



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

La verità nell'amore: Cristina Comencinis Film „Il più bel
giorno della mia vita”

verfasst von / submitted by

Mag. Eva Forstinger

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 338 350

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Latein UF Italienisch

Betreut von / Supervisor:

O. Univ.-Prof. Mag. Dr. Birgit Wagner

Inhaltsverzeichnis

Kurzangaben zum Film.....	1
1 Einleitung: „La verità nell'amore“	2
2 Kontextualisierung	3
2.1 Familie in Italien im Wandel	3
2.2 Die Familie im italienischen Film.....	5
2.3 Die Familie im <i>Nuovo Cinema Italiano</i> und bei Cristina Comencini	7
3 Filmanalyse und Interpretation	12
3.1 Plot.....	12
3.2 Narrative Struktur	12
3.2.1 Zeitliche Organisation der Handlung	12
3.2.2 Erzählstränge	16
3.2.2.1 Irene.....	17
3.2.2.2 Sara, Marco und der Unbekannte am Telefon	17
3.2.2.3 Claudio und Luca.....	18
3.2.2.4 Rita, Carlo und Davide.....	19
3.2.2.5 Silvia und Cammello	20
3.2.2.6 Chiara	20
3.3 Schauplätze.....	21
3.3.1 Private Schauplätze	21
3.3.1.1 Familienvilla und Garten.....	22
3.3.2 Öffentliche Schauplätze.....	24
3.3.2.1 Barockes Rom.....	24
3.3.2.2 Katholizismus und kirchliches Rom	26
3.4 Das Thema Liebe	27
3.4.1 Die ältere Generation: Irene	29
3.4.2 Die Generation von Irenes Kindern	38
3.4.2.1 Sara und der Mann am Telefon	39
3.4.2.2 Rita und Carlo	45
3.4.2.3 Claudio	53
3.4.3 Die junge Generation	57
3.4.3.1 Marco.....	57
3.4.3.2 Silvia	59
3.5 Chiara: Der Blick des Kindes.....	61
3.5.1 Filmische Vorgänger	61
3.5.2 Schauen und Durchschauen	63
3.5.3 Schritte zur Emanzipation: Vom himmlischen zum irdischen Vater	65
3.5.4 Unbeachtete Augenzeugin	67

3.5.5	Der große Tag: Vom Schauen zum Filmen	72
3.5.6	Die Schlusseinstellung: Eine neue Perspektive	77
4	Resümee.....	80
5	Riassunto in italiano	85
	Bibliographie.....	95
	Filmographie.....	97
	Internetquellen	97
	Anhang: Abstract	98

Kurzangaben zum Film

„Il più bel giorno della mia vita“

Produzione/Produktion:	Cattleya – RAI Cinema, 12 aprile 2002 (data uscita)
Regista/Regie:	Cristina Comencini
Soggetto/Stoff:	Cristina Comencini
Sceneggiatura/Drehbuch:	Cristina Comencini, Giulia Calenda, Lucilla Schiaffino
Fotografia/Kamera:	Fabio Cianchetti
Musiche/Musik:	Franco Piersanti
Montaggio/Schnitt:	Cecilia Zanuso
Scenografie/Kulissen:	Paola Comencini
Costumi/Kostüme:	Antonella Berardi
Suono/Ton:	Bruno Pupparo
Interpreti/Darsteller:	Virna Lisi (Irene), Margherita Buy (Sara), Sandra Ceccarelli (Rita), Luigi Lo Cascio (Claudio), Marco Baliani (Carlo), Jean-Hughes Anglade (Davide), Ricky Tognazzi (Sandro), Marco Quaglia (Luca), Francesco Scianna (Marco), Francesca Perini (Silvia), Maria Luisa De Crescenzo (Chiara), Andrea Sama' (Cammello), Giulio Squillacciotti (Che), Gaia Conforzi (Cecilia)
Premi/Preise:	Nastro d'argento 2002 (bestes Drehbuch, beste Nebendarsteller: Virna Lisi, Margherita Buy, Sandra Ceccarelli) Globo d'oro 2002 (bestes Drehbuch)

1 Einleitung: „La verità nell'amore“

Einer der Gründe für die Faszination des Kinos liegt darin, dass dort „Zuschauer (...) dazu gebracht werden [können], in einer bestimmten Situation die affektive Perspektive der Figur auf einen Gegenstand oder ein Ereignis zu übernehmen und Gefühle in sich selbst wachzurufen, die jenen der Figur [auf der Leinwand] entsprechen“¹.

Wenn dieses Erwachen von Gefühlen beim Ansehen eines Films im Zuschauer zwar oft auch recht subjektiv sein kann, so gibt es doch Filme, denen dies offensichtlich besonders gut gelingt – was sich an ihrem Erfolg bei Publikum und Kritikern äußert.

Gefühle, die jenen der Protagonisten entsprechen, können Regieführende auf vielfältige Weise hervorrufen, vor allem aber durch ihre Wahl des Sujets. Wenn das, was ein Film auf der Leinwand zeigt, dem Erfahrungshorizont des Publikums entspricht, wird es diesem leicht gemacht, sich mit den Erfahrungen der Protagonisten zu identifizieren. Ein solcher allgemein gültiger Aspekt ist der von Beziehungen in einer Familie.

Das Thema Familie hat im italienischen Film eine lange Tradition und spielt gerade im neueren italienischen Kino eine große Rolle. Cristina Comencini gilt als „eine der Regisseurinnen des neuen italienischen Kinos mit der größten Aufmerksamkeit für die Formen der Institution Familie als einem zentralen Ort der Gefühlswelt“². Ihr Film *Il più bel giorno della mia vita*, „von der Kritik als eine ihrer besten Arbeiten angesehen“³, behandelt das Sujet Familie in einer speziellen Variation: Er zeigt einerseits, wie die verschiedenen Mitglieder einer Familie vom Thema Liebe – und zwar vor allem ihrer körperlichen Seite, der Sexualität – betroffen sind und wie sich dadurch innerfamiliäre Beziehungen ändern, andererseits stellt er die Sicht eines kleinen Mädchens, des einzigen Kindes in dieser Familie, auf die Ereignisse in den Vordergrund.

Alle Mitglieder der drei Generationen von Chiaras Familie haben Probleme mit dem körperlichen Aspekt der Liebe. Sie verheimlichen etwas vor einander oder machen sich selbst etwas vor, was sich in Unzufriedenheit und familiären Spannungen niederschlägt, unter denen auch Chiara leidet. Den Irrungen und Wirrungen der Familienmitglieder fehlt Klärung, das Eingestehen und Zulassen der eigenen Gefühle, das Einbekennen von Fehlern, das offene Aussprechen von Problemen und Offenlegen von Geheimnissen.

Unter dem Eindruck ihrer Vorbereitung auf die Erstkommunion bringt die kleine Chiara einen Gedanken ins Spiel, den ihren Worten nach der Priester den Kindern als

¹ Eder, Jens, Die Wege der Gefühle. Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren, in: Brütsch, 2009: 237

² Trapassi, Leonarda, Familienbilder im italienischen Kino nach 2000, in: Bremer, 2009: 110

³ ebd.

Stück des Evangeliums vorgelesen hat und den sie ihrer Mutter Rita weitererzählt: „Gesù viene qua per dare la verità, non la pace. La verità è come una spada che divide due persone.“ Diese – übrigens unrichtig zitierte – Bibelstelle⁴ verfolgt das Mädchen bis in den Schlaf: In der folgenden Nacht hört Chiaras Vater seine unruhig schlafende Tochter fantasieren: „Gesù agita la spada e va via“ und bekommt auf seine Frage, was „questa storia della spada“ denn sei, von seiner Frau die Erklärung, es handle sich um ein Stück aus dem Evangelium „sulla verità nell'amore“.

Mit diesen Worten fasst Rita zusammen, wie sie die von ihrer Tochter zitierte Bibelstelle interpretiert – und trifft damit genau ins Schwarze: „Verità nell'amore“ ist etwas, das nicht nur sie selbst sehr beschäftigt (in ihrer Ehe liegt einiges im Argen), sondern alle Mitglieder ihrer Familie. Sie alle sind in irgendeiner Weise mit der Suche nach "verità nell'amore" beschäftigt, und jeder und jede von ihnen wird herausfinden, was in ihrem persönlichen Fall Wahrheit in der Liebe bedeutet. Erst dann werden auch innerfamiliäre Schiefen wieder ins Lot kommen. Die Suche nach „verità nell'amore“ steht also wie ein Motto über dem Film: Die Handlung kreist um dieses Thema, und auch die kleine Chiara wird indirekt davon betroffen sein.

Die vorliegende Arbeit gibt zunächst einen Ausblick auf den gesellschaftlichen Hintergrund der Familie in Italien und auf die Behandlung des Themas Familie im italienischen Film sowie eine kurze Einschätzung von Cristina Comencinis Beitrag dazu. Die darauf folgende Analyse von *Il più bel giorno della mia vita* konzentriert sich nach einer Darstellung von Plot, zeitlicher Organisation der Handlung, Erzählsträngen und Schauplätzen darauf, wie Comencini verschiedene problematische Aspekte von Liebe und Sexualität in diesem Film präsentiert und Lösungen zuführt. In einem letzten Teil wird auf die Besonderheit der Figur der kleinen Chiara eingegangen, bevor im Resümee schließlich eine Gesamtbewertung des Filmes gegeben wird.

2 Kontextualisierung

2.1 Familie in Italien im Wandel

Cristina Comencini erzählt in *Il più bel giorno* von den Krisen dreier Generationen einer Familie der römischen Oberschicht.

⁴ Jesu Worte in Mt. 10, 34-36 lauten: „Non sono venuto a portare pace, ma una spada. Sono venuto infatti a separare il figlio dal padre, la figlia dalla madre, la nuora dalla suocera: e i nemici dell'uomo saranno quelli della sua casa.“ Von „verità“ ist an dieser Stelle nicht die Rede.

Der hohe Stellenwert der Familie in der italienischen Gesellschaft ist seit jeher unbestritten. In "Stereotypen und Gemeinplätzen über Italien (aber auch in der kollektiven Vorstellungswelt der Italiener selbst) bilden die traditionellen Werte der Familie bis heute das Hauptbollwerk gegen die Zersetzungsgefahren der Postmoderne. (...) Bilder der 'glücklichen Familie' in der Fernseh-und Zeitschriftenwerbung"⁵ spielen nach wie vor eine große Rolle.

Die Institution „Familie“ war einst die Hauptstütze der italienischen Gesellschaft. Dort fand man Trost, Hilfe, Versorgung, finanzielle Unterstützung, Waffen, Verbündete, Komplizen – das System funktionierte viele Jahrhunderte lang.⁶ Mutterschaft und Ehe spielten darin die tragenden Rollen: „Adorata, temuta e messa in caricatura, la Mamma si è imposta nel discorso familiare italiano come un glorioso archetipo“⁷. Die Unauflöslichkeit der Ehe galt noch in den Sechzigerjahren des 20. Jahrhunderts als ein Dogma in der italienischen Gesellschaft,⁸ die Ehescheidung („divorzio“) war praktisch unmöglich. Erst 1970 wurde sie, nach langem Widerstand der Christdemokraten und des Vatikans, erlaubt; bis dahin war nur die Ehetrennung („separazione“) möglich.⁹

Die große Bedeutung der auf die Ehe gegründeten Familie wird auch in der italienischen Verfassung festgehalten. Dort ist „der Grundsatz verankert, die Familie sei eine 'natürliche, auf die Ehe gegründete Gemeinschaft' (It. Verf., Art. 29 Abs.1). Eine derart enge Verzahnung von Ehe und Familie findet sich weder im deutschen Grundgesetz (...) noch in der französischen Verfassung...“¹⁰; dies ist auf die in Italien überaus starke Autorität der katholischen Kirche und ihrer Familienmoral zurückzuführen.¹¹

Doch die Familie ist in der Krise – in Italien und der westlichen Welt überhaupt. Sie unterliegt in den letzten Jahrzehnten tiefgreifenden Veränderungen, die sich als „Krise der Ehe als einziger und stabiler Form des Zusammenlebens“¹² zusammenfassen lassen. Arbeitstätigkeit der Frauen, Anstieg der Scheidungsrate durch wachsende Lebenszeit und ökonomische Unabhängigkeit der Frauen, das Auftreten neuer Familienformen, z.B. von Paaren und Familien mit gleichgeschlechtlichen Partnern, sind einige der Veränderungen im Konzept der Familie.¹³

⁵ Trapassi, 2009: 109

⁶ vgl. Bieberstein, 2009: 212

⁷ Bravo, 2001: 78

⁸ zitiert nach: Barzini, 1977: 217 in Brütting, Richard, Eine Institution im Wandel: Die italienische Familie, in: Bremer, 2009: 78

⁹ vgl. Brütting, 2009: 78

¹⁰ Brütting, 2009: 80

¹¹ vgl. ebd.

¹² Zanatta, Anna Laura, Zwischen klassischer Ehe und Patchwork-Familie: Veränderungen des Familienverständnisses in Italien heute, in: Bremer, 2009: 63

¹³ vgl. Zanatta, 2009: 63/64

Untersuchungen zum Thema stimmen darin überein, dass der Hauptgrund für diese Veränderungen der für zeitgenössische westliche Gesellschaften typische fortschreitende Individualisierungsprozess ist.¹⁴ Die „postmodernen Familien individualistischer Prägung“ weisen im Vergleich zu früheren das „Risiko einer größeren Instabilität auf“, da dem „Glücksverlangen des Paares [...] der Glücksanspruch des Einzelnen übergeordnet sein“ kann.¹⁵ Die Ehe ist „ein riskantes Unternehmen“¹⁶ geworden, „eine subjektive Erfahrung“¹⁷, deren „Wandlungen vom individuellen Bewusstsein abhängen“¹⁸.

Auch die Familie in Italien ist von diesen Entwicklungen betroffen; auch Italien erlebt heute „tiefgreifende Veränderungen in der Art, wie 'Familie' üblicherweise in die Realität umgesetzt wird“¹⁹. Sinkende Geburtenzahlen, steigende Scheidungsraten und ein Anwachsen der Zahl von Patchworkfamilien sind Kennzeichen dieser Entwicklung. Doch immer noch ist der Stellenwert der Familie in Italien höher als in anderen Ländern. So bleiben etwa Verwandtschafts- und vor allem die Eltern-Kind-Beziehungen „auch dann von großer affektiver und sozialer Bedeutung, wenn letztere erwachsen sind und über eine eigene Familie verfügen...“²⁰. Der Individualisierungsprozess in der Gesellschaft, der Veränderungen auch in der Familie nach sich zieht, ist in Italien weniger ausgeprägt als anderswo.²¹ Und wenn auch Ehen wesentlich trennungsanfälliger sind als früher, so wird diese „wachsende Zerbrechlichkeit der Paarbeziehungen in gewisser Weise von einer Stärkung derjenigen zwischen Eltern und Kindern kompensiert, der einzigen, die die Festigkeit und Unauflösbarkeit der Familienbindungen beibehält“²².

Die Mehrheit der Italiener sieht die Ehe nicht als eine überholte Institution an, auch wenn andere Formen des Zusammenlebens anerkannt werden. Die Ehe in Italien besitzt einen ausgeprägten symbolischen Wert; an der Spitze der Werteskala steht jedoch die Familie selbst – in welcher Form auch immer.²³

In *Il più bel giorno* spiegeln sich zahlreiche von den genannten Aspekten wider.

2.2 Die Familie im italienischen Film

Seit seinen Anfängen hat der italienische Film die Familie zum Thema gemacht:

¹⁴ vgl. Zanatta, 2009: 64

¹⁵ ebd.

¹⁶ zitiert nach Beck, 2000: 21 in Zanatta, 2009: 64

¹⁷ zitiert nach Théry, 1993 in Zanatta, 2009: 65

¹⁸ ebd.

¹⁹ Saraceno, 2004: 93

²⁰ Saraceno, 2004: 99

²¹ vgl. Zanatta, 2009: 66

²² zitiert nach Pocar/Ronfani, 2008 in Zanatta, 2009: 69

²³ vgl. Zanatta, 2009: 71

„From its earliest years the Italian cinema has played a role both in the dissemination of representations of myths and folklore of family life and in the exposure of conflicting and contradictory portraits of the family“²⁴. Einerseits wird – vor allem im Faschismus – die Familie als Ursprung von Ordnung und Stabilität und damit als eine Triebkraft für nationale Einheit präsentiert, andererseits sind zahlreiche Darstellungen von Familie im italienischen Kino von Konflikten und Zersplitterungserscheinungen charakterisiert. „The numerous representations of family in the Italian cinema are largely characterized by conflict, ambivalence, and by reference to a larger social fabric that exceeds the domestic sphere“²⁵.

Dafür gibt es vor allem im aufkommenden Neorealismus viele Beispiele. In Blasettis Komödie *Quattro passi fra le nuvole* (1942) etwa ist erkennbar: „... the films of the era were becoming increasingly preoccupied, even critical, of idealizations of the family“²⁶. De Sicas *I bambini ci guardano* (1942) zeigt aus der Sicht eines Kindes eine Familie, die zerfällt, weil die Mutter Mann und Sohn wegen ihres Liebhabers verlässt; der Vater sieht sich außer Stande, damit zurecht zu kommen und begeht Selbstmord; für den kleinen Pricò ist Familie zum Alptraum geworden.²⁷ In *Ladri di biciclette* (ebenfalls von De Sica) ist die Familie zwar intakt, aber durch Antonios Arbeitslosigkeit bedroht.²⁸ Eine weitere berühmte Darstellung von Familie im italienischen Film ist Viscontis *La terra trema* (1948) über das Schicksal einer sizilianischen Fischerfamilie (nach dem Roman „I Malavoglia“ von Giovanni Verga).

In den Fünfziger Jahren bietet der italienische Film „portraits of endangered family life“²⁹, wie etwa *Tormento* (1951) von Raffaello Matarazzo. In der Zeit des italienischen Wirtschaftswunders ist *Cronaca di un amore* (Michelangelo Antonioni 1950), in der oberen Gesellschaftsschicht angesiedelt, „evidence of the 1950s' preoccupation with the tenuousness of the domestic sphere“³⁰; 1953 präsentiert *Viaggio in Italia* von Roberto Rossellini die zerbrechende Ehe eines „upper-middle-class couple“³¹.

In den Sechziger Jahren, auf der Höhe des italienischen Wirtschaftswunders, boomt die "commedia all'italiana". *Divorzio all'italiana* (Pietro Germi 1961) „in its very style (...) offers an encyclopedic treatment of Italian life through the lens of familial relations“³².

²⁴ Landy, 2007: 207

²⁵ ebd.

²⁶ Landy, 2007: 212

²⁷ vgl. Landy, 2007: 212/213

²⁸ vgl. Landy, 2007: 215

²⁹ Landy, 2007: 217

³⁰ Landy, 2007: 218

³¹ ebd.

³² Landy, 2007: 219

In anderen Filmen der Sechziger Jahre ist die Familie „not an isolated unit but intimately connected to other social institutions, to economic life, and to more immediate conceptions of sexuality and the body“³³. *Il sorpasso* von Dino Risi (1962) porträtiert die Familie aus zwei Blickwinkeln, „the traditional (and extended) family, seen when Roberto visits his relatives, and the family of 'the easy life', seen through Roberto's indifferent and unceremonious relations with his former wife and daughter...“³⁴.

Auch in den Achtziger- und Neunzigerjahren entstanden Portraits der Familie im italienischen Kino: „...the cinematic family became even more burdened by the past and by political imperatives“³⁵, wie zum Beispiel in Bertoluccis Film *La tragedia di un uomo ridicolo* (1981), der die Auswirkungen untersucht, die die Entführung des (politisch aktiven) Sohnes auf seine Eltern hat. Ettore Scolas Streifen *La famiglia* (1987), der fast achtzig Jahre italienischer Geschichte behandelt, konzentriert sich ausschließlich auf familiäre Beziehungen „in encyclopedic fashion, weaving them with questions of social class, sexuality, intellectual life, psychology, and economics“³⁶.

Die Präsentation der Familie in italienischen Filmen der Achtziger und Neunziger Jahre beinhaltet mehr und mehr Hinweise auf politische, kulturelle und ästhetische Veränderungen der Gesellschaft; mit diesen gehen neue Auffassungen von Sexualität und Generationenkonflikte einher.³⁷

2.3 Die Familie im *Nuovo Cinema Italiano* und bei Cristina Comencini

Das Bild der Familie und ihrer Veränderungen ist auch bevorzugtes Thema im *Nuovo Cinema Italiano*, jener Bewegung, die hauptsächlich im Jahrzehnt von 1995 bis 2005 neue Impulse ins italienische Kino brachte.

Bereits in den Achtziger- und Neunzigerjahren thematisierten Francesca Archibugi, Nanni Moretti und Gianni Amelio Familien- und Generationenkonflikte "als deformierte Widerspiegelungen der äußeren Realität"³⁸; Anfang der 2000er Jahre entstehen einige zwischen Komödie und Melodrama angesiedelten Filme, in denen schwierige Konstellationen von Beziehungen und Rollen sowie Generationenkonflikte und die Sexualität innerhalb und außerhalb der Familien eine Rolle spielen.³⁹

³³ Landy, 2007: 223

³⁴ ebd.

³⁵ Landy, 2007: 226

³⁶ Landy, 2007: 229

³⁷ vgl. Landy, 2007: 233

³⁸ Trapassi, 2009: 109

³⁹ vgl. ebd.

