成了炙手可热的明星。马奇斯特的形象促使肌肉发达历史剧(法国批评家称其为“新神话”作品)作为长盛不衰的意大利传统而保留下来,至今仍十分活跃。20世纪60年代,成百上千这样的作品问世,主要的角色有赫丘利、乌尔苏斯及马奇斯特等等。³

第一次世界大战之后,一场严重的金融危机袭击了意大利电影业,那时意大利电影刚刚占据包括美洲在内的世界电影市场的主要份额。但是历史剧仍然源源不断地被制作出来。格佐尼的战后影片通常都是由他最喜爱的演员安雷托·诺威利(Amleto Novelli)主演,这些影片想要避免帕斯特罗内历史相对论的旧路,转向对过去历史更奇异更诗意的描述视角:《法比奥拉》(*Fabiola*, 1917)描述了圣阿格尼丝与塞巴斯蒂安的殉难,反映了心理反思的开始;《耶路撒冷的解放》(*Gerusalemme liberata*, 1918)揭示想象战胜了考古——托尔夸托·塔索的巴洛克式史诗被放在罗马这座永恒之城的古迹之中而不是放在圣城。宗教冲动使得历史片简单化,这在朱里奥·安塔莫罗(Giulio Antamoro)的《基督》(*Christus*, 1915)中尤为明显。这部电影叙事风格简单,主要故事情节围绕耶稣展开,与当代罗马电影气势磅礴的历史布景反差极大。这个简单化在安塔莫罗的《方济各修士》(*Frate Francesco*, 1926)中也有体现,该剧主要描述了圣方济各的一生,片中关于圣迹的镜头受早期意大利绘画影响颇为明显。格佐尼的《梅萨莉娜》(*Messalina*, 1923)具有里程碑的意义,剧中有一场精彩的战车赛,为此建造了圆形竞技场模型作为整体布景。就当时



帕斯特罗内《卡比利亚》，马奇斯特（巴托洛梅奥·帕加诺饰）拯救了卡比利亚，免其献祭于迦太基神。（现代艺术馆供稿）

来说，这在空间与历史精确度方面都是无与伦比的，后来几版美国的《宾虚传》都模仿了这个场景。

在一次大战即将爆发之际，意大利兴起了一个现象，后人把它命名为“明星制度”（divismo），好莱坞也是在其之后才有了相似的制度。娱乐界若干新面孔的出现，得益于有名望的剧场演员起先不愿意加入新兴的电影业，并且随着电影的流行突飞猛进。明星对公众的吸引力增强了，也对

作品的票房成功影响越来越大。像在马里奥·卡塞里尼的《永恒的爱》(*Ma l'amore mio non muore*, 1913)这一类作品中,莉迪亚·波雷利(Lydia Borelli)的仪态与慵懒的风格,就足以代表她所创立的这类情节片型的特点。一时间,许多这样的女星或者“女神”(dive)纷纷崭露头角,在早期意大利电影中塑造了“红颜祸水”的形象。正如皮埃尔·勒普罗翁所说,这些形象反映了“一个时代的自画像,无论它是否是刻意为之的。正如我们沉浸于色情与暴力中不可自拔,那个世界专注于挥霍,带有愤世嫉俗的色彩……更为矛盾的是,恰恰是伪装在上流社会戏剧中的有关现实基础赋予了它历史价值⁴”。弗朗切斯卡·贝尔蒂尼(Francesca Bertini)为这种倦怠慵懒注入了激情,同时,许多作品中的性爱象征令人记忆深刻。譬如在罗贝尔托·罗贝蒂(Roberto Roberti)执导的《毒蛇》(*Il serpente*, 1919)中,爱情的展开就穿插着毒蛇吞食温顺的兔子的画面。这种情节戏剧模式取景于“自由派”风格的客厅,沉浸于狂热的爱情与致命的绯闻所产生的新艺术派氛围中,要求格外关注特写镜头,不免过于慷慨激昂的表演风格。除了波雷利和贝尔蒂尼之外,其他“性感女神”还包括赫斯佩里娅(Hesperia),虽不美艳但个性独特;皮娜·梅尼切利(Pina Menichelli)舍弃了其他女主角惯用的演说式表演,转而塑造更多更符合时代特征的女性形象;此外还有玛利亚·雅各比尼,戴安娜·克伦尼以及安娜·福吉。在默片时代,除了安雷托·诺威利和巴托洛梅奥·帕加诺之外,极少意大利男演员的知名度能够与同时代的女演员相提并论。由情景剧模式刺激生成的明星制度,衍生出了另一技术现象:越来越多的电影制作是在摄影棚进行的,且趋于使用人工照明。随着有声电影的出现,这一技术的作用也越加明显。这标志着电影技术告别了以现场拍摄和自然采光为主要标志的历史古装剧时代,阔步向前。

直到最近,大多数意大利电影史家依然从新现实主义的角度来评价默片及法西斯时期的电影创作。他们批判情节片中的“女神”,也批判罗马片,因为它们佐证了意大利电影丧失起初的业内经济优势,是意大利电影没能跟上能产生新的审美效果的科技进步而导致的;更为严重的是,它没能发掘出有关人类的主题,而这种主题恰恰是二战后那一代导演,包括维斯康蒂、德·西卡和罗西里尼等人早期作品的标志。卡