Die Autoren des *Nuovo Cinema Italiano* sind laut Mirco Melanco mit einer Gesellschaft befasst, deren Wertekrise zu einer systematischen Zersetzung des "nucleo affettivo familiare e di quella solidarietà esistente, un tempo, in ogni luogo di aggregazione sociale"⁴⁰ führt. Rada Bieberstein wiederum attestiert vielen dieser neueren italienischen Filme ein obsessives Interesse an der Suche nach Identität, die dem postmodernen Menschen abhandengekommen sei.⁴¹ Die Definition von Identität sei neben „the loss of the real“⁴² Kernthema des *Nuovo Cinema Italiano* – und diese Themenwahl hätte ein besonderes Augenmerk auf weiblichen Protagonistinnen zur Folge.⁴³

Bieberstein beobachtet unter anderem folgende Tendenzen in den Filmen des *Nuovo Cinema Italiano*:

„...the woman becomes patron of her own reality, which is visualised in most films through the heroine's individuation and maturation. The environments concerned with this process can be the family, marriage and life in a partnership, working life, journeys or social and political events....
...it is likely that the women most frequently portrayed will be those in their late twenties and early thirties as well as those over fifty years of age (...) The films are unlikely to comment directly on society's problems regarding the woman (...) and will not call for radical changes in gender conventions.“⁴⁴

Ein Großteil dieser Beobachtungen - Generationenkonflikte, Sexualität innerhalb und außerhalb der Familie, beginnende Zersetzung des "nucleo affettivo familiare", Suche nach Identität, Frauen verschiedener Altersstufen, die "patrons" ihrer eigenen Wirklichkeit werden, indem sie einen Prozess der Individualisierung und Reifung durchmachen, dies alles ohne Bezugnahme auf Probleme bezüglich der Stellung der Frau in der Gesellschaft - trifft auch auf *Il più bel giorno* zu.

Cristina Comencini ist "eine der Regisseurinnen des neuen italienischen Kinos mit der größten Aufmerksamkeit für die Formen der Institution Familie als einem zentralen Ort der Gefühlswelt"⁴⁵, "working from within the traditional family system in order to implement some important changes to improve the relationships that form the traditional family nucleus"⁴⁶. Sie hat sich auch vor und nach *Il più bel giorno* (2002) in ihren Filmen intensiv mit dem Thema Familie auseinandergesetzt.

Geboren 1956 als Tochter des Regisseurs Luigi Comencini, wuchs sie in einem weiblich dominierten Haushalt (sie hat drei Schwestern; eine von ihnen, Francesca, ist ebenfalls Regisseurin) in einer Villa in der Nähe von Rom auf. Sie studierte

⁴⁰ zitiert nach Melanco, in Zagarrío, 2006:176

⁴¹ vgl. Bieberstein, 2009: 21

⁴² Bieberstein, 2009: 18

⁴³ vgl. ebd.

⁴⁴ Bieberstein, 2009: 19

⁴⁵ Trapassi, 2009: 110

⁴⁶ Cottino-Jones, 2010: 221

Wirtschaftswissenschaften und arbeitete zunächst im Bereich der Wirtschaft, bis sie erst Autorin von Drehbüchern und dann Romanen sowie Filmregisseurin wurde. Sie wurde sehr jung Mutter und hat drei Kinder; ihre Tochter Giulia Calenda ist Mitverfasserin des Drehbuchs von *Il più bel giorno*.

Die Handlung von Cristina Comencinis erstem erfolgreichen Film, *Va dove ti porta il cuore* (1996), der Verfilmung von Susanna Tamaros Roman, dreht sich um eine ältere Frau, die ihr Tagebuch ihrer Enkelin hinterlässt, zu der sie eine wesentlich bessere Beziehung hat als sie sie zu ihrer eigenen (tragisch verunglückten) Tochter je hatte. Anklänge an diesen Film finden sich im sechs Jahre später entstandenen *Il più bel giorno della mia vita*: In beiden Filmen ist die Protagonistin eine ältere Frau des gehobenen Bürgertums (beide Rollen werden von Virna Lisi verkörpert), beide sind Besitzerinnen einer großen Villa mit Garten (in Triest bzw. Rom); hier wie dort ist es zum Schluss die Enkelin, die die Schatten der Vergangenheit überwindet, aktiv das eigene Leben in die Hand nimmt und den Blick auf die Zukunft der Familie lenkt. (In den Eröffnungssequenzen beider Filme wird übrigens in langen Einstellungen das Haus gezeigt, in dem die einsam gewordene Besitzerin viele Jahre ihres Lebens verbracht hat – in *Va dove ti porta il cuore* wandert der Blick langsam durch die menschenleeren Räume, in *Il più bel giorno* zeigt die Kamera das Haus in verschiedenen Ansichten von außen.)

Es folgen *Matrimoni* (1998), *Liberate i pesci* (2001) und *Il più bel giorno della mia vita* (2002) – laut Brunetta sind dies „commedie in cui [Comencini] cerca di raccontare il mutamento della forma e dei vincoli all'interno della famiglia e la necessità di prendere atto di una sorta di mutamento epocale nei ruoli, nella gestione dei sentimenti, nell'educazione dei figli“⁴⁷. In der Komödie *Matrimoni* (1998) spricht Comencini bereits einige Aspekte an, die in *Il più bel giorno della mia vita* in ausgereifterer und ernsterer Form behandelt werden: Drei erwachsene Geschwister haben Eheprobleme; bei einem (weihnachtlichen) Familienessen brechen diese auf.

In *Il più bel giorno*, mit dem Comencini den "nastro d'argento" und den "globo d'oro" für das beste Drehbuch gewann, betritt sie neues Terrain: Ihr Hauptaugenmerk liegt auf der Macht der Leidenschaft, der Sexualität, mit der jedes Mitglied einer Familie der römischen Oberschicht in irgendeiner Form konfrontiert ist.

Im 2005 erschienen Film *La bestia nel cuore*, der Verfilmung des von ihr verfassten Romans gleichen Titels und nominiert für den Auslandsoscar, behandelt sie das heikle Thema des Kindesmissbrauchs innerhalb einer Familie.

⁴⁷ Brunetta, 2007: 576

In einem Interview, das kurz nach Erscheinen dieses Films geführt wurde, macht Comencini eine treffende Aussage darüber, wie sie das Thema Familie darin behandelt hat. Zunächst sagt sie, in den Siebzigerjahren, der Zeit der Revolte gegen die Generation der Väter, habe man versucht, den Tod der Familie zu verkünden, indem man ihre möglichen Schrecken zur Schau stellte;

...ma oggi tutto si è ricomposto, sotto il potere enorme della Chiesa che difende l'idea di un nucleo ideale rifiutando la realtà delle sue distorsioni o dei suoi mutamenti. Io ho tentato di scoperciare quella pentola sigillata che se si vuole sia la famiglia, per parlare liberamente di quel limite tra amore e sopraffazione, da non superare, oltre il quale si producono ferite non rimarginabili.⁴⁸

Comencini bezieht sich hier auf einen thematisch wesentlich radikaleren Film als *Il più bel giorno* es ist; doch auch in diesem hebt sie in gewisser Hinsicht den Deckel vom "versiegelten Topf" Familie, die (wie auch in *Il più bel giorno* unübersehbar ist) dank der enormen Macht der Kirche und mit ihrer wohlwollenden Billigung als Idealbild hingestellt wird, auch wenn dessen Verzerrungen und Fehlentwicklungen längst bekannt sind.

Es folgen *Bianco e nero* (2008), *Quando la notte* (2011) (ein Film, mit dem sie wieder auf eine eigene Romanvorlage zurückgreift), die Komödie *Latin Lover* (2015) und *Qualcosa di nuovo* (2016), die Verfilmung eines Theaterstücks der Autorin.

In allen ihren Filmen behandelt Comencini das Thema Familie, was sie selbst damit begründet, dass sie über Kinder und Mutterschaft aus eigener Erfahrung bestens Bescheid wisse: Als Zwanzigjährige hatte sie bereits zwei Kinder;⁴⁹ der weibliche Blickwinkel herrscht vor. Frauen spielen meist die traditionelle Rolle als Ehefrauen und Mütter, doch sie bekommen immerhin eine Stimme, um ihre Geschichte zu erzählen. "Her films tell only women's stories, while their male partners' stories are left untold"⁵⁰. So ist es auch in *Il più bel giorno*: Im Mittelpunkt stehen Irene, ihre Töchter Rita und Sara und ihre Enkelin Chiara; immerhin rückt hier aber auch eine männliche Geschichte immer wieder in den Fokus, nämlich die des homosexuellen Sohnes Claudio. Der Blick geht kaum über die Familie hinaus; wir erfahren nicht einmal, welcher Arbeit Sara und Rita nachgehen (dass sie es tun, fließt bei beiden nur nebenbei als Entschuldigungsgrund ein, um sich rasch den Ansprüchen der vereinsamten Mutter entziehen zu können). Auch Carlos Beruf bleibt unklar; nur Claudio erleben wir kurz in der Ausübung seiner beruflichen Tätigkeit als Anwalt.

Es ist aber nicht so, dass außerfamiliäre bzw. gesellschaftliche Aspekte in *Il più bel giorno* überhaupt keine Relevanz hätten. Eine wesentliche Rolle spielt etwa die

⁴⁸ Cristina Comencini, zitiert von Aspesi Natalia, 2005

⁴⁹ Weinstein, 2013: 94

⁵⁰ Cottino-Jones, 2010: 221

katholische Kirche, deren ideologischer Überbau auf allen Familienmitgliedern lastet; gleichzeitig spiegeln die Lebenssituationen der Mutter und ihrer drei Kinder die auch in Italien veränderten Gegebenheiten der modernen Familie westlicher Prägung wider. Comencini sieht sich selbst als Teil einer neuen Generation von Regisseuren, die sich ab Ende der Achtzigerjahre zwar bewusst von politischen Themen abwandten und das Menschliche wieder aufwerteten, doch sie sieht, wie sie in einem 2009 geführten Interview sagt, die Notwendigkeit, persönliche Themen in einem größeren Kontext zu präsentieren:

(Questa generazione) ha cominciato a raccontare storie piccolissime, e più erano piccole, più sembravano vere. È nato tutto un filone di film minimali, che finalmente tornavano a parlare delle persone, ma che rifiutavano come la peste i temi sociali. Oggi si sente il limite di queste scelte. Dovremmo raccontare la vita delle persone e inserirla in un contesto, storico e geografico, come, per esempio, ha continuato a fare Amelio. Dobbiamo essere più ambiziosi: le storie e i personaggi devono parlare di quello che accade nel nostro paese, e non solo, ma anche in tutta Europa. Mi auguro che questo tipo di cinema arrivi.⁵¹

Der soziale Kontext, der über den Mikrokosmos einer Familie hinausgeht, ist im 2002 entstandenen Film *Il più bel giorno* zwar, wie erwähnt, gegeben; doch in erster Linie geht es Comencini hier nicht um die Darstellung gesellschaftlicher Aspekte. Gefragt nach Elementen, die sie als typisch für ihre Filme definieren würde, sagte sie in demselben Interview:

I miei film hanno in comune il modo di raccontare una metafisica dei sentimenti privati, anche nelle cose piccolissime, che però diventano lo specchio di una realtà più importante di noi. In questo senso c'è una forma di religiosità in quello che scrivo e nei film che faccio, non tanto perché ci sia Dio, ma perché i fatti semplici, i sentimenti di tutti i giorni, una volta inseriti nel racconto, acquistano una loro grandezza. Mi piace passare dal racconto al sogno, e realizzare l'elaborazione del racconto-sogno. Questo si può fare soprattutto nei libri, ma non solo: ne *Il più bel giorno della mia vita*, per esempio, c'è il sogno del bambino, il suo fantasticare che però riconduce subito ad una situazione reale. È il rapporto tra sogno e realtà che riesce a rivelare alcuni scorci di un qualcosa che è anche fuori di noi, e che è di tutti. Se tutto questo mi riesce bene? Qualche volta, sì, qualche volta, no.⁵²

Was ihren Film *Il più bel giorno della mia vita* kennzeichnet, sind nicht soziale oder gesellschaftliche Aspekte, sondern die hier von Comencini angeführten Elemente: "sentimenti privati, anche nelle cose piccolissime", "lo specchio di una realtà più importante di noi", "i fatti semplici (che) acquistano una loro grandezza", "(il) passare dal racconto al sogno" (Träume, die, wie sie mit dem einen konkreten Beispiel aus dem Film erwähnt, sofort zurück in die Realität führen), "il rapporto tra sogno e realtà", dem es gelingt, Teile von etwas zu enthüllen "che è anche fuori di noi, che è di tutti". Mit ihnen will die Regisseurin auf etwas Größeres, für alle Menschen Gültiges hinweisen. Ob ihr das mit diesem Film gelingt, will die vorliegende Analyse untersuchen.

⁵¹ Laviosa, 2009: 548

⁵² ebd.

3 Filmanalyse und Interpretation

3.1 Plot

Irene, eine verwitwete Römerin der gehobenen bürgerlichen Gesellschaft, lebt allein in ihrer Villa am Rand der Stadt. Sie verbringt ihre Tage in der Erinnerung an frühere Zeiten, als das Haus mit Familienleben erfüllt war. Ihr sehnlichster Wunsch ist, dass eines ihrer drei erwachsenen Kinder in das Haus einzieht und damit ihr Lebenswerk weiterführt. Doch niemand zeigt Interesse; sie alle haben ihr eigenes Leben und Geheimnisse, die sie vor der Mutter verbergen. Jeden Sonntag aber versammeln sie sich bei ihr zum Mittagessen: Sara, verwitwet, mit ihrem halbwüchsigen Sohn Marco; Rita mit ihrem Mann Carlo und ihren Töchtern Silvia und Chiara, die eine in der Pubertät, die andere kurz vor ihrer Erstkommunion; und Claudio, der Rechtsanwalt ist und seine Homosexualität bis jetzt vor der Mutter verborgen hat.

Bei einem dieser Mittagessen bricht Irenes bis jetzt mit der Hilfe aller aufrecht erhaltenes Scheinidyll in sich zusammen. Claudio bekennt sich zu seiner Homosexualität; Ritas Eheprobleme werden offenkundig; und Marco kritisiert seine Mutter heftig, weil sie Claudio wegen seiner Homosexualität von Marco ferngehalten hat.

In den nächsten zwei Monaten – bis zu Chiaras Erstkommunion – meidet Claudio seine Familie. Saras Probleme mit Marco bessern sich, auch weil sie sich auf eine nur aus Telefonaten bestehende Beziehung zu einem Unbekannten einlässt. Rita bemüht sich in dieser Zeit, zu ihrem Mann zurückzufinden, letztlich siegt aber ihre Sehnsucht nach dem Tierarzt Davide.

Am Tag von Chiaras Erstkommunion kommt bei einem Fest in Irenes Garten die Familie ein zweites Mal zusammen. Mit ihrem Erstkommuniongeschenk, einer Kamera, filmt Chiara ihre Angehörigen und bringt deren Geschichten zum Abschluss, von denen eine sie besonders betrifft: Ihre Eltern werden sich trennen.

3.2 Narrative Struktur

3.2.1 Zeitliche Organisation der Handlung

Der eigentlichen Handlung gehen im Vorspann (als „establishing shots“ des Hauptschauplatzes, ohne Personen) dreimal zwei Einstellungen voraus, als deren erste immer verschiedene (chronologisch angeordnete) Ansichten von Haus und Garten Irenes zu einem sehr viel früheren Zeitpunkt (Stimmen, Babygeschrei, Applaus und fröhliches

Stimmengewirr von einem Gartenfest) und dann, im Kontrast dazu, jeweils in der Gegenwart gezeigt werden. Damit ist ein Bezug zu einer fröhlicheren, schöneren Vergangenheit hergestellt; der gegenwärtige Zustand von Haus und Garten wirkt verlassen und etwas verwahrlost.

Die Handlung selbst hat die Ereignisse von zwei Wochenenden, zwischen denen zwei Monate liegen, zum Inhalt. Das zweite Wochenende (mit Chiaras Erstkommunion) dürfte im Mai liegen. Den einzigen konkreten Hinweis auf ein Datum bekommen wir von Marco, der bei seinem ersten Auftritt erwähnt, dass das Boot, an dessen Renovierung er arbeitet, am 1. Juli ins Wasser gelassen werden soll.

Der Zeitsprung von zwei Monaten (nach 52:37 von insgesamt etwa 96 Minuten Filmzeit) wird deutlich signalisiert: Während sonst Schnitte zwischen Sequenzen häufig auch mit Hilfe akustischer Überlappungen (meist ist schon der Ton, der zur nächsten Einstellung gehört, am Ende der letzten Einstellung der vorhergehenden Sequenz zu hören) fast unbemerkt bleiben (unsichtbarer Schnitt), wird die zweimonatige Unterbrechung der Handlung durch eine Abblende auf Schwarz, ohne akustische Untermalung, verdeutlicht. Aufgeblendet wird mit diegetischem Motorenlärm und Stimmengewirr auf den Campo de'Fiori in Panoramaeinstellung, in diese hinein folgt das Insert „Due mesi dopo“.

Ein Problem bei der Darstellung der Handlung ist, dass die parallel laufenden Handlungsstränge ein oft gleichzeitiges Geschehen erzählen. Den Eindruck der Gleichzeitigkeit erreicht Comencini durch zahlreiche Anwendungen von Parallelmontage, „in der die Einstellungen aus zwei Handlungssträngen nacheinander im Wechsel montiert werden“⁵³. Natürlich gibt es aber auch - trotz der relativ kompakten erzählten Zeit von zwei Wochenenden - zahlreiche Ellipsen. Darüber hinaus werden drei Flashbacks unvermittelt in den Handlungsablauf eingebaut; die ersten beiden erklären sich erst durch die Kommentare der sie erzählenden Personen: Claudios Stimme aus dem Off berichtet sein Kindheitserlebnis am verschlossenen Gartentor seinem Freund Luca; Ritas stockende Stimme beschreibt Davide ihre Abtreibung vor vielen Jahren. Carlos Erinnerung an seine Hochzeit mit Rita in der Kirche wird von einer unbekanntem Stimme (wohl der eines Priesters) kommentiert, die eine (wohl damals bei der Trauung vorgelesene) Bibelstelle zitiert. Am Ende jedes dieser Flashbacks kommt die betroffene Person ins Bild.

Im Folgenden wird versucht, die durch die Vielzahl von parallel montierten Sequenzen zunächst etwas verwirrend anmutende zeitliche Abfolge der Handlung zu

⁵³ Hickethier, 2007: 135

klären.

In jedem der beiden Teile werden erst mehrere Szenen der verschiedenen Handlungsstränge in kurzer Abfolge präsentiert. Vieles davon spielt sich, wie gesagt, wohl gleichzeitig ab, wie etwa die ersten drei Sequenzen des Films (Saras Besuch bei Irene, Claudios und Lucas Gespräch, Ritas Besuch in Davides Praxis; die Szene in der Raucherentwöhnungsgruppe muss allerdings vorher stattgefunden haben). Ab Chiaras Gang zum Erstkommunionunterricht in der Kirche ist wohl Samstag: Rita trifft sich danach mit Sara, sie sprechen über die (diesen Tag betreffende) Samstagabendgestaltung von Sara. Am Samstagnachmittag bespricht Chiara ihre Zeichnung mit ihrer Mutter; ihre Schwester verlässt die Wohnung, um Samstagabend/-nacht in der Diskothek zu verbringen; am späten Abend bzw. in der Nacht erfolgt Ritas und Carlos lautstarke Aussprache, die Chiara weckt.

Dann folgt ein klarer Hinweis darauf, dass der Sonntag beginnt: Drei (unbewegte) Panoramaeinstellungen (22:16-22:30) von der Dachlandschaft Roms mit Kirchenkuppeln und immer lauter werdendes Glockengeläut (mit jeder Einstellung kommt eine Kirchenglocke dazu, was an das "Zusammenläuten" vor Sonntagsgottesdiensten denken lässt) signalisieren die sonntägliche Ruhe im Zentrum der Stadt. (Vgl. auch den ganz ähnlich gekennzeichneten Morgen des zweiten Sonntags 01:31:02-01:31:12). Diese beiden Dreiergruppen von Einstellungen wirken wie ein orts- und zeitbezogener „establishing shot“ zur Orientierung für den Zuschauer: Wir befinden uns im (von Kirchen geprägten) Zentrum Roms, und es ist Sonntag.

Der Vormittag des ersten Sonntags ist geprägt von der Hektik der Kinder Irenes, die sich verpflichtet fühlen, rechtzeitig zum Mittagessen bei der Mutter zu erscheinen, während Irenes Vormittagsplan durch das Eindringen von Lucas Hund durcheinandergebracht wird. Das Mittagessen ist „all'una e mezza“ angesetzt (um diese Zeit, so verlangt Rita, soll Silvia bei der Großmutter zu erscheinen); am Nachmittag verlassen alle das Haus der *nonna*.

Am Sonntagabend finden einige Szenen (es sind die letzten des ersten Wochenendes) wieder etwa gleichzeitig statt, während Carlo und Rita eine Aussprache auf der nächtlichen Engelsbrücke haben (ab 41:42). Hier wird – noch stärker als bei den parallel stattfindenden ersten Sequenzen – die zeitliche Nähe bzw. Gleichzeitigkeit der nach einander montierten Szenen durch akustische Übergänge suggeriert: Meist ist es eine Vorwegnahme der kommenden Einstellung durch einen Satz, den eine Person der nächsten Einstellung aus dem Off schon in das Ende der letzten Einstellung hinein sagt (besonders treffend, da auch Ritas und Carlos Umarmung am Ende der Engelsbrücken-

Sequenz kommentierend, die Stimme Claudios aus seinem *registratore*: „L'intimità fisica che lega due persone in maniera esclusiva“ (43:29) - er ist in der nächsten Einstellung dabei, mit dem Aufnahmegerät seine Verteidigungsrede vor Gericht einzustudieren - , wobei man auch noch die letzten melancholischen Streicherklänge hört, die Ritas und Carlos verzweifelten Versuch begleiten, zueinander zurückzufinden); einmal ist es die musikalische Untermalung des Anfangs der nächsten Sequenz, die in das Ende der vorhergehenden herüberschwappt; einmal das Klingeln von Saras Handy, das eigentlich schon ertönt, als Claudio – noch in der Einstellung davor – zu seinem *registratore* greift, mit dem in der Hand er gleich die Wohnung verlassen wird, um die Versöhnung mit Luca zu suchen (was den verwirrenden Effekt hat, dass man zunächst unwillkürlich meint, der *registratore* habe geklingelt...Variante eines „match cuts“⁵⁴).⁵⁵

Immer wieder also gehen Sequenzen akustisch ineinander über, was ein Zeichen dafür ist, dass sie inhaltlich miteinander korrelieren (siehe Claudios Zitat von der "intimità fisica") und/oder sich wohl etwa gleichzeitig abspielen.

Der zweite Teil des Filmes (nach dem oben erwähnten Insert) beginnt (am Campo de'Fiori) offenbar an einem Donnerstag: In einer der ersten Szenen bemerkt Irene, dass am nächsten Tag („domani“) Claudios Auftritt als Rechtsanwalt bei einer Verhandlung stattfinden wird; auch Sara erwähnt ihrem unbekanntem Verehrer am Telefon gegenüber, dass am nächsten Morgen ihr Bruder einen wichtigen Fall zu verteidigen hat. Am Freitag finden dann wohl die Verhandlung und das anschließende Treffen zwischen Claudio, seinen Schwestern und Irene statt.

Vielleicht noch am Freitag, wohl eher aber am Samstag sind die Ereignisse ab 01:14:28 anzusetzen. Chiaras letzter Erstkommunionunterricht in der Kirche („Domenica farete la prima comunione“, sagt der Priester) findet gleichzeitig mit Carlos quälender Vorstellung statt, dass er dabei ist, seine Frau zu verlieren. Rita verlässt am

⁵⁴ vgl. Hickethier, 2007: 130/131

⁵⁵ Die Übergänge der Sequenzen in diesem Teil des Films im Detail:

Am Ende der Sequenz, in der Claudio sich selbst im *registratore* deklamieren hört, während er zu einer Flasche greift, um sich einzuschenken, hört man bereits die Stimme von Sara, die in der nächsten Sequenz eine Aussprache mit Marco hat: „Sai cosa significa crescere un figlio da sola, senza un padre?“ Am Ende dieser Sequenz – Marco hat im Streit mit Sara die Wohnung verlassen, sie bricht in Tränen aus – erklingen melancholische Klavierakkorde, die die nächste Einstellung untermalen (00:45:26ff.): Film im Film: Sara als Mädchen im Garten; es ist ein Film, den Irene sich ansieht: eine wortlose Sequenz, nur von Klavier- und Streichermusik begleitet. 00:47:33 Schnitt: Claudio, der zu den Klängen derselben Musik ein Foto von seinen Schwestern und ihrem Vater betrachtet. Er nimmt Jacke und Aufnahmegerät und geht. Während seine Hand das Aufnahmegerät nimmt (Detail Einstellung), hört man das Klingeln eines Handys – das wiederum aus der folgenden Einstellung kommt: Die Hand, die danach greift, gehört Sara; der Anrufer ist der Unbekannte, der sich am Vortag verwählt hat. Ab 00:50:52 trägt die verhalten-angenehme Klaviermusik aus der Szene von Saras zweitem Telefonat mit dem Unbekannten nahtlos hinüber in die nächste, letzte Sequenz des ersten Filmteils, in der Rita mit ihrem wieder zurückgewonnenen Mann im Bett liegt.

Samstagabend die Wohnung unter dem Vorwand, ihre Mutter zu besuchen. Etwas später an diesem Abend finden wohl wieder gleichzeitig – wie die zahlreichen Schnitte und in ähnlicher Weise wie zuvor nachfolgende Szenen akustisch vorwegnehmende Überleitungen suggerieren – Saras Ansehen des Geständnisses ihres Verehrers auf Videokassette, Claudios und Marcos Aussprache am Vierströmebrunnen, Silvias und Cammellos erster Sex, Ritas Ehebruch (dem ein Flashback während Ritas Erzählung von ihrer Abtreibung viele Jahre zuvor vorausgeht) und Carlos wahnhafte Eifersuchtsphantasien statt. Bei letzteren gelingt es Comencini sogar, die Gleichzeitigkeit von drei Handlungsebenen zu vermitteln: Während Rita und Davide wirklich Sex mit einander haben, meint Carlo, die beiden auf seinem Ehebett miteinander vor sich zu sehen, während dazu die Stimme des seine Tat Gestehenden aus dem Videofilm zu hören ist, die wie ein Kommentar zu Carlos Wahnvorstellung vom Ehebruch seiner Frau wirkt: „Ero lì, davanti a mia moglie e al suo amante, e li guardavo mentre facevano l'amore, mentre si toccavano...“ (01:24:00-01:24:22).

Nach einer kurzen Ellipse geschehen später am selben Samstagabend die Ereignisse ab 01:25:10 wieder etwa gleichzeitig: Rita (die soeben vom ersten Sex mit ihrem Liebhaber kommt) besucht ihre Mutter; Claudios Rückkehr in die Wohnung zu Luca; das Ende der Videokassette des Unbekannten, das von Marco (der soeben vom Treffen mit Claudio heimgekommen ist) gesehen wird; Silvias Rückkehr in die elterliche Wohnung und Gespräch mit ihrer Schwester (Silvias Satz „Domani è il grande giorno“ ist eine klare Zeitangabe). Die letzte Sequenz des Samstagsabends/von Samstagnacht (01:28:22-01:31:01) hat das Ende von Irenes Gespräch mit Rita in Irenes Wohnzimmer zum Inhalt, in deren letzte Einstellung hinein (Irene in Großaufnahme) bereits das Glockengebimmel der nächsten Sequenz und damit des nächsten Morgens zu hören ist: Es ist Sonntag, der Tag von Chiaras Erstkommunion.

Dieser zweite Sonntag des Films (auf den sich der Titel des Films bezieht) besteht aus einer einzigen Sequenz, die ausschließlich das Fest für Chiara im Garten ihrer Großmutter zum Inhalt hat.

3.2.2 Erzählstränge

In der Handlung des Films laufen mehrere Erzählstränge parallel, die alle zweimal zusammentreffen: beim Mittagessen am ersten Sonntag und beim Familienfest am Tag von Chiaras Erstkommunion.

3.2.2.1 Irene

Irene lebt seit Jahrzehnten in ihrer Villa, umgeben von Fotos und Filmen, die ihr inzwischen verstorbener Mann im Lauf der Jahre von diversen Familienergebnissen gemacht hat. Sie versucht, die Familie zusammenzuhalten und lädt regelmäßig ihre Kinder und Kindeskinde zum sonntäglichen Mittagessen ein. Dort führt sie das Wort und duldet keinen Widerspruch; vor ihren lautstark vorgetragenen konservativen Ansichten verstummen ihre Kinder. So will ihr auch keiner die Wahrheit über das bestgehütete Geheimnis der Familie sagen: ihr Sohn Claudio ist seit seiner Jugend homosexuell – ein Umstand, den sie hätte bemerken können, dies aber offenbar nicht wollte. Als beim Mittagstisch am ersten der beiden Wochenenden des Films durch die zufällige Anwesenheit von Luca Claudios Homosexualität ans Licht kommt, ist Irenes Selbstsicherheit dahin. Sie macht sich Vorwürfe; sie meint, durch Fehler, die sie ihrer Meinung nach in Claudios Kindheit gemacht hat, zur Entwicklung seiner Homosexualität beigetragen zu haben. Nachdem Claudio dann zwei Monate lang den Kontakt mit ihr gemieden hat, wohnt Irene als Besucherin zum ersten Mal einem Prozess bei, bei dem ihr Sohn als Rechtsanwalt einen Klienten verteidigt. Sie ist beeindruckt und meint danach ihm gegenüber, ihn nun zum ersten Mal richtig gesehen zu haben, eine Bemerkung, die ihn zu sarkastischen Kommentaren und zum Verlassen des Treffens mit ihr und seinen Schwestern veranlasst.

Sehr bald danach aber, bei Chiaras Erstkommunionfest, erscheinen Claudio und Luca gemeinsam und werden von Irene nun als Paar akzeptiert. Irene muss nach einem Lernprozess auch akzeptieren, dass die Ehe ihrer Tochter Rita zu Bruch geht. Sie muss auch einsehen, dass sie sich bezüglich ihrer eigenen Ehe immer etwas vorgemacht hat und dass das, was zwischen ihr und ihrem Mann stattgefunden hat, nicht wirklich Liebe war („non abbiamo mai fatto l'amore“). Mit dem Geschenk der Filmkamera an ihre Enkelin verleiht sie ihrer Überzeugung Ausdruck, dass die Familienfilme nun realistischer sein werden. Ob ihr Wunsch, eines ihrer Kinder möge bei ihr einziehen, sich erfüllen wird, bleibt offen.

3.2.2.2 Sara, Marco und der Unbekannte am Telefon

Irenes älteste Tochter Sara lebt seit dem Tod ihres Mannes ohne feste Beziehung. Sie ist stets ängstlich besorgt um ihren halbwüchsigen Sohn Marco, der seine Freizeit am liebsten fern von der Mutter mit zwei Freunden damit verbringt, ein Boot zu reparieren. Da sie fürchtet, Marco könnte homosexuell werden wie sein Onkel, verschweigt sie ihrem Sohn Claudios Homosexualität und unterbindet seit langem den Kontakt der beiden.

Als Marco am Samstagabend lange nicht nach Hause kommt – er muss seine Kusine Silvia aus einer Diskothek abholen, wo sie unter Drogeneinfluss angefangen hat, sich die Kleider vom Leib zu reißen – träumt Sara, er habe einen Mopedunfall gehabt. Aus ihrem Alptraum wird sie durch einen Anruf gerissen: Der Anrufer hat sich verwählt, doch er merkt ihr an, dass sie Probleme hat. Im Lauf der folgenden Wochen entwickelt sich eine ausschließlich aus Telefonaten bestehende Beziehung zwischen den beiden. Sara erfährt erst nach zwei Monaten, dass der Unbekannte der Klient ist, den Claudio als Anwalt vor Gericht verteidigt hat.

Nach dem sonntäglichen Mittagessen im Haus Irenes kommt es nach Claudios Outing zum Eklat zwischen Sara und Marco. Diesem wird, nachdem er von seinen Freunden gehänselt wurde, die beide ihre ersten sexuellen Erlebnisse mit Mädchen genießen, seine eigene homoerotische Neigung bewusst. Nach einem missglückten Selbstmordversuch erfährt er Aufklärung und Unterstützung durch seinen Onkel Claudio, mit dem seine Mutter sich endlich versöhnt hat.

Beim Familienfest nach Chiaras Erstkommunion ist das Verhältnis zwischen Sara und Marco wieder entspannt. Sara macht sich mit dem Unbekannten, dessen Identität sie erst am Vorabend durch ein Video, das er ihr zukommen ließ, erfahren hat, am Mobiltelefon ihr erstes Treffen aus.

3.2.2.3 Claudio und Luca

Der homosexuelle Claudio, der seinem Freund Luca von seiner unglücklichen Kindheit erzählt hat, wird von diesem vor die Tür gesetzt, weil er in dem einen Jahr, das sie nun zusammen sind, nie den Mut gefunden hat, Luca seiner Familie vorzustellen. Nach dem Hinauswurf aber beschließt Luca, mit seinem Hund einen Spaziergang in der Nähe von Claudios Elternhaus zu machen, um dieses wenigstens von außen kennenzulernen. Dort angekommen, reißt sein Hund sich los, dringt in den fremden Garten ein und paart sich mit der Hündin von Claudios Mutter Irene. Die beiden Hundebesitzer sind gezwungen, die Zeit, die die Hunde zur Paarung brauchen, miteinander abzuwarten und überbrücken dieses Intervall mit einem Gespräch über Irenes Familie. Schließlich lädt Irene Luca zum unmittelbar danach stattfindenden Mittagessen ein, zu dem sie ihre Kinder samt Familien erwartet. Bei dieser Familienversammlung benimmt sich Irene, die niemand je über die sexuelle Neigung ihres Sohnes aufgeklärt hat, Luca und Claudio gegenüber so verletzend, dass Claudio dem davonstürmenden Luca nacheilt und so seiner Mutter seine Position klarmacht. Seinen Schwestern, die ihn im Garten einholen, erklärt er, wie sehr er seine Mutter und ihr Haus hasst. Er wird bis zum Erstkommunionfest seiner Nichte zwei Monate

später nicht mehr dorthin zurückkehren. Nach dem Eklat beim Mittagstisch versöhnt Claudio sich mit Luca.

Zwei Monate später überredet Luca Claudio, am Familienfest anlässlich von Chiaras Erstkommunion teilzunehmen. Bei einem Auftritt Claudios als Anwalt in einem Prozess erlebt Irene ihren Sohn erstmals in seiner beruflichen Rolle. Beim anschließenden Treffen mit seinen Schwestern und Irene fordert er sie alle auf, sich weniger um sein Sexualleben als um ihr eigenes zu kümmern. Dann kommt er seinem Neffen Marco zu Hilfe, der Selbstmord mit Tabletten und Alkohol versucht hat, und führt mit ihm ein klärendes Gespräch über Sexualität.

Beim Gartenfest am nächsten Tag spielt Claudio mit Luca und Marco ausgelassen Fußball – sie alle wirken wie von einer großen Last befreit. Claudio und Luca sind nun als Paar von der Mutter akzeptiert.

3.2.2.4 Rita, Carlo und Davide

Die mit Carlo verheiratete Rita hat bei einem Raucherentwöhnungsseminar den Tierarzt Davide kennengelernt. Sie fühlt sich zu ihm hingezogen, doch ihr Pflichtgefühl Ehemann und Kindern gegenüber halten sie ab, seinen Avancen nachzugeben. Ihre steigende innere Spannung versucht sie, mit dem Rauchen von e-Zigaretten in den Griff zu bekommen. Ihre Tochter Chiara erzählt ihr von einer Bibelstelle, die der Priester beim Erstkommunionunterricht vorgelesen hat, derzufolge Jesus nicht komme, um Frieden zu bringen, sondern die Wahrheit. Sie sei wie ein Schwert, das zwei Menschen trennt. Der Priester habe ihr auch den Auftrag gegeben, für ihre Eltern bzw. alle Familienangehörigen zu beten. Rita erschrickt, doch sie träumt schon davon, von Davide verführt zu werden. Annäherungsversuche ihres gestressten Gatten weist sie zurück. Als Rita ihrem Mann vom „pezzo del Vangelo (...) sulla verità nell'amore“ erzählt, das der Priester den Kindern gegenüber erwähnt habe, kommt es zu einer Aussprache: Rita gesteht Carlo, schon seit Chiaras Geburt nicht mehr mit ihm schlafen zu wollen. Der geschockte Carlo entlockt Rita das Geständnis, dass es einen andern gibt, und verlangt von ihr zu schwören, dass sie mit diesem Mann nicht geschlafen hat. Rita bittet Carlo, ihr Zeit zu geben und ihre Mutter beim Familientreffen am nächsten Tag nichts von ihrer Ehekrise merken zu lassen – was nicht ganz gelingt. Als am selben Abend Carlo seiner Frau eröffnet: „Domani vado via“, ist sie entsetzt, umarmt ihn und erklärt ihm, dass sie keine Trennung will. In der Nacht lassen sie ihre körperliche Liebe noch einmal aufleben, und sie versichert ihm, bei ihm bleiben zu wollen.

Zwei Monate später ist Rita ernst und nervös. Durch die Vermittlung ihrer Mutter,

die einen Tierarzt für die neugeborenen Welpen ihrer Hündin sucht, nimmt Rita wieder Kontakt mit Davide auf und fantasiert wieder von ihm. Machtlos muss Carlo zusehen, wie Rita ihm entgleitet. Sie entscheidet sich schließlich für Davide. Beim Familienfest anlässlich der Erstkommunion ihrer Tochter erzählt Rita ihrer Mutter, dass sie sich von Carlo trennen wird. Carlo geht liebevoll auf Chiara ein und versichert ihr, er werde immer ihr Papa sein.

3.2.2.5 Silvia und Cammello

Ritas und Carlos Tochter Silvia hat ein schulisches Problem: Sie ist dabei, zum zweiten Mal durchzufallen. Die einzige familiäre Autorität, die sie fürchtet, ist ihre Mutter (aus zwei verschiedenen Anlässen sagt sie: „Mia madre mi ammazza!“); der Vater zählt für sie nicht. Ihre Frustration tanzt sie sich unter Drogeneinfluss in der Diskothek aus dem Leib; dabei fängt sie an, sich auszuziehen, während sie immer wieder „Voglio amore!“ schreit. Ihre Freundin Cecilia verständigt Silvias Cousin, Marco, der mit seinen beiden Freunden von seinem Boot im Trockendock in Fiumicino aus aufbricht, um Silvia aus der Diskothek zu holen. Marcos Freund Cammello gelingt es, sie ihrem Tanzpartner zu entwenden. Die Freunde bringen sie auf Marcos Boot, wo sie ihren Rausch ausschläft. Zwischen Cammello und Silvia entwickelt sich eine Liebesbeziehung. In der Nacht vor Chiaras Erstkommunion schlafen sie in Marcos Boot zum ersten Mal miteinander. Zu Chiaras Fest am nächsten Tag begleitet Cammello Silvia, und sie setzen sie ihre junge Leidenschaft in dem Zelt, das Chiara von Luca und Claudio geschenkt bekommen hat, fort – zum Amusement Chiaras, die sie dabei filmt (bevor sie von Silvia verscheucht wird).

3.2.2.6 Chiara

Ritas und Carlos jüngere Tochter Chiara bereitet sich auf ihre Erstkommunion vor und nimmt zunächst das, was sie vom Priester zu hören bekommt, sehr ernst. Sie betet, ihre Verwandten mögen die Wahrheit wiederfinden; doch als sie merkt, dass die Wahrheit, die zwischen ihren Eltern ans Licht kommt, furchtbar ist, und dass auch die Wahrheit über die Homosexualität ihres Onkels, bei deren Offenbarung sie am nächsten Tag Zeugin wird, anscheinend schlimme Folgen für die Familie hat, widerruft sie ihr Gebet und nimmt sich sogar vor, bei der Erstkommunion nicht mitzumachen.

So weit kommt es nicht; ihre Erstkommunion findet zwei Monate später wie geplant statt. Als Geschenk bekommt sie von ihren Verwandten eine Filmkamera, mit der sie sofort anfängt, ein Familienmitglied nach dem anderen aufzunehmen. Zum Schluss filmt sie sich selbst im Rückspiegel des Autos ihrer Eltern.

3.3 Schauplätze

3.3.1 Private Schauplätze

Il più bel giorno della mia vita spielt an verschiedenen Schauplätzen in Rom. Für eine in einem ausschließlich familiären Kontext angesiedelte Handlung wenig verwunderlich, sind diese vor allem im privaten Bereich zu finden. Es sind dies die Wohnungen von Rita, Sara, Claudio und Luca (und für wenige Augenblicke auch die von Sara in verschiedenen Ausführungen imaginierte Wohnung des unbekanntes Anrufers), die Tierarztpraxis von Davide sowie das Segelboot, das Marco in einer Werkstatt in Fiumicino restauriert (die einzige außerhalb Roms gelegene Örtlichkeit); wichtigster Schauplatz aber ist die große Familienvilla mit ihrem Garten.

Die Wohnungen von Irenes Kindern sind Ausdruck von Charakter und Lebensstil ihrer Benutzer: Ritas – zunächst – in geordneten Bahnen verlaufendes, aber Emotionalität entbehrendes Leben spiegelt sich in ihrer geräumigen, von einem langen Flur durchzogenen Wohnung wider, in der Ordnung und die Farbe Weiß dominieren. In dieser sind die (zahlreichen) Türen und große Wandflächen (etwa im Schlafzimmer und beim kühl und ungemütlich wirkenden Essplatz) gehalten; Farbe und etwas lebendige Unordnung ist hauptsächlich in den Zimmern der Töchter zu bemerken. Die Fenster des Wohnzimmers und von Chiaras Zimmer gehen auf eine Hinteransicht der Kuppel von Santa Maria dei Miracoli hinaus: Chiara – wie dann für kurze Zeit auch ihr Vater – hat einen besonderen Bezug zur Religion. Ähnlich weiß wie Ritas Wohnung, aber fensterlos präsentiert sich die Tierarztpraxis ihres Liebhabers: Uneinsehbar (für Menschen und für einen von Kirchenkuppeln repräsentierten Gott) ist der Ort ihrer körperlichen Vereinigung.

Saras Wohnzimmer ist, dem Gemütszustand seiner Bewohnerin entsprechend, wesentlich unaufgeräumter als Ritas Wohnung, es strahlt aber durch indirekte Beleuchtung (im Hintergrund links ist durch eine offene Tür eine eingeschaltete Lampe in der Küche zu sehen, rechts kommt aus einer Nische ebenfalls ein Lichtschein) und ein bequemes Sofa, auf dem ausgestreckt es Sara sich beim Telefonieren gemütlich macht, wesentlich mehr Behaglichkeit aus. Marcos Segelboot im Trockendock in Fiumicino in sicherer Entfernung von Rom, Treffpunkt für ihn und seine Freunde, repräsentiert eine Gegenwelt zu der der Erwachsenen (vor allem zur Wohnung seiner Mutter) in der Stadt und wird zum Symbol für seine sich anbahnende Entdeckung seiner Homosexualität. An Claudios mit antikisierendem Mobiliar ausgestatteter Anwaltswohnung vermitteln vor allem die großen vergitterten Fenster ein Gefühl der Beklemmung, die an Claudios eigentlich mit seinem Elternhaus assoziierter „angoscia“ denken lassen.

3.3.1.1 Familienvilla und Garten

Die alte Villa mit ihrem großen Garten ist der wichtigste Schauplatz des Films. Sie steht samt ihrer Besitzerin und letzten verbliebenen Bewohnerin, Irene, auch im Zentrum der Handlung,⁵⁶ da sie Identifikationsobjekt für Irene ist. Sie bindet an dieses Haus ihre Vorstellung von Familienleben, die der Motor ihres Daseins ist und deren Umsetzung sie auch von ihren Kindern erwartet. Irenes Erwartungen werden von ihren Erinnerungen an frühere Zeiten gespeist, als Haus und Garten mit Leben und Kinderstimmen erfüllt waren – dass diese Zeiten vorbei sind, will sie nicht akzeptieren. Diese Diskrepanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart wird im Vorspann des Films klar, in dem das Haus in drei verschiedenen Ansichten von einer jeweils anderen Seite in je zwei langen Einstellungen (mit unbewegter Kamera aufgenommen) zu sehen ist: jeweils eine in jener Vergangenheit, als das Haus noch mit Familienleben erfüllt war – hörbar gemacht durch Kinderstimmen im Garten, das Weinen eines Babys, fröhliche Stimmen, Applaus und „Brava!“-Rufe (dies alles aus dem Off), sichtbar gemacht durch zwei vor dem Haus geparkte Autos einer vergangenen Ära, einen sprudelnden Springbrunnen und eine Hollywoodschaukel, abgelegte Spielsachen, Blumen an den Fenstern und gepflegte Rosenbeete – die zweite dann jeweils in der tristen Gegenwart, in der die menschlichen Stimmen verstummt, der Springbrunnen vertrocknet, die Blumen größtenteils verschwunden sind und keine im Garten befindlichen Objekte mehr auf seine tagtägliche Benutzung durch eine Familie schließen lassen.

Haus und Garten sind viel zu groß, um von einer alleinstehenden älteren Frau in Ordnung gehalten werden zu können, und so ist die Natur längst dabei, den Garten zurückzuerobern. Irene kämpft gegen diese Verwilderung an – in ihrem ersten Auftritt sind sie und ihre Hausangestellte Wana mit Gartenarbeit beschäftigt (Irene schneidet Rosen ab) – , hat damit aber ebensowenig Erfolg („È una jungla“, klagt sie) wie mit ihren Versuchen, die läufige Hündin Ulla, deren Gebell die Szene eröffnet hat, zu beruhigen. Irenes Anspruch, die Macht der Natur unter Kontrolle zu bringen, ist zum Scheitern verurteilt: nicht nur die Gartenarbeit wächst ihr über den Kopf, sondern auch Ullas animalischem Instinkt wird sie nicht beikommen können. Der Garten wird zum Symbol für die ungezügelte Natur, die sich dort in der Paarung der Hunde zu ihrem Recht verhilft und die auch im (Liebes-)Leben der Menschen den Platz, der ihr zusteht, einfordern wird, allen Bemühungen Irenes zum Trotz, das Leben ihrer Nachkommen in ihre Vorstellung von geordneten Bahnen zu bringen.

⁵⁶ vgl. Trapassi, 2009: 111

In diesen verwildernden Garten klettert Luca, um seinerseits vergeblich zu versuchen, seinen Hund von Irenes Hündin fernzuhalten; dort finden klärende Gespräche zwischen ihm und Claudio und kurz darauf zwischen Claudio und seiner Schwester Rita über seine Homosexualität statt; dieser Garten ist aber auch Zufluchtsort und mystischer Platz: vor den ihr unerträglich gewordenen Offenbarungen im Haus über Onkel Claudios Homosexualität flieht Chiara hinaus unter einen Baum, in dessen Krone sie hinaufblickt (wie zuvor bei ihrem ersten Auftritt hinauf zum Kreuz der Kirchenfassade), während sie in einem inneren Monolog ein Gebet spricht.

Zwischen den alten Bäumen und Sträuchern wird am Ende auch Chiaras Fest begangen, so wie eine Generation vorher auch Ritas Erstkommunion in diesem damals noch gepflegteren Ambiente gefeiert wurde. Der alte Garten ermöglicht den drei Homosexuellen der Familie ausgelassenes Fußballspielen mit viel Körperkontakt und bietet abgeschiedene Bereiche, in denen klärende Gespräche unter vier Augen oder am Mobiltelefon geführt werden können; im Schutz eines Zeltes kann man in diesem Garten mitten unter den Anwesenden sogar heftig schmusen: Befreit von körperlichen Hemmungen leben einige Protagonisten nun in der ungezügelter Natur des alten Gartens ihre verspielten oder animalischen Instinkte aus. Nicht zuletzt bieten Baumstämme und Blätter Chiara Sichtschutz, während sie ihre Familie bei all diesen Aktivitäten filmt.

Das Innere des Hauses hingegen wirkt wie ein Sammelsurium von konservierten Erinnerungen Irenes an vergangene, glücklichere Zeiten: Familienfotos bedecken Wände und schmücken Kommoden; auf dem Bildschirm des Fernsehers im Wohnzimmer wird die Erinnerung an die Vergangenheit mit Filmen von Familienfesten wachgehalten. Die zahlreichen dunklen Möbel und Dekorgegenstände zeugen von Irenes langem Leben und Gestalten in diesem Haus, erzeugen jedoch ein Gefühl von Beklemmung; die schäbigen dunkelbraunen Türen tun ein Übriges. Im Wohnzimmer ist es so eng, dass Luca an die riesigen Zimmerpflanze anstößt, als er daran vorbeigeht. Die drei im Wohnzimmer spielenden Szenen wirken von Mal zu Mal dunkler, stickiger und beklemmender: Sind dort vor dem Mittagessen alle Fenster noch weit geöffnet (sie führen in den Garten, wo die Hunde dabei sind sich zu paaren) – Luca, der junge Unbekannte, bringt frischen Wind und mit seiner Homosexualität ein Stück ungezügelter Natur in das Leben der konservativen Hausherrin – , so sind danach, als Luca und Claudio gegangen sind und der Familienrat im Wohnzimmer tagt, alle Fenster geschlossen und die Fensterläden zugezogen. Es ist dunkel, die Atmosphäre wirkt stickig und bedrückend. In der letzten Wohnzimmerszene schließlich – der letzten Szene überhaupt, die in diesem Haus spielt – gehen Bewegung und Lebendigkeit ausschließlich vom Bildschirm des Fernsehers aus, vor dem Irene am

Abend allein im Halbdunkel sitzt.

Später am Abend, als Rita ihr Gesellschaft leistet, nimmt der Bildschirm des Fernsehers, der Szenen eines Films von Ritas Erstkommunionfest im Garten des Hauses zeigt, in Relation zu Irenes Kopf vor dem Bildschirm (Choker close-up; 01:29:47) geradezu riesenhafte Ausmaße an und wirkt wie eine Kinoleinwand. Dieser „Film im Film“ symbolisiert Irenes Konfrontation mit der Wahrheit über ihre Vergangenheit. Der riesige Kopf der jungen Irene im Film (01:30:54) scheint mit dem gleich großen der alten Irene vor dem Bildschirm auf gleicher Augenhöhe zu kommunizieren. Das Wohnzimmer scheint nun ausgefüllt von den beiden „Ausgaben“ von Irene, der jungen im Garten und der alten im Haus.

Am Ende von Chiaras Fest am nächsten Tag wird Chiaras Kamera die nun wieder allein vor ihrem Haus im Garten stehende Großmutter als letztes ihrer Familienmitglieder filmen. Wie auch immer das Leben weitergehen wird: Irene und ihr Haus und Garten gehören zusammen.

3.3.2 Öffentliche Schauplätze

Einige wenige Szenen finden an öffentlichen (oder halböffentlichen) Schauplätzen wie einer Diskothek oder einem Seminarraum in einem Raucherentwöhnungszentrum statt; es sind aber auch Straßen und vor allem berühmte Plätze und Sehenswürdigkeiten in Rom, über die Comencini unsere Blicke gleiten lässt und die sie zu Schauplätzen einiger Szenen macht, wie etwa die Piazza della Rotonda vor dem Pantheon, die Engelsbrücke, die Piazza Navona mit dem Vierströmebrunnen oder der Campo de' Fiori mit seinem Markt, auf dem Sara und Rita sich zweimal zum Kaffeetratsch treffen.

3.3.2.1 Barockes Rom

Dass Comencini mehrmals (meist) barocke touristische Hotspots (die im Film übrigens meist frei von Touristen sind) als Schauplätze wählt, mag man kritisch sehen und der Regisseurin als Anbiederung an Publikum oder Tourismuswirtschaft ankreiden; sie selbst stellt jedoch klar, dass etwa in der Szene auf der Engelsbrücke Ort und Situation einander sinnvoll ergänzen. Wenn sie durch die Straßen Roms gehe, fühle sie sich „come circondata da angeli, da statue con le croci di stile barocco, in cui da parte c'è il corpo molto forte, e dall'altra c'è l'idea di volare alto...“⁵⁷. Barocke Skulptur zeichnet sich durch Betonung des Körpers aus – und dieses gerade in Rom vorhandene Potenzial in einem

⁵⁷ Cristina Comencini in „Dietro le quinte“, DVD „Il più bel giorno“

Film zu nutzen, dessen Hauptthema verschiedenste Aspekte der körperlichen Liebe sind, erscheint durchaus legitim. Wann immer Comencini barocke Plätze, Skulpturen und Monumente ins Bild bringt, steht deren Optik im Zusammenhang mit einem Aspekt der Handlung.

Die beiden Sequenzen von je drei Einstellungen etwa, die die beiden Sonntage einläuten, beginnen jeweils mit einem weiten Ausblick (Panoramaeinstellung) über die mit Kirchtürmen und Kirchenkuppeln gespickten Dächer der römischen Innenstadt (00:22:16ff. und 01:31:02ff.), was in beiden Fällen ein schon rein optisch angenehmer Kontrast zu den bedrückenden nächtlichen Szenen in geschlossenen Räumen ist, die diesen Einstellungen vorausgehen. Der neckisch ins Bild gehaltene riesige Fuß des Flussgottes Tiber von Valadiers (allerdings nicht barockem, sondern klassizistischem) Brunnen auf der Piazza del Popolo, der – in der zweiten Einstellung der ersten dieser beiden Sequenzen – einen ironischen Kontrast zur daneben geradezu lächerlich klein wirkenden Kirche Santa Maria dei Miracoli bildet (die ja auch die Kirche ist, auf die die Fenster der Wohnung von Chiaras Familie hinausgehen), kann wie ein Fußtritt interpretiert werden, den der alte Tibergott der Kirche gibt: Auch Chiara wird ihr blindes Vertrauen auf die Kirche bald aufgeben. In der nächsten Einstellung wiederum blicken wir von der Balustrade unterhalb der Kuppel dieser Kirche zwischen überlebensgroßen Heiligenfiguren mit diesen hinunter auf die Piazza del Popolo. Das ist der Gegenshot zur vorherigen Perspektive: Die (ebenfalls körperlich sehr präsenten) Vertreter der Kirche schauen von oben herab auf die Ebene der Menschen und Flussgötter.

Ein weiteres Mal spielen barocke Skulpturen von Flussgöttern eine symbolische Rolle: über die nächtliche, menschenleere Piazza Navona schlendern Claudio und Marco, in ein aufklärendes Gespräch über Homosexualität vertieft, zum Vierströmebrunnen Berninis; ausgerechnet vor der Statue des Nil, der sich gerade den Schleier (der seine unbekanntenen Quellflüsse signalisieren soll) von den Augen hebt, setzen sie sich nieder.

Die weißen Statuen der Engel auf der Engelsbrücke bilden ebenso wie die Flussgottheiten auf der Piazza Navona einen besonders lebendigen Kontrast zur nächtlichen Dunkelheit. Auf der (ebenfalls menschenleeren) Brücke ist es vor allem „questa pace assoluta e statica degli angeli“, die einen von Comencini bewusst gewollten Kontrast zu den Seelenqualen von Rita und Carlo darstellt, die „così drammaticamente sofferenti“ zwischen den Engeln einen Neuanfang ihrer Ehe versuchen: „Mi sembrava bello il contrasto tra le umane sofferenze e questa città che ci incombe con la sua bellezza

anche... che ci guarda“⁵⁸: All die überdimensionalen Flussgötter, Heiligen und Engel wirken wie distanzierte Beobachter der Wirrungen der Menschen zu ihren Füßen; dank ihrer lebendigen Körperlichkeit sind die barocken Figuren den Menschen und ihren mit ihrem Körper befassten Problemen aber gleichzeitig recht nahe.

3.3.2.2 Katholizismus und kirchliches Rom

In *Il più bel giorno* „fa capolino il cattolicesimo, che grava pesantemente sull'educazione di tutti i personaggi“⁵⁹. Die katholische Kirche mit ihrer strikten Sexualmoral hat erheblichen Anteil an den Problemen der Protagonisten und nimmt zunächst massiven Einfluss auf das einzige Kind. Ihrer Omnipräsenz kann man sich gerade in Rom, dem Ort der Handlung, nur schwer entziehen, wie viele lokale und inhaltliche Bezugnahmen suggerieren.

Ein kirchliches Fest gibt dem Film seinen zeitlichen und inhaltlichen Rahmen; auf Chiaras Erstkommunion hin ist die Handlung (unter anderem) angelegt, auf sie bezieht sich auch der Titel des Films. Schauplatz der Ereignisse ist Rom, das Zentrum der katholischen Kirche, und zahlreich sind die visuellen und akustischen Bezüge auf diese.

Unzählige Kirchengebäude sind in den Panoramaeinstellungen von Rom auszunehmen, die die beiden Sonntage anzeigen und mit Kirchenglocken einläuten; am Tag von Chiaras großem Fest zeigt eine Einstellung gar die Silhouette des Petersdomes. Diese Panoramaaufnahmen suggerieren einerseits Weite und Überblick, den der Glaube an Gott (repräsentiert durch den kindlichen Glauben Chiaras) ermöglicht, andererseits lassen sie aber auch an die Vorstellung eines Gottes denken, der alles, auch das Verborgene, sieht, das die Menschen so treiben, die in dieser Stadt leben...

Zwei römische Kirchen spielen eine besondere Rolle: Santa Maria dei Miracoli, die rechte der beiden Zwillingskirchen auf der Piazza del Popolo, kommt öfters ins Bild; ihre markante Kuppel ist – aus sehr geringer Entfernung – von der Wohnung von Chiaras Familie aus zu sehen. Der Ort von Chiaras Erstkommunionunterricht ist die Kirche San Salvatore in Lauro, auf deren hoch aufragende Fassade Chiara an der Hand ihrer Mutter zumarschert. Im Inneren dieser Kirche hat Chiaras Vater eine Art Vision: Es ist ein Flashback von seiner Hochzeit mit Rita; dort wendet er sich auch kurz an einen Priester in einem Beichtstuhl.

Von Chiaras Eltern betritt nur der Vater das Innere der Kirche; seine Frau hält sich

⁵⁸ Comencini ebd.

⁵⁹ Zambenedetti, Alberto, Gli Spietati: Rivista di cinema online 27/07/2017, http://www.spietati.it/z_scheda_dett_film.asp?idFilm=1768 abgerufen: 7.8.2017

fern. Der Bezug der Familie zur Kirche dürfte der in einer traditionell katholischen Gesellschaft übliche relativ oberflächliche sein: Berührungspunkte mit der Institution Kirche sind lediglich Feste wie Hochzeit und Erstkommunion. Die Großmutter erwähnt zwar einmal, wie wichtig ihr Chiaras Erstkommunion ist; doch da geht es wohl weniger um den religiösen Aspekt als um den des Familienfestes.

Für Religiöses empfänglich ist nur das einzige Kind der Familie; bei ihm fallen die Worte des Priesters, der offenbar versucht, mit seinen Belehrungen über die Kinder in die – säkularisierten – Familien hineinzuwirken (die Bibelstelle, die entweder er falsch zitiert oder an die Chiara sich falsch erinnert, ist dazu allerdings wenig geeignet), zunächst auf fruchtbaren Boden. Letztendlich gehen seine Bemühungen aber gründlich daneben: Chiara distanziert sich von ihrem naiven Kinderglauben und nimmt die Dinge selbst in die Hand. Der Fußtritt des Tiber in Richtung der Kirche, auf die Chiaras Zimmerfenster hinausgeht, kommt nicht von ungefähr.

3.4 Das Thema Liebe

Il più bel giorno steht, wie bereits ausgeführt, in einer Tradition von italienischen Filmen, die sich mit der Institution Familie auseinandersetzen. Was ihn von seinen Vorgängern, auch denen von Comencini selbst, abhebt, ist seine Fokussierung auf (vor allem) körperliche Liebe und deren Rolle im Leben sämtlicher Mitglieder der drei Generationen einer Familie.

Sexualität im Film war zur Entstehungszeit von *Il più bel giorno* natürlich längst kein Tabu mehr, doch Comencini gewinnt dem komplexen (und gerade im Kontext Familie heiklen) Thema neue Aspekte ab. Ihr Film "touches a subject very little investigated in Italian society and Italian social sciences: sexual history"⁶⁰. Wie in Italien vor allem Frauen ihre Sexualität leben, im Speziellen verheiratete Frauen, ist ein kaum erforschtes Thema, und das hat seinen Grund:

The lack of research in the field of female sexuality and the dominance of studies on its institutionalised forms such as marriage and family is indicative of how womanhood and the female body are perceived in the nation - until today the woman and her body are defined by motherhood.⁶¹

Dass Mutterschaft die einzige Form von Körperlichkeit ist, die der Frau zugestanden wird (und damit ihren Körper definiert), wird im Film ausdrücklich angesprochen. In diesem Umstand, so macht Comencini klar, ist auch die Wurzel der Probleme zu suchen, die Familienmitglieder mit Sexualität haben. Dass sie dabei auch die

⁶⁰ Bieberstein, 2009: 225

⁶¹ zitiert nach Bravo, 2001: 180-181 in Bieberstein, 2009: 225

Sexualität einer Frau im Großmutteralter zum Thema macht, ist ein weiterer ungewöhnlicher Aspekt des Films. Darüber hinaus zeigt die Regisseurin, dass die auch durch den Einfluss der Kirche bedingte, mit der Verklärung von Mutterschaft einhergehende Tabuisierung von Sexualität gerade innerhalb von Familien großen Schaden anrichtet. Dass Sexualität erst befreiend erlebt wird, wenn man sie enttabuisiert und losgelöst vom Zweck der Kinderzeugung sieht, ist eine Seite der "verità nell'amore", die die meisten Familienmitglieder im Lauf des Films erfahren.

Die physische Dimension von Liebe ist das Thema, um das alle Handlungsstränge von *Il più bel giorno* kreisen. Sämtliche Mitglieder der aus drei Generationen bestehenden Familie sind direkt (oder, im Fall von Chiara, indirekt) damit befasst und haben Probleme damit, was sich in einem belasteten Familienklima niederschlägt. Da - aus besagten Gründen - nicht sein kann, was nicht sein darf, breitet sich seit Jahren ein Mantel des Heimlichtuns und Schweigens über alles, was mit dem Thema Sexualität zu tun hat. Alle haben etwas zu verbergen; bei allen schlummert etwas in der Tiefe, das darauf wartet, ans Licht geholt zu werden. Chiaras unschuldiges Gebet „Aiutali a ritrovare la verità“ ist wie die Vorgabe für die Entwicklung der Handlung: Die Wahrheit wird ans Licht kommen und für die Befreiung vom Druck jahrelanger Heimlichkeiten sorgen.

Dabei stellt Comencini von Anfang an klar: Die Sehnsucht nach dem Ausleben der eigenen Sexualität ist eine Naturgewalt, der der Mensch letztlich nichts entgegenzusetzen hat. So ist es der ungestüme sexuelle Instinkt von zwei Hunden, die sich gegen den Willen ihrer Besitzer (des homosexuellen Luca und der konservativen Mutter seines Exfreundes) paaren, der die eigentliche Handlung in Gang bringt. Als Irene und Luca Irenes Familie, die gerade zum Mittagessen eintrudelt, erklären, was soeben vorgefallen ist, spricht Irene – sozusagen entschuldigend – von der „potenza della passione“ der beiden Hunde. Was sie hier den Hunden als selbstverständliche tierische Eigenschaft attestiert, muss sie erst lernen, auch den Menschen zuzugestehen: ihrer Familie (und nicht zuletzt sich selbst). Genau diese "Macht der Leidenschaft" ist es, die nicht nur Tiere, sondern auch Menschen im Griff hat und die auch (wie Irene erst merken wird) so schöne Aspekte hat, dass man sich ihr gern ausliefert: Comencini macht das in zahlreichen Szenen deutlich, in denen entweder mit verschiedenen filmischen Mitteln die Sehnsucht der Protagonisten nach Berührung und Zärtlichkeiten visualisiert wird oder aber tatsächliche (teils erste) Berührungen bis hin zu Liebesakten gezeigt werden.

Alle Familienmitglieder lernen in irgendeiner Form die „potenza della passione“ kennen - ihre erfreulichen oder ihre weniger erfreulichen Seiten. Die Macht der Leidenschaft offen zuzulassen, hat aber jedenfalls positive Auswirkungen, auch und

gerade auf die Beziehungen innerhalb einer Familie.

Anspielungen auf Leidenschaft und Körperlichkeit finden sich in *Il più bel giorno* auch in anderen Zusammenhängen: Claudio hält als Rechtsanwalt eine Rede über ein Verbrechen aus Leidenschaft, und der Straftäter erklärt die Beweggründe für seine Tat auf Video. Als Claudio über die Piazza della Rotonda schlendert, verstören Liebespaare, deren wie zufällige Berührungen er beobachtet, den soeben von seinem Liebhaber vor die Tür Gesetzten. Körperlichkeit strahlt in diesem Film auch die in einigen Szenen gezeigte Architektur aus: Die an verschiedenen Plätzen Roms zu findenden barocken weißen Statuen von Heiligen, Engeln und antiken Gottheiten, die die Kamera immer wieder effektiv ins Bild bringt, wirken körperlich sehr präsent.

Doch nicht nur den physischen Aspekt von Liebe analysiert Comencini in ihrem Film. Viele (und gegen Ende immer mehr) für das Thema Liebe relevante Szenen des Films werden aus dem Blickwinkel der kleinen, (zunächst) im Bann der Religion stehenden Chiara - "still innocent of fleshly desires"⁶² - präsentiert, wodurch das Thema auch eine spirituelle Dimension bekommt.⁶³ Laut Rada Bieberstein ist es gerade die Unschuld und der Mangel an Bewusstsein von Kindern, die die Behandlung des Themas möglich machen:

It is the innocence and unconsciousness of children which allow the film to discuss issues of the body and sexuality, of desire and homosexuality, of chastity and of the first love, of deprivation and motherhood.⁶⁴

Möglich wäre dies alles natürlich auch ohne den Blick des Kindes; doch Comencinis spezielle Art der Einbindung Chiaras ist ein herausragendes Merkmal des Films. Darauf wird in Punkt 4.5 eingegangen werden.

3.4.1 Die ältere Generation: Irene

Irene (dargestellt von Virna Lisi) verkörpert ein traditionelles Wertekonzept, von dessen Richtigkeit sie fest überzeugt ist und das sie ihren Kindern als Vorgabe mit auf den Lebensweg gegeben hat. Sie glaubt zu wissen, was das Beste für ihre Kinder ist; sie geht dabei - wie die meisten Mütter - von sich und ihrer Lebenssituation aus: Wenigstens eines von ihnen sollte mit Ehepartner(in) und Kind(ern) ihr Haus und ihren Garten übernehmen und damit ihr Lebenskonzept fortführen. Sie merkt, dass ihre Kinder nicht glücklich sind; sie weiß, dass zwei von ihnen, Claudio und Sara, das Haus am liebsten verkaufen würden: "Gli da angoscia", wie Irene Luca erzählt. Sie ist auch in der Lage, Luca mehr

⁶² Bieberstein, 2009: 225

⁶³ vgl. ebd.

⁶⁴ Bieberstein, 2009: 226

über diese *angoscia* ihrer Kinder zu sagen: "Per loro il passato è la fonte dei loro guai." Doch mehr Einsicht lässt sie zunächst nicht zu. Dass "il passato" die Kindheit ist, die Sara, Claudio und Rita in Irenes Haus und Garten verbrachten und dass genau dort der Ursprung der von ihr angesprochenen Probleme liegt, will Irene nicht wahrhaben - vielleicht auch deshalb, weil ihr unterschwellig bewusst ist, dass ihr als Mutter zweifelsohne eine Hauptrolle in den "guai" ihrer Kinder zukäme; oder dass gar sie selbst deren "fonte" sein könnte. Um es mit Cristina Comencinis Bild zu sagen: Irene merkt, dass im Kochtopf ihrer Familie etwas brodelt; doch noch hält sie den Deckel darauf fest geschlossen und führt Luca gegenüber die Probleme ihrer Kinder auf etwas anderes zurück: "I miei figli l'angoscia l'hanno dentro, vogliono troppe cose: amore, passione, figli, lavoro. Non si accontentano mai." Was bei Irenes Worten mitschwingt ist: Wenn ihre Kinder sich mit dem zufrieden geben würden, was ihre Mutter für richtig hält und was sich so offensichtlich anbietet - nämlich ein großes Haus mit Garten, perfekt für eine Familie mit Kindern, zu übernehmen - wären ihre Probleme gelöst und es gäbe keinen Grund mehr für *angoscia*. Dass Irene mit ihrer Einschätzung falsch liegt, wird bald offenkundig werden.

Letztlich wird sie den Deckel vom Topf heben und in die Abgründe ihrer Familie schauen. Dazu werden ihr Erschütterungen ihres Weltbildes - vor allem was Sexualität betrifft - nicht erspart bleiben.

Zunächst aber meint sie, die Liebe sei nur eines unter vielen Dingen, die zum Leben gehören, man solle sie deshalb nicht zu wichtig nehmen: „La vita è piena di cose, Sara. Non c'è solo l'amore“ ist Irenes erster Satz gleich in der ersten Einstellung. (Wie um die Mutter eines Besseren belehren, reicht Sara ihr statt einer Antwort ein Symbol für die Liebe: eine soeben im Garten abgeschnittene Rose.) Doch noch bevor Irene das gesagt hat, hat man schon ihre Hündin Ulla bellen gehört, die, wie sich herausstellt, läufig ist und damit ihre Besitzerin überfordert. „Quanto dura questo calore?! Perde il senso del decoro!“ stellt sie entnervt fest. Die Tatsache, dass Ulla läufig ist, ist ihr unangenehm; auch Hunde sollten ihrer Meinung nach einen gewissen Sinn für Anstand haben... Was Irene sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht eingesteht, ist, dass die Sehnsucht der Hündin nach Sexualität, nach körperlicher Vereinigung – bei Tieren *calore* genannt – auch beim Menschen ein wichtiger Aspekt von *amore* ist. Irene selbst hat, wie sich zeigen wird, die Macht der Sexualität selbst nie kennengelernt. In Unkenntnis der menschlichen „potenza della passione“ (ihrer Hündin muss sie diese, nach erfolgter Paarung mit Lucas Hund Ugo, wohl oder übel zugestehen) unterschätzt sie deren Macht. Sie wird sich der Auswirkungen der „Macht der Leidenschaft“ auf ihre Kinder und ihres Fehlens in ihrem eigenen Leben

bald bewusst werden.

Zu Beginn jedoch tritt sie noch völlig selbstsicher auf. Dies wird vor allem beim sonntäglichen Mittagessen in ihrem Haus evident (00:32:54 - 00:36:01). Gewohnt, das Zentrum und der Angelpunkt ihrer Familie zu sein, hat sie wie ein Patriarch den Vorsitz an der Tafel und versucht (zumeist erfolgreich) zu bestimmen, worüber gesprochen und was gegessen wird. Alle Angehörigen lassen um des Friedens willen ihre Tiraden über sich ergehen, auch wenn sie Attacken reitet (jedes ihrer drei Kinder bekommt etwas ab). So tut sie ohne größeren Widerspruch ihre Ansichten auch zu Liebe und Sexualität von Tieren und Menschen kund, ohne sich der Skurrilität der Situation bewusst zu sein: Der fremde Mann bei Tisch ist der Exliebhaber ihres Sohnes Claudio, vor dessen Homosexualität sie bis jetzt erfolgreich die Augen verschlossen hat.

Aus der Perspektive von Silvia, die zu spät zum Essen kommt, platzen wir Zuschauer sozusagen in die Familienversammlung (ab 00:32:54), in der Irenes Stimme schon deutlich zu hören ist, bevor wir mit Silvia das Esszimmer betreten haben: „L'istinto sessuale maschile è qualcosa di veramente animalesco – soprattutto se sono animali“. Es erstaunt, die konservative Dame über den männlichen Sexualinstinkt dozieren zu hören; doch offenbar ist sie als langjährige Hundebesitzerin mit diesem Thema bei Tieren in ihrem Element, und sie ist, zum Leidwesen ihrer Zuhörer, nicht zu bremsen. Dabei kommt es zu einer in ihrer Peinlichkeit fast schon heiteren Szene: Während sie sich den Braten reichen lässt – er wandert in Nahaufnahme von Hand zu Hand – gehen ihre Ausführungen zum Thema der menschlichen Sexualität über: „Comunque, accoppiarsi con chi capita è proprio degli animali“. Die Kameraperspektive zeigt der Reihe nach Marco, Carlo und Sara mit dem Braten in der Hand; als er bei Luca angekommen ist, sagt Irene: „L'istinto dell'uomo è“ - sie unterbricht sich, um Luca, der bei diesen Worten gebannt sein Gegenüber Claudio anstarrt, zum Abstellen der Bratenschüssel aufzufordern, und setzt fort: - „l'istinto dell'uomo è di cercare una singola persona.“ Die Kamera nimmt das Gesicht von Claudio (Nahaufnahme) ins Visier, der seine Mutter ungläubig-entsetzt ansieht: Dass die „singola persona“, die zu suchen seine Mutter ihm nahelegen will, ihm bereits gegenübersteht, ist jenseits ihres Vorstellungsvermögens. Inzwischen ist der Braten bei ihr angekommen, und nun stellt sich heraus, warum Irene sich ihn hat reichen lassen: Sie möchte, dass Claudio noch mehr davon nimmt, was dieser entrüstet ablehnt. Der Weg des Bratens hat also von Marco, mit einem kurzen Zwischenstopp bei Luca, bis zu Claudio geführt: Was die drei verbindet, ist das Thema Homosexualität. Der Sonntagsbraten, nicht nur in Italien Inbegriff eines traditionellen Familienessens, den die Mutter hier dem Sohn aufdrängen will, hat symbolischen Charakter: Claudio lehnt mit dem Braten auch alles das

ab, wofür seine Mutter steht.

Noch weiter gehen Irenes peinliche Ausführungen – Tiere paaren sich mit beliebigen Partnern, der Mensch aber sei dazu bestimmt, die eine, richtige Person zu finden; man soll heiraten, um Kinder zu bekommen, denn Kinder seien das Wichtigste; wenn Homosexuelle heiraten, sei das sinnlos, denn sie könnten ja keine Kinder bekommen, und wenn sie welche adoptieren, sei das lächerlich –, bis es Luca zuviel wird und er sich verabschiedet, was Irenes erstaunte Frage an Claudio zur Folge hat: „È gay il tuo amico? Forse l'abbiamo offeso.“ Nun reicht es auch Claudio. Mit den Worten „Sì, mamma, brava. Ci sei arrivata. Scusaci“ macht er endlich auch seiner Mutter verständlich, dass er homosexuell ist und dass Luca, dem er hinaus folgt, mehr ist als nur irgendein Freund.

Mit Irenes Selbstsicherheit ist es ab jetzt vorbei. Ihr Weltbild ist erschüttert; doch Claudios Outing ist erst der Anfang: Zwei Monate später werden Sara und vor allem Rita ihr noch mehr die Augen darüber öffnen, wie stark die Macht der Leidenschaft in ihrem Leben schon längst gewesen ist und noch immer ist, bevor Irene auch bittere Erkenntnisse über ihre eigenen Versäumnisse haben wird.

Zunächst aber ist es für Irene unmöglich, Claudios Homosexualität als etwas Natürliches zu akzeptieren (sie deutet an, sich mitverantwortlich zu fühlen, weil sie ihn als Kind vernachlässigt habe); und zum Ärger von Rita klagt sie auch noch am Ende des Gesprächs, das sie mit Rita, Carlo und Silvia über Claudio führt, darüber, dass sie nie einen Sohn von Claudio sehen wird.... Immerhin aber ist ein Umdenkprozess bei ihr in Gang gekommen: „Perché non è felice? È così carino, quel Luca“ sinniert sie. Nicht zuletzt auf Grund der Tatsache, dass sie ihn so sympathisch findet, wird sie zwei Monate später akzeptieren können, dass er der Partner ihres Sohnes ist.

Immer noch aber glaubt sie beim Gespräch nach dem denkwürdigen Mittagessen zu wissen, wie Homosexualität einzuordnen sei: „Comunque non è naturale.“ Damit gibt sie Rita ein Stichwort, das in der Folge den wichtigsten Grundpfeiler von Irenes Sicht von Familie ins Wanken bringt, den der Unauflöslichkeit der Ehe. „Naturale?“ widerspricht Rita, „Ma cosa è naturale? Stare tutta la vita insieme allo stesso uomo è naturale?“ Irene (ihr entsetztes Gesicht in Nahaufnahme) flüstert ungläubig: „Ma cosa dici?“ Rita aber setzt unbeirrt fort: „Sono sicura che oggi la vita di Claudio è più naturale della mia“. Damit gibt das einzige Kind Irenes, das das Lebensmodell der Mutter von Ehe und Familie ganz übernommen hat, (das einzige auch, das an Irenes Haus hängt,) zu, dass es mit dieser Lebensform unglücklich ist. Das ist für die Mutter ein doppelter Schlag: Sie sieht das Unglück der Tochter und ist gleichzeitig gezwungen, ihr eigenes Lebensmodell in Frage zu

stellen.

Eine wichtige Fähigkeit, die Irene erlernen muss, um die *potenza della passione* zu begreifen, ist, ihre Kinder, ihre Familie richtig zu *sehen*. Für eine Frau, die sich in ihrer Wohnung mit unzähligen Fotos ihrer Familie umgibt und die sich oft die Amateurfilme ihres Mannes ansieht, mag das paradox klingen; aber, wie sie selbst beim Treffen mit ihren Kindern nach der Gerichtsverhandlung rückblickend sagt: „Era come se vi vedessi attraverso un velo...“ Sie muss lernen, den Schleier der Verklärung, der über allen Bildern liegt, die sie von ihrer Familie ansieht und die sie sich über sie macht, zu lüften. Es ist an der Zeit, dass sie ihre Familie sieht, wie sie wirklich ist (und war).

In einer Sequenz des Films können wir Irene dabei beobachten, wie sie ihre Familie mit anderen Augen zu sehen beginnt, vor allem Claudio, mit dem sie Schwierigkeiten hatte, als er ein Kind war („Era così discolo da bambino che a volte mi innervosiva“ sagt sie über ihn): Am Abend nach dem denkwürdigen Mittagessen sitzt Irene allein in ihrem Wohnzimmer und schaut einen der Filme an, die ihr Mann von der Familie gemacht hat. Dieser „Film im Film“ wird einige Einstellungen lang bildschirmfüllend gezeigt: Es sind Szenen vom Familienfest im Garten anlässlich der Erstkommunion Ritas. Dann folgt eine Nahaufnahme (Choker close-up, Draufsicht von schräg oben, 00:46:24-30) von Irene, die sich aus einer Flasche einschenkt, während sie immer in eine Richtung starrt – auf welchem Medium genau sie diesen Film aus der Vergangenheit ihrer Familie sieht, wird erst einige Einstellungen später klar, als wir von hinten an Irene vorbei (Overshoulder) sehen, wohin sie schaut: Es ist der Bildschirm ihres Fernsehers. Nach dem, was an diesem Tag geschehen ist, sieht sie den Inhalt des Films mit anderen Augen. Sie sieht sich selbst in Nahaufnahme als junge Mutter, die frontal in die Kamera lächelt; ihre Töchter; der kleine Claudio, der sich zwischen seine Eltern setzt; applaudierende Gäste. Die Einstellung ab 00:46:53 zeigt wieder Irene in Nahaufnahme, diesmal frontal, die noch konzentrierter als zuvor auf den Bildschirm starrt: Dort ist der kleine Claudio zu sehen, der von seinem Vater in den Arm genommen wird (die Kamera zoomt das Gesicht Claudios auf ganz groß). Schnitt: Irene senkt den Blick ganz leicht, nachdenklich, macht hilflose Bewegungen mit ihrer Hand, hebt den Blick dann wieder direkt Richtung Bildschirm. Schnitt: Es ist eine Szene, in der Claudio zwischen seinen beiden Schwestern aus dem Hintergrund hervor direkt in die Kamera lugt, zuerst ist nur ein Auge sichtbar; Schnitt: das Gesicht der jungen Irene (Choker close-up) wendet sich der Kamera zu, sie blickt direkt und ernst in die Kamera und schickt ihrem filmenden Ehemann ein Kussmündchen; Schnitt: der zwischen den Schwestern hervorschauende Claudio, immer noch sehr verschwommen im Hintergrund (Shallow focus auf dem Ausschnitt des Kopfes von Rita

00:47:19), der Focus wechselt (00:47:22) (begleitet von einer Änderung der Musik), Claudios ernstes, direkt in die Kamera blickendes Gesicht (Choker close-up) ist nun scharf, die Konturen der Schwestern im Vordergrund sind unscharf; Schnitt: Irenes altes Gesicht ist noch etwas näher, sie schaut noch konzentrierter; Schnitt: Noch näher als zuvor sieht man das Gesicht Claudios, der den Betrachter ernst und durchdringend anschaut, bevor er den Blick mehrmals fast unmerklich senkt und wieder hebt...: Es ist, als hätten sich Irenes und Claudios Blicke einander fast bis zur Unerträglichkeit immer weiter angenähert. Unter geschickter Ausnutzung der Möglichkeiten des Films im Film macht Comencini in dieser Sequenz einen entscheidenden Schritt in Irenes Entwicklung sichtbar: Irene lernt, dem durchdringenden Blick ihres kleinen Sohnes von damals mit ihrem neuen Wissensstand um die Homosexualität des erwachsenen standzuhalten (auch wenn sie sich dafür anscheinend erst Mut antrinken muss).

Nicht nur den kleinen Claudio aus den Filmen ihres Mannes sieht Irene nun anders; auch den erwachsenen lernt sie richtig zu sehen. Zwei Monate nach dem denkwürdigen Mittagessen (und nach der beschriebenen Szene vor ihrem Fernseher) sieht sie Claudio zum ersten Mal wieder, als er als Anwalt eine Verteidigungsrede hält. Beeindruckt von seiner Eloquenz sagt sie ihm nachher: „Claudio, ti guardavo prima mentre parlavi. (...) Ho avuto l'impressione di vederti per la prima volta.“ Spät aber doch, möchte man sagen... und Claudio fühlt sich durch diese Aussage auch entsprechend verletzt und reagiert ruppig; doch für uns Zuschauende wirkt das, was Irene da sagt, wie ein großer Fortschritt: Die Mutter, die jahrzehntelang die Wahrheit nicht sehen wollte, *sieht* ihren Sohn nun endlich – und wohl nicht nur als erfolgreichen Anwalt, sondern auch als den, der seine Homosexualität lebt und zu ihr steht.

Nachdem Irene sich in den letzten zwei Monaten an den Gedanken gewöhnen konnte, einen homosexuellen Sohn zu haben – diese Art von *potenza della passione* muss sie nun wohl oder übel akzeptieren – , tun sich beim erwähnten Treffen mit ihren Kindern nach Claudios Rede aber noch weitere Abgründe vor ihr auf. Verärgert über Rita, die Claudio wegen seiner sarkastischen Worte nach der gut gemeinten Bemerkung seiner Mutter zurechtweist, wirft Sara ihrer Schwester vor, ihr ganzes Leben lang von ihren Geschwistern verlangt zu haben, die sexuellen Erfahrungen der Schwestern und eine Abtreibung, die Rita als Neunzehnjährige hatte – kurz „tutto quello che riguardava i nostri corpi“, wie Sara es formuliert – vor den Eltern zu verschweigen. Und Sara fügt hinzu (bezeichnender Weise im Präsens): „La maternità è l'unica funzione ammessa.“ Damit skizziert sie treffend die (noch immer gültige) Sicht ihrer Mutter, die die Lebensentwürfe ihrer Kinder direkt oder indirekt beeinflusst hat und unter der sie alle leiden: Nur zum

Zweck des Kinderbekommens dient ein Körper; dass man Sex aus Lust haben kann, ist nicht erlaubt (und für Irene außerdem zu diesem Zeitpunkt noch unvorstellbar). Irenes Reaktion auf Saras Äußerungen ist Fassungslosigkeit: Hilfesuchend blickt sie von einem ihrer drei Kinder zum nächsten und versucht sich zu rechtfertigen, indem sie versichert, sie habe sich doch immer um sie gekümmert.

Irene hat nun verstanden, dass die *potenza della passione* auch im Leben ihrer Töchter seit deren früher Jugend ihre Wirkung hatte (sie muss vielleicht die alten Filme auch auf diesen Aspekt hin neu anschauen...). Dass Rita noch dazu eine Abtreibung hatte, ist für Irene, die zwei Monate zuvor bei Tisch noch lautstark verkündete, wie wichtig es sei Kinder zu haben, wohl besonders schlimm.

Die schockierenden Erkenntnisse über das Liebesleben ihrer Kinder veranlassen Irene dazu, sich über ihr eigenes Gedanken zu machen (genau das ist es auch, was Claudio ihr – ebenso wie seinen Schwestern – rät, bevor er das gemeinsame Treffen nach seinem Auftritt bei Gericht verlässt).

Dass Irene mit ihrer Ehe nicht wirklich glücklich war, klingt mehrmals an. Beim Mittagessen in der Familienrunde lässt sie, auf Ritas Einwurf „Mamma, ci sono persone che non vogliono sposarsi“ hin, die Bemerkung fallen: „Forse hanno ragione...“. Sie nimmt auch an, dass ihr Mann ihr untreu war, wie sie später Rita gegenüber bemerkt.

Als Irene nach dem Besuch des Tierarztes bei Ullas Welpen Rita anruft, um zu erfahren, ob zwischen ihr und diesem Davide etwas gewesen sei, äußert sie überraschender Weise Verständnis mit der Begründung: „È successo a tutti. Tutti hanno avuto una storia fuori dal matrimonio.“ Und als Rita entrüstet fragt, ob Irene ihr einen Ehebruch zutrauen würde, bekommt sie eine geradezu ermunternde Antwort: „Ah, che tormenti. Gli uomini non accorgono niente!“ Offenbar ist in Irenes Augen das Aufrechterhalten der Institution Ehe wichtiger als eheliche Treue; sie hätte Verständnis dafür, wenn Rita einen Seitensprung riskieren würde – nur soll sie ihren Mann nicht verlassen. Welche Rückschlüsse Irenes Bemerkungen auf ihre eigenen Erfahrungen zulassen, bleibt dahingestellt. Als sie nach dem Telefonat mit Rita den Hörer auflegt, fällt ihr Blick auf ihr eigenes Foto auf der Kommode, das sie als hübsche junge Frau zeigt. Irene blickt es seufzend mit fast unmerklichem Kopfschütteln an... Vielleicht bedauert sie die versäumten Gelegenheiten in ihrem Leben.

Irene ist also bewusst, dass in ihrer Ehe einiges nicht stimmte. Doch zu der Erkenntnis, was genau es ist, das ihrer Ehe zum Glück fehlte, muss sie sich erst durchringen. Sie formuliert es, als sie am Abend vor Chiaras Erstkommunion von Rita unvorhergesehen Besuch bekommt und von ihr beim Ansehen eines Softpornofilms im

Fernsehen überrascht wird. Im darauf folgenden Gespräch, das sich beim gemeinsamen Ansehen desselben Videos ergibt, das Irene zwei Monate zuvor allein anschaute (das von Ritas Erstkommunionfest), fasst Irene ihre Erkenntnis in Worte: „Io e tuo padre non abbiamo mai fatto l'amore, ora lo so.“ Was sie über das Liebesleben ihrer Kinder erfahren hat und die soeben gesehenen Szenen des Softpornofilms haben sie für ihre eigene Situation sensibilisiert. Nun zieht sie also vor der Tochter, die der Mutter zu verstehen gegeben hat, dass sie ihren Mann an diesem Abend zum ersten Mal betrogen hat, ihre ernüchternde Bilanz: „Allora non mi rendevo conto. Non se ne parlava. I nostri incontri erano così rapidi e rari. Non ci guardavamo. Non mi ha mai fatto quelle cose... capisci cosa voglio dire? Io non sentivo nulla e non pensavo dovessi sentire granché. Lui aveva altre donne. Forse con loro avrà fatto le cose che si vedono nei film.“ Ihrer Tochter gegenüber, die es nicht fassen kann, dass ihre Eltern unter diesen Umständen ein Leben lang zusammen waren, rechtfertigt sie sich: „Gli volevo bene, avevamo condiviso tante cose insieme“. Das war ihr genug. Sie sieht nun, wie unbedarft sie war und wie wenig sie von der Macht der Leidenschaft in ihrem Leben mitbekommen hat: „Non sapevo che un uomo e una donna possono perdersi uno nell'altra fino in fondo senza vergognarsi.“

An dieser Stelle im Gespräch mit ihrer Tochter dreht Irene sich zum Fernseher, auf dessen Bildschirm der alte Film von Ritas Erstkommunionfest läuft. Wie zwei Monate zuvor, als Irene den Film am Abend des Sonntags von Claudios Outing allein anschaute, ist nun wieder der kleine Claudio zu sehen, der mit bohrendem Blick in die Kamera starrt. Irene, vor der sich soeben erst die Abgründe ihrer Ehe aufgetan haben, äußert den Verdacht, dass ihr Sohn, dessen beobachtender Blick sie stets verunsicherte, diese schon als Kind verstanden hat: „Mi osservava sempre, mi spiava. Sembrava capire certe cose di me che...che neanche io conoscevo.“

Es folgt ihr ernüchterndes Resümee: „Credo di essere stata infelice e di aver vissuto una vita a metà. Per fortuna non me ne rendevo conto.“ Nun endlich findet Irene auch Worte für die verklärende Rolle, die all die Fotos und Filme über ihre Familie in ihrem Leben gespielt haben: „Poi da vecchi si guardano le fotografie e i filmi e tutto diventa meraviglioso. Anche se non era proprio così.“

Mit ihren Aussagen in dieser Szene mit Rita im Wohnzimmer hat Irene den zuvor erwähnten Deckel vom Topf ihrer Familie gehoben. Sie blickt in die Abgründe ihres Ehe- und Familienlebens: Sie muss feststellen, dass sie nicht nur sich selbst etwas vorgemacht hat, indem sie - ohne zu wissen, wie erfüllend Sexualität sein kann - stillschweigend hinnahm, dass ihr Mann fremdging, sondern dass ihr eigener Sohn wohl besser über sie Bescheid wusste, als sie sich eingestehen wollte oder konnte. Diese Erkenntnis, zu dem

ihr das Ansehen der *filmini*, aus denen sie der durchdringende Blick ihres kleinen Sohnes immer wieder getroffen hat, verholten hat, ist wohl noch bitterer als das Bewusstwerden dessen, was sie im Bereich der Sexualität versäumt hat. Hier könnte auch der Grund für die "angoscia" ihrer Kinder, "la fonte dei loro guai" zu finden sein, die sie Luca gegenüber erwähnt hat. Der sicherlich nicht nur seine Mutter, sondern seine ganze Familie intensiv und mit feinem Sensorium beobachtende Claudio wird die gravierenden Unstimmigkeiten zwischen seinen Eltern zweifelsohne registriert haben. Er ist in seiner Beobachterrolle (diese hebt Comencini schon beim ersten Auftreten des Jungen im Flashback hervor, als sein durchdringender Blick auf die dunkle Villa fällt) ein Vorläufer von Chiara, die ihre Mutter ebenso ansieht wie der kleine Claudio es bei seiner tat. (Rita bemerkt dies auch in dieser Szene Irene gegenüber.)

Irene ist nun jedenfalls bei ihrer persönlichen, bitteren Variante von "verità nell'amore" angelangt.

Comencini setzt Irenes Selbsterkenntnis eindrucksvoll in Szene. Als sie die letzten Worte ("Anche se non era proprio così") gesagt hat (ihr Gesicht dabei von schräg vorne in Großaufnahme), ist rechts im Hintergrund auf dem Bildschirm das Gesicht der jungen Irene riesenhaft zu sehen (1:30:55; der Bildschirm des Fernsehers wirkt in dieser gesamten Sequenz groß wie eine Filmleinwand); es ist wieder die Szene, als sie dem filmenden Ehemann wie pflichtschuldig ein Kussmündchen zuwirft und sich sofort wieder ihren Kindern zuwendet. Die alte Irene vor dem Fernseher wendet nun kurz ihr Gesicht dem etwa gleich großen der jungen Irene auf dem Bildschirm zu; für einen Moment ist es, als würden die beiden sich einander zuneigen und als würden ihre Stirnen sich berühren: Die junge und die um einige Erkenntnisse reichere ältere Irene haben zu einander gefunden.

Am nächsten Tag zeigt Irene mit ihrer Bemerkung zum Geschenk, das Chiara von allen zur Erstkommunion bekommt, dass sie schon dabei ist, ihre schmerzhaftes Selbsterkenntnis vom Vorabend seelisch zu verarbeiten. Auf Ritas Kommentar zu Chiaras Filmkamera "Adesso fai tu i filmi" lässt Irene - mit vielsagendem Blick zu Rita - die Worte folgen: "Così saranno più realistici." Sie gesteht damit ein, dass die Filme ihres Mannes eben nicht realistisch waren, sondern eine falsche Welt von heilem Familienidyll vorgaukelten. Sie gesteht damit aber auch ihrer Enkelin die Fähigkeit zu, es besser zu machen: Chiara soll mit ihrem Filmen kein Scheinidyll heraufbeschwören, in das andere eine heile Welt hineininterpretieren können, die es so nie gegeben hat, sondern sie soll die Beziehungen in der Familie so zeigen, wie sie wirklich sind.

In den letzten (von Chiara aufgenommenen) Szenen des Films sehen wir eine

Irene, die versucht, mit den veränderten Gegebenheiten ihres familiären Weltbildes zu Rande zu kommen. Sie muss akzeptieren, dass sie mit all ihren verzweifelt vorgebrachten Argumenten Rita nicht davon abhalten kann, sich von ihrem Mann zu trennen. Beim Abschiednehmen später fällt ihr der Abschied von ihrem Noch-Schwiegersohn Carlo offensichtlich besonders schwer. Ihr Abschied von Luca und Claudio ist ebenso herzlich, aber wesentlich fröhlicher: Sie hat mittlerweile kein Problem mehr damit, ihren Sohn und seinen Partner als integrierten Teil der Familie zu akzeptieren.

Am Ende, nachdem alle sich verabschiedet haben und in ihre Autos gestiegen sind, zeigt Chiaras Objektiv durch die Windschutzscheibe des reversierenden Autos ihre Großmutter Irene, kleiner werdend, allein vor ihrem Haus. Klein und verletzlich wirkt sie: Ihre Selbstsicherheit ist dahin, ebenso ihre Überzeugung, das Beste für alle zu wissen. Doch sie hat sich ihrer Lebenslüge vom glücklichen Familienleben gestellt und weiß nun, dass sie nicht von anderen erwarten kann, was ihr selbst nicht gelungen ist. Der Sichtkontakt zwischen ihr und der sie filmenden Enkelin gegen Ende des Films ist ein tröstlicher Ausblick in die Zukunft. Irene hat einen gewaltigen Lernprozess durchgemacht: Liebe, das weiß sie jetzt, ist sehr viel komplexer als sie jahrzehntelang dachte - und Mutterschaft allein nicht die Erfüllung. Sie musste das für sich selbst erkennen und gesteht es nun auch ihren Kindern zu.

3.4.2 Die Generation von Irenes Kindern

Alle drei – Sara, Rita und Claudio – blicken, ihrem Lebensalter etwa zwischen 35 und 40 Jahren entsprechend, bezüglich des Themas Liebe schon auf eine gewisse persönliche Geschichte zurück und stehen zu Beginn des Films in dieser Hinsicht an einem Wendepunkt.

Aufgewachsen mit dem Korsett von Irenes Auffassung von Sexualität – von Sara in dem treffenden Satz „La maternità è l'unica funzione ammessa“ zusammengefasst – ist es kein Wunder, dass zwei von Irenes drei Kinder finden, die Vergangenheit in ihrem Elternhaus sei der Ursprung ihrer Probleme, wie Irene Luca berichtet. *Angoscia* nennen sie laut Irene das Gefühl, das ihnen das Haus ihrer Kindheit verursacht. Seit frühester Jugend sahen sie sich durch die bei ihnen zu Hause vermittelten Vorstellungen veranlasst, vor den Eltern alles zu verheimlichen, was ihre Körper betraf („tutto quello che riguardava i nostri corpi“) - ihre ersten sexuellen Erfahrungen, Claudios Homosexualität, Ritas Abtreibung.

Wichtige Schritte, um mit der Geheimniskrämerei auf innerfamiliärer Ebene nach Jahrzehnten aufzuräumen, setzen Claudio mit seinem Bekenntnis zu seiner

Homosexualität beim sonntäglichen Mittagessen und zwei Monate später Sara, als sie beim Treffen von Irene und ihren drei Kindern der Mutter reinen Wein einschenkt, indem sie die „scopate“ der beiden Töchter und Ritas „aborto“ erwähnt. Rita will genauere Details zu diesem Zeitpunkt noch nicht preisgeben; doch sehr bald wird auch sie ihrer Mutter die Wahrheit über den Zustand ihrer Ehe zumuten. All diese Bekenntnisse der Kinder schockieren die Mutter und bringen ihr Weltbild ins Wanken. Für die drei Geschwister aber sind ihre "Outings" von essentieller Bedeutung: Sie befreien sich endlich von der mütterlichen Vorstellung von Sinn und Berechtigung von Sexualität, die ihren Lebensweg bisher belastet hat. Gereift gehen alle, Mutter wie Kinder, aus den Turbulenzen hervor.

Alle drei Kinder Irenes haben sexuelle Sehnsüchte, die die Regisseurin filmtechnisch ungewöhnlich umsetzt: Sie reiht Szenen, die die Träume der drei von partnerschaftlicher Nähe zum Inhalt haben, sozusagen „nahtlos“ und ohne „Vorwarnung“ in den Ablauf der filmischen Handlung ein.

3.4.2.1 Sara und der Mann am Telefon

Die verwitwete Sara (dargestellt von Margherita Buy) "... enacts the model of the sacrificing mother in the family ideology of Irene"⁶⁵: Ihre ganze Zuwendung und oft übertriebene Sorge gilt ihrem Sohn Marco, ihre eigenen Bedürfnisse verleugnet sie; verschiedene Beziehungen, die sie einging, waren alle von kurzer Dauer: "She has eliminated from her life all aspects of physical love."⁶⁶ Wie unwohl sie sich in dieser Rolle aber fühlt, wird an ihrer Nervosität und Unruhe deutlich. "Sara's character lives her gender not the way she perceives or needs it, but the way she was conditioned by her upbringing and her mother"⁶⁷.

In dieser Erziehung galt ein Dogma, das Sara vielleicht nicht als einziges von ihren Geschwistern erkennt, aber als einzige zur Sprache bringt: "La maternità è l'unica funzione ammessa" - die einzig erlaubte Funktion des menschlichen Körpers ist die Zeugung von Nachkommenschaft, die des weiblichen Körpers also die Mutterschaft. Dieses Dogma wirkt sich im Leben Saras mehrfach aus: in ihrem Problem mit Homosexualität, in ihrer Rolle als alleinerziehende Mutter und in ihrer Unfähigkeit, einen Partner zu finden.

Nach den Vorstellungen ihrer Mutter, die Sara als Älteste am längsten mit auf den Weg bekommen hat, ist Homosexualität streng verboten (sie führt ja nicht zu Mutterschaft); die größte ihrer Sorgen um Marco ist daher, er könnte homosexuell werden

⁶⁵ Bieberstein, 2009: 229

⁶⁶ Bieberstein, 2009: 228

⁶⁷ Bieberstein, 2009: 230

(oder schon sein) wie ihr Bruder, weshalb sie auch ihren und Marcos Kontakt zu Claudio auf ein Minimum reduziert hat (obwohl Onkel und Neffe früher eine sehr gute Beziehung hatten). Sie ist aber unfähig, über diese Sorge mit jemandem zu sprechen. Auch vor ihrer Schwester verstummt sie, als es um das Thema geht, obwohl sie beide in das Geheimnis der Homosexualität ihres Bruders seit seiner Jugend eingeweiht sind:

Sara: Io penso che (Marco) non ha mai fatto l'amore con una ragazza. Non è una cosa normale.

Rita: Cosa è che pensi?

Sara: Niente...No, niente. Non penso niente. (00:08:56)

Ihre Unfähigkeit, über ihre Sorge zu reden, spiegelt ihre Erziehung wider: "The failure of comprehension from the first generation, meaning Irene, has been transferred to the second, meaning Sara"⁶⁸ - wobei anzumerken ist, dass das Schweigen über sexuelle Probleme ein Merkmal aller drei Geschwister und dieses Phänomen außerdem ein in der Gesellschaft allgemein verbreitetes ist.

Doch Sara wird über das Thema ihrer Sorge um Marcos sexuelle Neigung bald einen Gesprächspartner haben: Marco selbst. Nach dem sonntäglichen Mittagessen, bei dem Marco klar geworden ist, dass sein Onkel homosexuell ist und seine Mutter aus Angst, er könnte es ebenfalls werden, ihm erstens diese Tatsache verheimlicht und zweitens Claudio aus seinem Leben ferngehalten hat, bricht Marco einen heftigen Streit mit ihr vom Zaun, bei dem das Thema endlich angesprochen wird:

Marco: Mi devi dire la verità!

Sara: Tu non hai una ragazza, stai sempre fuori. Io non so che cosa fai, hm?

Marco: Tu di me non sai niente. Ti sei sempre preoccupata delle cazzate.

Noch ein zweites Tabuthema gibt es, das Marco seiner Mutter gegenüber vorbringt, nämlich das ihres eigenen Problems mit dem Thema Sexualität und Partnersuche. Auch dieses wurzelt wohl in dem Dogma von der Mutterschaft: Sara fühlt sich einerseits verpflichtet, für ihren Sohn da zu sein; andererseits ist ihr Denken noch geprägt vom Gebot von der Mutterschaft als einziger Rechtfertigung für Sexualität. So hat sie trotz mehrerer halbherziger Versuche keinen Partner mehr gefunden. Ihr Problem hat aber, wie Marco aus eigener Erfahrung mit ihr weiß, auch mit dem Misstrauen zu tun, das sie Menschen grundsätzlich entgegenbringt: "Tu non ti fidi di nessuno. Per questo è che tu sei sola, mamma". Als sie behauptet, der Grund für ihre Sorge um seine sexuelle Ausrichtung sei ihre Angst, er könnte so werden wie Claudio - "È senza un centro. Tanti incontri senza un amore..." - antwortet er: "È successo a te veramente, mamma. (...) Non c'è riuscita una storia decente." Ihr Leben ist ohne ein Zentrum, ohne einen Partner, weil sie niemandem vertraut. Eine Lösung für dieses Problem bahnt sich aber schon an (was Marco zu diesem

⁶⁸ zitiert nach Soncini, 2002 in: Bieberstein, 2009: 229

Zeitpunkt noch nicht weiß).

In der Nacht zuvor hat Sara nämlich doch begonnen, einem Menschen zu vertrauen. Gerade als sie einen Alptraum hatte (dessen Visualisierung – ab 00:14:20 – ist ebenso übergangslos in den Handlungsablauf eingebaut wie die bald folgenden Phantasien Saras), in dem Marco nach einem Motorradunfall ins Krankenhaus eingeliefert wurde, läutete das Telefon; einem Unbekannten, der sich verwählt hatte, ist es gelungen, beruhigend auf sie einzureden. Der Mann ruft am nächsten Tag wieder an und kann Sara, die ihm gleich von dem Streit erzählt, den sie soeben mit Marco hatte („Mio figlio dice che io non mi fido di nessuno“), wieder beruhigen.

Während dieses zweiten Telefonats (verheulter Beginn: 00:47:41 – 00:48:08; entspannte Fortsetzung 00:49:47 – 00:50:53) macht Comencini die Gedanken und Wunschvorstellungen, die Sara im Gespräch mit dem Unbekannten durch den Kopf gehen, in kurzen Einstellungen sichtbar. Dasselbe geschieht auch beim dritten Telefonat der beiden. Diese Visualisierung ihrer Gedanken erzeugt eine auf Sara fokussierte subjektive Sichtweise: Dem Zuschauer wird ermöglicht, in Saras von der warmen, tiefen Stimme des Anrufers stimulierte Gedanken einzutauchen.

Zur Illustration dieser von Comencini auch bei anderen Protagonisten der mittleren Generation – Rita, Carlo, Claudio – angewandten Technik, um deren Träume und Wünsche zu veranschaulichen, möge die folgende genauere Analyse der ersten dieser Sequenzen – die des zweiten Teiles des zweiten Telefonats zwischen Sara und dem Mann – dienen.⁶⁹

Einstellung 1 (Establishing shot): Sara liegt, die Beine hochgelagert, entspannt auf der Couch; die Atmosphäre wirkt durch Interior frames von offener Küchentür links mit Lichtquelle von dort und Regalausschnitt rechts mit ebenfalls eigener Lichtquelle gemütlich und entspannt; dieser Effekt wird durch leise Klaviermusik akustisch verstärkt.

Nun bedient Comencini sich des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens, um das Telefonat der beiden ins Bild zu setzen. Als sie der Stimme im Telefonhörer sagt, sie sei bei ihrem ersten Telefonat so verzweifelt gewesen, dass sie sich auch einem Mörder anvertraut hätte, kommt, nach einem Cut zu

Einstellung 2, die Saras liegendes Gesicht im Profil in Naheinstellung zeigt (am rechten Bildrand, mit „Luft geben“ nach links - für ihre Gedanken sozusagen) ein kurzes Hüsteln aus dem Hörer, woraufhin Sara sich schnell aufsetzt und der Gedanke, der ihr durch den Kopf schießt, für den Bruchteil einer Sekunde sichtbar

⁶⁹ Auch John, 2012 analysiert diese Sequenz: 39-41

ist:

Einstellung 3 (Saras Gedanke): Wir blicken in den rauchenden Lauf einer Pistole (Variation bzw. Durchbrechen des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens)

Einstellung 4: Mit Saras Gesicht in Dreiviertelansicht (Choker close-up) folgt ihre Verbalisierung des gezeigten Gedankens: „Non è un assassino, vero?“ Als die Stimme sie fragt „Lei cosa pensa?“ kommt sofort wieder das ins Bild, woran sie jetzt denkt:

Einstellung 5 (Saras Gedanke): Ihr eigenes Gesicht scharf im shallow focus (frontal, in Choker close-up über die rechte Schulter des Mannes hinweg), das einem Mann in die (für uns unsichtbaren) Augen schaut, von dessen Händen ihre Wangen gehalten und gestreichelt werden; von seinem Gesicht ist nur von seitlich rechts hinten ein unscharfer Ausschnitt zu sehen, der einen grauen Bart erahnen lässt. (Dies ist die erste von mehreren Visualisierungen des unbekannten Mannes in dieser Sequenz; dabei wird Saras Vorstellung von ihm immer lebendiger.)

Einstellung 6: Sie sinkt wieder entspannt aufs Sofa zurück und liefert die Worte zu ihrem soeben gedachten Gedanken nach: „No, no, Lei non ha la voce di un killer.“

Einstellung 7: (Ob diese erste von mehreren ähnlichen Einstellungen, die den telefonierenden Mann von rechts hinten zeigen, Saras Vorstellung von ihm darstellt oder den tatsächlich mit ihr Telefonierenden, bleibt dahingestellt:) Von rechts hinten ist seine in einem Lehnstuhl sitzende Gestalt zu erahnen, ein Telefon auf der Armlehne, in einem sonst leeren Raum (Halbtotale); seinen Körperbewegungen ist anzusehen, dass er ins Telefon spricht: Er ist nun also nicht mehr nur Stimme, als er fragt: „Ma Lei – da quanto tempo vive da sola?“

Einstellung 8 (wie 2): Close-up von Saras auf dem Sofa liegenden Gesicht (mit der Hand, die das Handy hält, am Ohr), mit „Luftgeben“; ihre Antwort: „Da un tempo infinito“.

Einstellung 9 (Saras Gedanke): Saras Kopf im Dreiviertelprofil lehnt sich in choker close up an seine Brust.

Einstellung 10: Sein Kopf über der Lehne des Lehnstuhls von rechts hinten, Kameraposition wie 7, aber diesmal Nah; aus seinem Telefonhörer kommt ihre Rückfrage: „E Lei?“; seine Antwort (wieder an Kopfbewegungen zu erkennen): „Da due anni – da quando...“

Einstellung 11: Sarahs liegendes Gesicht wie zuvor (2); aus ihrem Mobiltelefon kommt die hinausgezögerte Fortsetzung seiner Antwort: „...da quando mi sono separato“.

Einstellung 12 (Saras Gedanke): Wie zuvor ihr Kopf im Dreiviertelprofil an seiner Brust, diesmal aber ist zu sehen, wie sie in dieser Position mit ihm über die Gefahren der Einsamkeit weiterspricht (an dessen Brust sie ruht): „Lei deve cercarsi subito

qualcuno prima di abituarsi“, und auch der Beginn seiner Antwort kommt noch in genau dieser Einstellung (sie fantasiert also, dass bei diesem Teil des Gesprächs sie einander schon ganz nahe sind): „...a tenere la televisione accesa...“

Einstellung 13: Wie 7, doch nun ist eine Stehlampe mit rotem Lampenschirm hinter seiner sitzenden Gestalt zu sehen, die einen langen Schatten auf den Boden wirft, die also so wie er von einer starken unsichtbaren Lichtquelle von rechts erleuchtet wird. Sie soll wohl „die Zuneigung des Fremden zur Protagonistin“⁷⁰ suggerieren; in dieser Position beendet er (mit realer Stimme) seinen Satz: „...per sentire delle voci in casa.“

Einstellung 14 (Saras Gedanke): Wie zuvor Einstellung 9 und 12: Saras Kopf an seiner Brust, sie sagt: „Si? Ah si“.

Einstellung 15: Zum Abschluss der Sequenz ist Sara noch einmal wie in Einstellung 1 auf dem Sofa liegend zu sehen, während sie mit den Worten „Stare soli abbrutisce“ die Sequenz beendet.

Die träumerische Atmosphäre der gesamten Sequenz wird durch sehr dezente Klavierbegleitung untermalt.

Durch die raffinierte Anordnung der Einstellungen und viele andere Details wird der Zuschauer immer weiter in Saras Wunschvorstellung hineingezogen; Sara rückt dem Unbekannten in ihrer Vorstellung immer näher; der Hautkontakt wird betont (durch seine Saras Gesicht und Haar streichelnden Hände; der im Lehnstuhl Sitzende streicht sich selbst ständig übers Knie). Dass sein Gesicht nie zu sehen ist, entspricht Saras Tappen im Dunkeln: Nur Ausschnitte seines Körpers kann (oder will) sie sich vorstellen. Der Unbekannte, von dem in dieser Sequenz einige körperliche Details zu sehen sind, ist genau der Mann, der später im Video ihr endlich sein Gesicht zeigen wird.

Der ausschließlich telefonische Kontakt zu dem unbekanntem Mann verändert Sara. Sich endlich mit jemandem regelmäßig aussprechen zu können tut ihr gut. Ihre täglichen Telefonate über zwei Monate hinweg machen sie gelöst und fröhlich, wie bei ihrem neuerlichen Treffen mit Rita am Campo de'Fiori zu merken ist. Ritas Skepsis über ihre eigenartige Bekanntschaft lässt Sara nicht gelten. Diesmal vertraut sie Rita viel mehr an als diese ihr (Ritas Ehekrise hat sich inzwischen verschärft). In Umkehrung des Endes ihres ersten Treffens in jener Bar ist es jetzt Rita, die mit ihren Problemen nicht herausrücken will (was Liebesdinge angeht, ist Rita ebenso schweigsam wie ihre Schwester früher war):

Sara: Ma cosa hai?

Rita: Non ho niente. Andiamo.

Bei einem weiteren Telefonat zwei Monate später (01:01:14 – 01:02:36) sind Sara

⁷⁰ John, 2012: 40

und der Unbekannte einander schon viel vertrauter; doch noch immer haben sie einander nicht gesehen. Wieder werden Wunschvorstellungen Saras in die reale Szenenabfolge eingereiht: Wieder ist in ihrer Vorstellung zunächst nur seine Dreiviertelansicht von hinten in demselben Lehnstuhl wie zuvor zu sehen, diesmal allerdings aus größerer Nähe (Detail: Ellbogen und Telefon auf der Armlehne im Shallow focus, unscharf dahinter seine Hand auf seinem Knie). Als sie ihm erzählt, dass sie gerade kocht, sagt er, wie gern er mit ihr in der Küche essen würde. Dabei wird wieder leise Klaviermusik hörbar, und plötzlich ist sie als Geisha gekleidet zu sehen, die dem Mann im Lehnstuhl Tee serviert (der früher leere, dann mit einer Stehlampe ausgestattete Raum ist nun elegant möbliert; rote Vorhänge, Kerzen und rötliches Licht erzeugen eine romantische Atmosphäre) und dann sogar vor ihm niederkniet: Saras Wunschvorstellung ist ihn zu bedienen und sich ihm zu unterwerfen. Als sie ihm weiters sagt, sie habe sich ihn schon in verschiedensten Wohnungen vorgestellt, erscheinen sofort verschiedene Illustrationen der Beispiele, die sie anführt: sein Hinterkopf in Großaufnahme von hinten (im Lehnstuhl) in einem eher üppig möblierten Raum, dann seine Rückansicht (wie immer mit einem Telefon in der Hand) auf einem weißen Sofa in einem sonst leeren Zimmer. Mit diesen in den Handlungsablauf eingestreuten Szenenfolgen macht Comencini Saras seit langem aufgestaute Sehnsucht nach Zärtlichkeit und Zweisamkeit sichtbar.

Mutter und Sohn helfen einander in weiterer Folge, über ihre Krisen in Bezug auf Liebe und Partnerschaft hinwegzukommen: Sara stellt die Verbindung zu Claudio wieder her, der Marco nach seinem Selbstmordversuch über homosexuelle Liebe aufklärt und an ihr altes Vertrauensverhältnis anknüpft. Marco wiederum sieht das Video, in dem der unbekannte Verehrer seiner Mutter sich als der des Mordversuchs angeklagte Klient ihres Bruders outet und zeigt mit seiner Reaktion und seinem liebevoll-ironischen Kommentar dazu, dass er und seine Mutter nun auf gleicher Ebene sind. Er schultert die vor sich hin dämmernde Sara, um sie in einer Umkehrung der Mutter-Kind-Rolle zu Bett zu bringen. Als sie von ihm erfährt, dass er die Kassette angesehen hat, ist sie entsetzt: „Nooo, che disastro...“. Er aber – im Gegensatz zu ihr hellwach, nüchtern und dank seiner Aussprache mit Claudio klar sehend, was sein Liebesleben angeht – ist nun in der Rolle des überlegenen, geradezu väterlichen Freundes: Nachsichtig lächelnd zieht er der schon im Bett Liegenden Schuhe und Überkleidung aus und lässt sie wissen: „Come si fa con te? Tu che non si fida di nessuno ti fai coinvolgere da uno sconosciuto“. Während sie noch versucht, sich vor ihm zu rechtfertigen, deutet extradiegetische leise Klaviermusik ihre endlich gefundene innere Ruhe an. Als Marco ihr Zimmer verlassen hat, verweilt die Kamera noch auf ihrem nun ganz entspannten Gesicht (Close-up): Sara weiß jetzt, dass

sie, was ihren Sohn betrifft, keinen Grund zur Sorge mehr hat. Mit einem der sie belastenden Aspekte von *maternità* kann sie nun abschließen: Ihr Sohn braucht sie nicht mehr.

Nun ist sie frei, sich um ihre eigenen Bedürfnisse zu kümmern. "Tutto quello che riguardava i nostri corpi" muss nicht mehr verheimlicht werden. (Sara hat Rita ja wenige Tage zuvor vorgeworfen, von den Geschwistern immer verlangt zu haben, genau das vor den Eltern zu verheimlichen - alles also, was mit Sexualität zu tun hatte). Beim Gartenfest am nächsten Tag macht sie sich in einem Telefonat das erste richtige Date mit ihrem reumütigen Verehrer aus. Endlich wagt sie sich aus der Deckung, setzt den Heimlichkeiten ein Ende und gibt ihrer Sehnsucht nach Zärtlichkeit und Partnerschaft nach. In ungeduldiger Vorfreude auf das Treffen verlässt sie als erste das Fest.

3.4.2.2 Rita und Carlo

Rita ist in mehrfacher Hinsicht mit dem Thema Liebe konfrontiert. Sie ist die einzige in ihrer Ursprungsfamilie, die in einer Ehe lebt, und steckt mit dieser schon seit längerem in einer Krise, die akut wird, als ihr ein anderer interessanter Mann begegnet. Mit ihrer letztlich für ihre *passione* getroffenen Entscheidung, die das Ende ihrer Ehe zur Folge haben wird, distanziert sie sich vom Lebensmodell ihrer Mutter und veranlasst diese zu schmerzhafter Selbstreflexion über ihre eigenen Erfahrungen von Liebe. Als Mutter erlebt Rita einerseits die erste Liebe ihrer älteren Tochter mit, deren erste sexuelle Erfahrungen mit den ersten der Mutter mit ihrem Liebhaber zusammenfallen; von ihrer jüngeren Tochter fühlt sie sich andererseits auf ihrem Weg aus ihrer Ehe hinaus verunsichert; diese Verunsicherung lässt erst nach Chiaras Erstkommunion, beim Familienfest im Garten, nach. Auch als Schwester ist Rita vom Thema *passione* betroffen: Sie ist es, die mit der Mutter das erste vermittelnde Gespräch über Claudios Homosexualität führt; und auf Sara versucht sie vergeblich warnend einzuwirken, was ihren ominösen Telefonverehrer betrifft.

Während die nervöse Sara sich allein mit ihrem Sohn durchs Leben schlägt, ist die kühlere und distanziertere Rita Ehefrau und zweifache Mutter und folgt mit ihrer Lebensweise am ehesten von allen drei Geschwistern dem Modell der Mutter. Wie ihre Schwester vermeidet sie es, über liebesbezogene Probleme zu sprechen: "In her attempt not to make anybody suffer, she does not talk about her sentimental difficulties. Rita adopts the same strategy of not speaking and therefore not confronting problems"⁷¹. Das gilt jahrelang ihrem Mann gegenüber, mehr noch aber gilt es für ihr Verhalten gegenüber

⁷¹ Bieberstein, 2009: 230

ihrer Mutter. Dieser fühlt sie sich sehr verpflichtet; sie versucht, ihren Vorstellungen zu entsprechen und sie vor Erschütterungen ihres Lebensideals von heiler Familie zu bewahren: „Ti prego, non posso affrontare questo con mia madre“, bittet sie Carlo, als ihre Ehekrise virulent wird (seine wütend-resignierte Antwort „Tua madre – solo questo che ti importa“ lässt auf den Stellenwert seiner Schwiegermutter für ihre Tochter und seine geringe Begeisterung darüber schließen), und sie fleht ihn geradezu an, seine Teilnahme am Mittagessen nicht deswegen abzusagen (und damit ihrer Mutter zuliebe den Schein – noch – aufrechtzuerhalten): „Ti supplico di venire, dammi ancora un po' di tempo“; und „Mamma sarà furibonda“, kommentiert sie pikiert, als Claudio zu spät zum Treffpunkt für die gemeinsame Weiterfahrt zum Mittagessen bei Irene kommt. Auch als Claudio den Mut gefunden hat, die peinliche Familienversammlung zu verlassen und nach Hause fahren will, ist Ritas erste Reaktion: „E mamma?!“ Für Rita ist es selbstverständlich, dass die ganze Familie sich den Erwartungen Irenes unterordnet. Die Mutter soll nicht verletzt werden, die Fassade soll bestehen bleiben. Das war schon immer so: Sie war es, die auch früher darauf bedacht war, den Eltern alles zu verheimlichen, was die ersten sexuellen Erfahrungen der drei Geschwister betraf (wie Sara ihr vorwirft).

Doch wenn es sein muss, ist es Rita, die bei Problemen zwischen Geschwistern und Mutter vermittelt. Als Claudios Homosexualität endlich auch Irene klar geworden ist, übernimmt Rita die Führung des Gesprächs mit der Mutter über das heikle Thema (sie hat auf Grund der Ähnlichkeit ihrer Lebensweise wohl die bessere Beziehung der beiden Töchter zur Mutter); bezeichnender Weise knipst sie am Beginn dieser Szene im abgedunkelten Wohnzimmer das Licht an. Rita wird es auch sein, der in demselben spärlich erleuchteten Wohnzimmer zwei Monate später die Mutter die Wahrheit über ihre eigene unglückliche Ehe gestehen wird.

Ritas Beziehung zu ihrer eigenen Kernfamilie ist distanzierter als die zu ihrer Mutter. Für ihre ältere Tochter Silvia ist sie die einzige Autorität zu Hause. „Mia madre mi ammazza!...No, mio padre no. Lui non conta“ vertraut diese einer Freundin am Telefon an, als sie erfahren hat, dass sie wieder durchfallen wird; und bevor sie am Samstagabend ausgeht, erscheint sie bei der Mutter wie zum Rapport, während sie den ebenfalls anwesenden Vater nicht einmal grüßt. Das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter wird erst herzlicher, als Silvia Rita anvertraut, dass sie sich verliebt hat: Dieses Thema betrifft ja auch die Mutter sehr...

Von Chiaras naiver Religiosität hingegen und ihrem sie oft durchdringend fixierenden Blick fühlt Rita sich verunsichert (so wie Irene früher den Blick des kleinen Claudio kaum ertragen hat). Gerade als sie von einer Umarmung mit dem Mann kommt, in

den sie sich verliebt und dem sie aber gesagt hat, sie müssten ihre Beziehung beenden, wird sie von Chiara gefragt: „Mamma, Dio vede tutto?“. Rita antwortet das, was sie wohl meint antworten zu müssen: „Penso di sì. È Dio“; doch als Chiara in der Kirche, wohin Rita sie zum Erstkommunionunterricht begleitet hat, verschwunden ist, kramt Rita sofort eine e-Zigarette aus der Tasche und zieht heftig daran. Ein durchdringender Blick Chiaras trifft Rita zum Beispiel, als sie sich am Vorabend ihrer Erstkommunion von ihrer schon im Bett liegenden Tochter verabschiedet, um Davide aufzusuchen und sich ihm endlich hinzugeben. „Torni presto?“, fragt das Kind, und die Mutter nickt pflichtschuldigst, ihre offensichtliche Lüge mühsam kaschierend. Als Rita von außen langsam die Tür zuzieht, muss sie dabei dem Blick Chiaras standhalten, der sie nicht loslässt. Ritas Distanziertheit ihrer jüngeren Tochter gegenüber äußert sich auch in ihrem abwesenden Blick, als Chiara das Erstkommunionkleid probiert: In diesem wichtigen Moment für Chiara denkt ihre Mutter offensichtlich nur an Davide, von dem ihre Mutter ihr soeben am Telefon erzählt hat. Erst als Ritas Entscheidung für Davide gefallen ist, kann sie Chiara herzlicher begegnen: Die Übergabe des Geschenks zur Erstkommunion ist die einzige Szene im Film, in der Rita ihrer Tochter wirklich nahe ist und sie anlächelt.

Ritas Ehe mit Carlo ist seit langem in einer Krise. Seit Chiaras Geburt schon hatte sie keine Lust mehr, mit ihm zu schlafen, doch sie schwieg darüber und machte beim Sex mit, um ihn nicht zu beunruhigen und ihn nicht in die Arme anderer Frauen zu treiben. Zur längst fälligen Aussprache kommt es, weil Carlo, der wenig zu Hause ist und von Chiaras religiöser Sensibilisierung durch ihren Erstkommunionunterricht noch nichts gemerkt hat, Chiara im unruhigen Schlaf von Jesus, der das Schwert schwingt, fantasieren hört. Auf seine Frage, was es mit dieser Geschichte auf sich habe, erklärt Rita ihm, es gehe dabei um „verità nell'amore“. Das ist das Stichwort, das Carlo aufhorchen lässt und Rita dazu veranlasst, endlich die Karten offen auf den Tisch zu legen:

Carlo: Rita, che ci sta succedendo?

Rita: Ho paura ad andare a letto. Tu vuoi far l'amore, io non posso.

Carlo: Perché?

Rita: Non so. È cominciato da dopo la nascita di Chiara.

Ab diesem Augenblick ist die Beziehung der beiden eigentlich zu Ende. Er ist erschüttert und sagt ihr, in einer bald folgenden Reaktion, dass er sie verlassen will, doch es ist Rita, die um die Beziehung kämpfen will. Sie hat sich ja von Davide, zu dem sie in Leidenschaft entbrannt ist, losgesagt, sich und ihn an ihre Pflichten als Mutter („Mia figlia Chiara deve fare la prima comunione. Deve essere un bel giorno per lei. La più grande va male a scuola, l'età è difficile“) und ihre Verbundenheit mit ihrem Ehemann erinnernd („Io lo conosco troppo bene, gli voglio troppo bene. Lui è una persona così intelligente. Io sono

una scema in confronto a lui“). Zwar ist sie am Tag nach der Aussprache mit Carlo noch der Meinung, es sei unnatürlich, das ganze Leben mit demselben Mann zusammenzubleiben: „Stare tutta la vita insieme allo stesso uomo è naturale? Sono sicura che oggi la vita di Claudio è più naturale della mia“ (mit dieser Aussage schockiert sie ihre Mutter, die so etwas von ihrer sonst so angepassten Tochter sicher noch nie gehört hat, und versetzt ihrem Ehemann ein weiteren Schlag). Doch am selben Abend noch ändert sie ihre Meinung. Beim Spaziergang auf der nächtlichen Engelsbrücke, bei dem sie mit Carlo ein Gespräch über Claudios Situation zu führen versucht, schweifen Carlos Gedanken ab und werden sichtbar: Rita und Carlo als junges Paar, das sich – wohl zum ersten Mal – küsst. Offenbar erträgt er den Schmerz der Erinnerung nicht und sagt, hinter Rita stehen bleibend, unvermittelt zu ihr: „Domani vado via.“ Rita ist überrascht, versucht einzulenken, doch aus ihm bricht es heraus: „Ma come hai potuto fare l'amore con me ogni volta senza dirmi nulla?“ Seine bittere Enttäuschung über das so lange verheimlichte Absterben ihrer Liebe scheint eine Straßenhändlerin aufheitern zu wollen, die ihm ein Feuerzeug zum Kauf anbietet, was er brüsk ablehnt; und trotz der nun folgenden Versuche beider Seiten wird ihre erkaltete Beziehung nicht mehr zu entzünden sein. Er erklärt Rita nun, die einzige Möglichkeit für sie, ihn wieder begehrenswert zu finden, sei es, die Uhr gleichsam zurückzudrehen zu der Zeit, als sie die Berührung seiner Haut noch nicht kannte:

Lo sai quale sarebbe l'unico modo per farmi desiderare di nuovo da te? Ti sono appena conosciuto ad una cena. Ti sto riaccompanando a casa. Ci siamo guardati tutta la sera. L'idea che potrei darti un bacio ora all'improvviso ti eccita moltissimo. Non conosci ancora la mia pelle...

Ritas unmittelbare Reaktion ist, ihm um den Hals zu fallen und ihm zu versichern: „Non voglio che ci lasciamo!“ (Zur letzten Einstellung der Sequenz in Aufsicht von weit oben auf das sich auf der Brücke verzweifelt umarmende Paar, auf das mit der Kamera auch ein steinerner Engel hinabblickt, oberhalb dem die Kamera positioniert ist, erklingt aus dem Off schon Claudios Stimme aus der ersten Einstellung der nächsten Sequenz, der für seine Verteidigungsrede für einen des Verbrechens der *passione* Angeklagten übt: „L'intimità fisica lega due persone“). Wenig später versichert sie ihm zu Hause im Schlafzimmer: „Io voglio stare con te. Abbiamo condiviso tante cose“. Noch einmal bemühen sie sich um Leidenschaft: In der letzten Einstellung des ersten Filmteils sinken die beiden – die Kameraposition ist außerhalb ihres Schlafzimmerfensters, das Fenster fungiert als Frame – in geradezu verzweifelt leidenschaftlichem Kuss zur Seite aus dem Blickfeld Richtung Bett). Doch in den nächsten zwei Monaten wird Rita merken, dass sie die Uhr nicht zurückdrehen kann. Ihre Sehnsucht gilt nicht der Berührung ihres Ehemanns, sondern der von Davide. Das Argument „Abbiamo condiviso tante cose“ reicht nicht, um

eine Ehe zu retten. Die „intimità fisica“, die zwei Menschen verbindet, ist kein Privileg der Ehe.

Rita kann der Macht ihrer Leidenschaft nicht auf Dauer widerstehen, ebensowenig wie sie auf Zigaretten verzichten kann. Ihre Sehnsucht nach Davides Berührung wird in Beziehung zu ihrer Nikotinsucht gebracht: Ihr Verlangen nach Zigaretten ist eine Metapher für ihr Verlangen nach ihm. Dieser gedankliche Zusammenhang der beiden Formen von Sucht wird schon in der ersten Szene, in der Rita auftritt, angedeutet: Bei einer Sitzung der Raucherentwöhnungsgruppe (ab 00:05:17) schildert ein Kursteilnehmer eine Phantasievorstellung oder einen Traum, den er von einer Zigarette hatte, wobei seine Wortwahl so ist, dass sie sich mit beinahe jedem Satz auch auf eine geliebte Person beziehen könnte, während die Kamera zeigt, wie Rita und Davide einander zum ersten Mal wahrnehmen. Dass sich die Worte des Kursteilnehmers (aus dem Off) auf eine Zigarette beziehen, ist zunächst nicht klar: „È sempre davanti a me, sottile, leggera, bianca. Anche da lontano sento il suo odore.“ Nun kommt Rita ins Bild, die verstohlen in eine Richtung schaut. Bei den Worten „Non potrò resistere!“ kommt das Objekt ihrer Neugier ins Bild: Davide, ebenfalls Teilnehmer am Antiraucherseminar. „Mi alzo per prenderla“ - ihre Blicke treffen sich jetzt - „ma è lei che mi viene incontro. La prendo tra le labbra e la accendo“. Erst bei den letzten Worten wird das Gesicht des Sprechenden (eines wenig attraktiven Mannes) sichtbar und endgültig klar, dass er von einer Zigarette spricht. Als dann eine Frauenstimme (aus dem Off; wohl die Kursleiterin) nüchtern feststellt „Quando il desiderio della sigaretta si sposta nei sogni, è buon segno“, blicken Davide und Rita einander unmerklich lächelnd in die Augen (Schuss- Gegenschuss).

Gegen die in dieser Szene beginnende Anziehung, die Davide auf sie ausübt, versucht Rita sich zu wehren, indem sie sich und ihm im nüchternen Ambiente seiner Tierarztpraxis ein Verbot einander zu sehen verordnet („Dobbiamo smettere di vederci“); gleichzeitig versucht sie ab jetzt, ihre Nikotinsucht mit e-Zigaretten zu betäuben. Doch schon bald gibt sie sich, als sie vor dem Spiegel in ihrem Schlafzimmer sitzt und sich Arme und Nacken eincremt, einem Tagtraum von Davide hin. Sie schließt die Augen, und von rechts tritt – während Streichermusik einsetzt – Davide zu ihr und beginnt sie genau an der Stelle ihres Körpers zu streicheln, wo sie sich zuletzt eingecremt hat: auf ihrer rechten Schulter; er beugt sich zu ihr herab und küsst ihr Schulter und Nacken. Diese Einstellung wird von John wie folgt beschrieben:

Das Spiegelbild wird hinter Ritas linker Schulter in Großaufnahme mit der unmotivierten Kamera eingefangen. Dieser 'interior frame'⁷² erscheint in perspektivischer Schrägheit und im selective focusing, daher sind sowohl die

⁷² Mikunda, 2002: 76

Figuren und die Gegenstände vor dem Spiegel als auch der Hintergrund unscharf. Rita und Davide sind ausschließlich im Spiegelbild in optimaler Schärfe erkennbar.⁷³

Der Tagtraum besteht aus einer einzigen 35 Sekunden dauernden Einstellung (00:11:05-00:11:40); die Musik der Streichinstrumente, deren atonale Akkorde Ritas angespannte Versunkenheit in ihrem Tagtraum suggerieren, verstummt sofort, als mit der nächsten Einstellung ihr abgehetzter Ehemann das Zimmer betritt und sie, sich für sein Zuspätkommen entschuldigend, flüchtig auf die (andere) Schulter küsst, woraufhin sie in die entgegengesetzte Richtung aufspringt und mit den Worten „Mi mancano le sigarette“ ihre e-Zigarette nimmt und daran saugt.

In dieser Szene wird deutlich, was Rada Bieberstein beobachtet: „The ease and lightness she feels in the arms of the veterinarian are in sharp contrast to the rigid and cold scenes with her husband“⁷⁴.

Auch zwei Monate später, kurz nachdem ihre Mutter ihr von Davide erzählt hat, der als Tierarzt ihre Welpen untersucht hat, stellt sie sich Davide wieder in einem Tagtraum vor: Sie weint an seiner Schulter (01:03:14-01:03:26), sagt ihm „Mia madre mi ha detto che stai male. Anch'io...“ Ein Klopfen an der Tür ist zu hören; mit der nächsten Einstellung (Rita dreht sich Richtung Tür um) wird klar: Davide war nur in ihrer Vorstellung anwesend; in Wirklichkeit ist sie allein. (An die Tür geklopft hat Silvia, die ihr nun überglücklich von ihrer ersten Verliebtheit erzählt.)

Ritas Sehnsucht nach Davide lässt sie ihn sogar am häuslichen Esstisch im Kreis ihrer Familie sehen (01:04:10-01:05:54). Aus Frustration hat sie wieder zu rauchen begonnen; doch als sie in dieser Szene, frustriert durch eine süffisante Bemerkung Carlos, nach der neben ihrem Platz liegenden Zigarette greift (Naheinstellung), legt sich, während melancholische Streicher- und Klaviermusik einsetzt, plötzlich eine Hand auf die ihre, sodass sie die Zigarette fallen lässt: Es ist Davide, der sie (auf Silvias Platz sitzend, die gerade gegangen ist, um sich mit Cammello zu treffen) vom Rauchen abhält und ihr mit seinem tiefen Blick („Raum geben“ Richtung Rita) zu sagen scheint, statt ihrer Sucht nach Zigaretten doch lieber ihrer Sucht nach ihm nachzugeben... Carlos gequältem Gesichtsausdruck ist anzusehen, dass er weiß, an wen seine Frau gerade denkt, und er senkt seinen Blick und wendet das Gesicht ab: Er scheint seine Niederlage schon fast einzugestehen. Die wehmütigen Streicherakkorde unterstreichen die deutlich sichtbare Zerrüttung der Beziehung.

Einen letzten Versuch unternimmt Carlo noch zur Rettung seiner Ehe. Beim letzten

⁷³ John, 2012: 36

⁷⁴ Bieberstein, 2009: 231

Erstkommunionunterricht seiner Tochter kommt auch er in die Kirche (01:14:37; Halbnahe, Gegenlicht, das seinem Erscheinungsbild etwas religiös Überhöhtes verleiht: Er will ja auch, wie es den Vorstellungen der Kirche entspricht, seine Ehe retten). Dort hat er wieder einen Tagtraum: Während die (möglicherweise diegetische) Orgelmusik in ein extradiegetisches Streichermotiv übergeht und Carlo seine konzentriert dem Priester lauschende Tochter fixiert, ertönt aus dem Off eine männliche Stimme (wohl die eines Priesters), die jene Verse aus dem Hohen Lied des Alten Testaments (in ungewöhnlicher Anordnung und an entscheidender Stelle verändert) vorträgt, die oft bei Hochzeiten als Lesung zu hören sind: „Le grandi acque non possono spegnere l'amore né i fiumi travolgerlo [= Anfang von Vers 7]. Perché forte come la morte è l'amore [Vers 6].“ Nun verändert sich die Schärfentiefe: Chiaras Gesicht wird unscharf, die Kamera schwenkt nach rechts zu einer brennenden Kerze, ebenfalls unscharf, während der Priester weiterrezitiert: „...tenace come gli inferi è la gelosia,“ - (im Originaltext: *passione*) - „le sue vampe sono vampe di fuoco, una fiamma del Signore“. Der Kameranachschwenk geht weiter, bis unscharf ein Brautpaar ins Bild kommt, während der Priester spricht. „Mettimi come sigillo sul tuo cuore, perché forte come la morte è l'amore.“ (Vers 6) Die Kamera stellt auf scharf: Als Hochzeitspaar werden nun Carlo und Rita erkennbar; Carlo wendet sich seiner Braut zu, während der Priester mit drohender Stimme den (abgeänderten) Satz wiederholt: „...tenace come gli inferi è la gelosia!“ Die gesamte Szene, die Carlos Erinnerung an seine Hochzeit mit Rita darstellt, ist von jener Art dissonanter Streichermusik untermalt, die aus mehreren Tagtraumsequenzen von Rita schon bekannt ist. Sie steht symbolisch für den Zerfall der Beziehung der beiden Eheleute. Für Rita illustriert diese Musik ihre Sehnsucht nach dem anderen Mann, für Carlo deren Kehrseite: seine Eifersucht. An die Stelle seiner *passione* bei seiner Hochzeit mit Rita ist nun *gelosia* getreten, wie durch das Vortragen der veränderten Bibelstelle durch die bedrohliche Stimme aus dem Off unterstrichen wird.

Nach einem Schnitt sehen wir Carlo, der aus seinem Tagtraum erwacht ist, bei einem offenen Beichtstuhl niederknien. Er fasst dem Priester gegenüber seine Situation zusammen:

Sto perdendo mia moglie. Dovrei fare qualcosa, lo so, ma non riesco a staccarmi dai ricordi. Lei li ha traditi e io non glielo posso perdonare. Vedo i suoi desideri. Lo vedo quando pensa a lui. È una cosa così forte...troppo...io non ce la faccio.

Bevor der Priester (der unsichtbar bleibt) antworten kann, wird Carlo andere Hilfe zuteil: „È finito, papà“ sagt Chiara, die fröhlich auf ihn zutritt (sofort wird die dissonante, spannungsgeladene Streichermusik von erhebenden Orgeltönen abgelöst) und ihn so aus seiner Verzweiflung holt. Ihre Worte beziehen sich auf ihren Erstkommunionunterricht (am nächsten Tag ist das große Fest), können aber auch als Schlusspunkt für seine Ehe oder

aber auch für seine Verzweiflung verstanden werden. Jedenfalls wird es auch am nächsten Tag beim Familienfest Chiara sein, die ihm ein Trost für den Verlust Ritas ist und die verlorene Liebe der Ehefrau mit der Liebe der Tochter wettmachen wird.

Ritas Sehnsucht nach Davide steigert sich so sehr, dass sie ihn am Vorabend von Chiaras Erstkommunion tatsächlich aufsucht. Nachdem sie ihm von der traumatischen Erfahrung ihrer Abtreibung, der Folge ihres ersten Sexualkontaktes (mit Carlo; ein Jahr später heirateten sie dann), erzählt hat (Szenenausschnitte der sterilen Umgebung des Raumes, in dem die Abtreibung stattfand, aus der Perspektive der jungen Frau, werden als Flashback in Parallelmontage zu Choker close-up-Einstellungen von Rita, die Davide von der Abtreibung erzählt, eingestreut), wird sie von Davide umarmt. „Non posso rinunciare alla forza che sento quando mi tocchi“, sagt sie ihm, und gibt sich ihm (nach zweimonatigen vergeblichen Versuchen, ihn zu vergessen) endlich hin:

Rita's encounter with her lover is coloured in warm orange tones, the two naked bodies are surrounded by silence. The bird's-eye view of the camera shows in close-ups only parts of the bodies like the neck, lips or shoulders, not allowing the viewer to enter the lovers' intimacy. The camera's view emphasises the discourse underlying the whole film: love has both animal-like and divine aspects.⁷⁵

Gleichzeitig zur Liebesszene zwischen Rita und Davide findet auf Marcos Boot die erste sexuelle Begegnung ihrer Tochter Silvia (mit Cammello) statt; die Gleichzeitigkeit, aber auch die Ähnlichkeit der Erfahrungen wird durch Parallelmontage suggeriert. Silvias erste sexuelle Erfahrung wird jedoch anders dargestellt als die ihrer Mutter:

Clear, nearly objective light characterises this moment in Silvia's life. The frequent change between medium shots and close-ups and the hectic accompanying the situation illustrate the difference in experiencing love between adults and between adolescents.⁷⁶

Als in der Szene zwischen Rita und Davide sinnliche Musik einsetzt (Harmonika?), sinkt Rita entspannt lächelnd auf ein Bett zurück, dann wird auf Schwarz abgeblendet.

Als wieder aufgeblendet wird, ist sie in hektischem Liebesakt mit Davide zu sehen (Halbtotale); wie als Kommentar zur Szene ist die Stimme des Unbekannten aus dem Videorecorder zu hören, der den Grund für sein Verbrechen beschreibt: Er hat seine Frau mit ihrem Liebhaber in flagranti erwischt und ihnen bei ihrem Treiben zugesehen. In der nächsten Einstellung wird klar, dass nun Carlo es ist, der seiner Frau und ihrem Liebhaber auf dem häuslichen Ehebett beim Liebesakt zusieht (sein Kopf ist nun von hinten unscharf zu sehen; scharf zu sehen ist die Liebesszene vor ihm auf dem Bett, die in Halbtotale und in voller Ausleuchtung der Szene (High-Key⁷⁷) vulgär und abstoßend wirkt. Es ist Carlos letzte „Vision“, akustisch wieder begleitet von teils dissonanter Streichermusik, die seine

⁷⁵ Bieberstein, 2009: 231

⁷⁶ ebd.

⁷⁷ vgl. Hickethier, 2007: 76

inneren Qualen widerspiegelt; in der nächsten Einstellung ist das Bett wieder leer, und Carlo schlägt verzweifelt mit den Fäusten darauf, wirft sich aufs Bett und fegt Ritas Bild vom Nachttisch. In der nächsten Einstellung ist der Bildschirm des Videorekorders in Saras Wohnung zu sehen, auf dem der sein Bekenntnis ablegende Unbekannte nun endlich zu sehen ist.

Comencini reiht hier also drei Ebenen von *passione* an einander: Auf den tatsächlichen Liebesakt von Rita und Davide folgt, nach der Zäsur der Abblende, der von Carlo in seiner Eifersucht fantasierte Liebesakt, dessen Ende kommentiert wird vom Geständnis des Unbekannten, in dessen Videobericht (Film im Film) die Sequenz mit dem verzweifelt aufs Bett schlagenden Carlo übergeht.

Für Rita ist mit der sexuellen Begegnung mit Davide das Ende ihrer Ehe besiegelt. Sie hat sich entschieden, ihrer *passione* zu folgen. Direkt von Davide bricht sie zu ihrer Mutter auf (dieser Besuch war als Alibi für ihr abendliches Verlassen der Wohnung vorgesehen; das Glas mit Mayonnaise, das sie zu Hause vorgab, ihrer Mutter bringen zu wollen, wurde allerdings von Davides Hund zerbrochen); in Irenes Wohnzimmer kommt es noch zur Aussprache zwischen Mutter und Tochter zum Thema von *passione* in Irenes Leben. Am nächsten Tag teilt Rita ihrer Mutter mit, dass sie Carlo verlassen wird.

Auch Rita, die das elterliche Modell am treuesten kopiert hat, hat sich nun ihren eigenen Weg gefunden. Lange schon, seit der Geburt Chiaras, schwelte Ritas Krise mit Carlo; nachdem sie Davide kennengelernt hat, braucht es noch zwei Monate, bis die ihrer Familie gegenüber so kühl und rational wirkende Rita den Mut findet, ihrer Sehnsucht nach Berührung und Zärtlichkeit nachzugeben, wofür sie den Zerfall ihrer Kleinfamilie in Kauf nimmt und sich damit gänzlich von den Wertvorstellungen ihrer Mutter löst.

3.4.2.3 Claudio

Anders als Sara und Rita zu Beginn des Films hat der homosexuelle Claudio seinen idealen Partner schon gefunden. Das Problem, das Claudio aber lösen muss, ist sein schlechtes Verhältnis zu seiner Mutter, denn es droht seine Beziehung zu Luca zu zerstören. Er hat es nie gewagt, ihr offen zu sagen, dass er homosexuell ist, und so lässt er seit Jahren unglücklich und einsilbig sonntägliche Mittagessen im Kreis der Großfamilie über sich ergehen, ohne etwas von sich preiszugeben.

Einerseits redet er sich ein, dass seine Mutter ohnehin um seine Homosexualität weiß und es deshalb nicht nötig sei, sie aufzuklären; andererseits meint er, sein homosexuelles Privatleben gehe seine Herkunftsfamilie nichts an: Das eine habe mit dem anderen nichts zu tun. Dass aber eine Beziehung, die vor den eigenen Verwandten

verheimlicht wird, auf die Dauer nicht gutgehen kann, erkennt sein Partner Luca. Er würde Claudios Familie gerne kennenlernen; doch für Claudio ist das unvorstellbar: „Se tu avessi conosciuto mia madre o le mie sorelle io non sarei riuscito a fare l'amore con te“. Luca gibt ihm daraufhin den Laufpass.

Die Gründe, warum Claudio vor diesem Schritt zurückschreckt, liegen in seiner Kindheit. Schon damals fühlte er sich in seinem Elternhaus nicht wohl und von seiner Familie ausgeschlossen, was gleich in der ersten Sequenz, in der Claudio im Film vorkommt, gezeigt wird (ab 00:04:00).

In einem Flashback sehen wir den kleinen Claudio, der von außerhalb des verschlossenen Gartentors in der Dämmerung durch die Gitterstäbe auf das abweisende Elternhaus blickt, in dem nur ein Fenster erleuchtet ist. Claudio hofft, dass seine Abwesenheit auffällt. Er klettert über das hohe Tor (Froschperspektive aus der Augenhöhe des Kindes) und läuft auf das Haus zu in der Hoffnung, wahrgenommen („Sotto quella luce vedranno che sono io, Claudio“), geküsst und fürsorglich zu Bett gebracht zu werden wie seine Schwestern, doch das Licht erlischt, ohne dass er gesehen wird oder jemandem abgegangen wäre. (Es wird noch lange dauern, bis seine Mutter ihm sagen wird, dass sie ihn nun zum ersten Mal richtig „gesehen“ hat – bis zu ihrem Treffen nach seiner Rede als Anwalt.) Die gesamte Sequenz wird von der Stimme des erwachsenen Claudio aus dem Off erzählt; sie endet mit einem Choker close-up des kleinen Claudio (Shallow focus) (er schaut mit ebenso durchdringendem, ernstem Blick das finstere Haus an wie in den *filmini* seine Mutter), das mit einem Match cut in die Großaufnahme des erwachsenen Claudio übergeht.⁷⁸

Ob diese Szene eine Erinnerung Claudios an tatsächliche Ereignisse seiner Kindheit oder ein Alptraum ist, den er Luca erzählt, bleibt offen; jedenfalls illustriert sie sein Verhältnis zu seiner Familie: Er hat zuwenig Liebe und Wärme bekommen; er ist auf sie zugegangen, wurde aber nicht wirklich akzeptiert. Als einziger Sohn und „prediletto“ (wie Irene es nennt) seines Vaters, mit dem er zusammenarbeitete, lastete auch einiger Erwartungsdruck auf ihm, als er erwachsen war; und auch jetzt noch fühlt er sich ausgeschlossen und hasst seine Mutter und das Haus, wie er seinen Schwestern nach dem Eklat beim Mittagessen erklärt: „Due sorelline e le sue bamine e la nonna, tutto regolare... Io detesto lei e questa casa. È tutto finto! (...) Avete tante cose da dirvi, tante cose in comune...“; er selbst scheint „restare in silenzio da anni“, wie er sagt. Dass Irene mit ihm in seiner Kindheit Schwierigkeiten hatte, deutet sie selbst an: „Claudio era così

⁷⁸ vgl. John, 2012: 32. Genaue Analyse der Kameraeinstellungen, -bewegungen und Tonquellen der Sequenz siehe ebd. 32/33.

discolo da bambino, che a volte mi innervosiva“, und sie meint rückblickend, ihn vernachlässigt zu haben („io credo di averlo trascurato“) – vielleicht war Claudios Flashback doch nicht bloß ein böser Traum.

Claudios Beziehung mit Luca ist aber nicht zu Ende, nachdem Luca ihn hinausgeworfen hat. Getrieben von der Neugier, das Elternhaus Claudios, von dem ihn dieser stets ferngehalten hat, kennenzulernen, fährt er mit seinem Hund dorthin, um in der Umgebung spazieren zu gehen. Die „potenza della passione“ des animalischen Sexualtriebs von Ugo und Ulla bringt zuwege, was Claudio unbedingt vermeiden wollte: Luca lernt, nachdem er im vergeblichen Versuch seinen Hund zurückzuhalten das Gartentor überklettert hat (genau wie im Flashback kurz zuvor der kleine Claudio), dessen Mutter kennen. In einer der wenigen komischen Szenen des Films müssen die beiden einander fremden (und, was ihre Sicht von menschlicher Sexualität betrifft, einander völlig konträren) Hundebesitzer sich peinlich betreten dem Sexualtrieb der beiden Tiere unterordnen und ihnen die Zeit lassen, die sie für dessen Befriedigung brauchen.

Mit seinem plötzlichen Aufbruch vom gleich darauf stattfindenden Mittagessen gibt Luca den Anstoß, dass Claudio sich endlich zu ihm und damit zu seiner Homosexualität bekennt. Doch noch kann Luca Claudio nicht verzeihen, dass er seiner Mutter, wie aus dem peinlichen Gespräch beim Essen zu merken war, wirklich nie etwas von seiner Homosexualität gesagt hatte: „Tu non le hai mai detto niente. Non ci posso credere.“ (00:36:04)

Als Claudio damit kontert, es sei nicht nötig, darüber zu sprechen, sie wisse es ohnehin schon immer, sie tue nur so, als sähe sie es nicht, gibt Luca zu verstehen, dass er das anders sieht:

Claudio: Comunque lo sa, da sempre. Fa finta di non vederlo.

Luca: Di non vederti. Per questo non va.

Luca spricht Claudios doppeltes Problem mit seiner Mutter an: er hat ihr nie gesagt, was wirklich mit ihm los ist; und sie *sieht* ihn einfach nicht.

Vorerst, für die nächsten zwei Monate, zieht Claudio sich völlig von seiner Familie zurück und kontaktiert seine Mutter kein einziges Mal. Er versöhnt sich aber mit Luca und hilft seinem Neffen Marco auf die Sprünge, als dieser zu verzweifeln droht, weil ihm seine eigene homosexuelle Neigung zu Bewusstsein kommt.

Doch am Ende dieser zwei Monate kommt der Augenblick, in dem Irene ihren Sohn endlich zu *sehen* beginnt. Vielleicht war es der durchdringende Blick ihres schwierigen jüngsten Kindes, der ihr (und uns) aus dem Video von Ritas Erstkommunion entgegenstarrt, der sie damals so sehr verunsichert hatte, dass sie es vorzog, ihn (und die Wahrheit über ihn) lieber nicht an sich heranzulassen. Nun aber, nachdem er sich ihr zwei

Monate lang entzogen hat, kommt ihr vor, sie sähe ihn zum ersten Mal, als er in seiner Funktion als Anwalt über die Einzigartigkeit der körperlichen Beziehung zwischen zwei Menschen spricht. Nicht nur Claudios Eloquenz, sondern wohl auch das Thema trägt dazu bei, Irene die Augen für ihren Sohn zu öffnen: „Claudio, ti guardavo prima mentre parlavi. Parli così bene. Ho avuto l'impressione di vederti per la prima volta“ gesteht sie ihm beim Treffen mit ihren Kindern in einer Bar nach Claudios Auftritt.

Für Claudios Empfinden kommt ihre Erkenntnis reichlich spät, und für den Rest dieses Treffens hat er hauptsächlich süffisant-bittere Bemerkungen für seine Mutter übrig. Doch wenigstens gibt er nun sein Schweigen auf und sagt ihr endlich, was er sich denkt:

Claudio: Per anni ho cercato ti mettermi sotto il raggio dei tuoi bellissimi occhi, mamma, poi ci ho rinunciato.

Irene: Perché dici così?

Claudio: Perché sto bene ora, lontano da te e dalla tua casa sto benissimo.

Irene: Tu vuoi dire che è colpa mia se...

Claudio: Ma colpa di che? Mi piacciono gli uomini, tu non c'entri niente.

Mit harten Worten seiner Mutter gegenüber emanzipiert er sich endlich von ihr, von seiner bedrückenden Kindheit in ihrem Haus und damit auch von dem Wertekonzept, das sie ihm auferlegte. Er spricht ihr gegenüber endlich tatsächlich aus, dass er homosexuell ist - auch das ist ein wichtiger Schritt - und spricht sie im gleichen Atemzug von jeder Schuld daran (die sie zu haben meint) frei. Damit hat er eine große Last von ihrer gegenseitigen Beziehung genommen. Auch seinen stets wegen seiner Homosexualität besorgten Schwestern sagt er am Ende dieses Treffens die Meinung:

E comunque dovrete smettere di preoccuparvi della mia vita, dei miei rapporti sessuali. Pensate ai vostri.

Er hat seine Homosexualität nun also nicht nur mit deutlichen Worten angesprochen, sondern stellt auch klar, wie er wünscht, dass damit in der Familie umgegangen wird: Sie soll als etwas völlig Normales behandelt werden. Die Sorgen seiner Schwestern, die ja seit seiner Pubertät die einzigen in der Familie waren, die in sein Geheimnis eingeweiht waren, sind ab jetzt überflüssig: Er hat keine Geheimnisse mehr. Diese neu gefundene Freiheit versetzt ihn erstmals in die Lage, sie an ihre eigenen sexuellen Probleme zu erinnern: Sie sind es nun, die Grund zur Sorge geben - nicht mehr er. Der im Gerichtssaal so eloquente Claudio hat seine Sprache nun endlich auch in der Familie gefunden. Die Klarheit seiner Worte legt die Basis für ein neues Kapitel in der Familiengeschichte.

Die endgültige Aussöhnung mit seiner Mutter und die Wiedereinbindung in seine Familie stehen noch aus. Beides ist wiederum Luca zu verdanken. Er ist es, der Claudio zur Teilnahme an Chiaras Erstkommunionfest überredet und sogar ein Geschenk für sie kauft, obwohl Claudio dieses erste Familientreffen nach zwei Monaten eigentlich

boykottieren wollte. Durch Chiaras Kamera sieht man Claudio, Luca und Marco auf dem Gartenfest ausgelassen miteinander Fußball spielen: Die drei homosexuellen Männer können ihren Spaß an Spiel und Körperkontakt nun im Kreis der Großfamilie offen ausleben. Der herzliche Abschied Irenes von Luca und vor allem Claudio am Ende des Festes zeigt, dass sie nun völlig versöhnt sind.

3.4.3 Die junge Generation

3.4.3.1 Marco

Als einziges Kind einer alleinerziehenden Mutter fungiert der etwa sechzehnjährige Marco in gewisser Hinsicht als ihr Partnerersatz. Nach dem großen Streit mit ihm nach dem Familienessen beklagt sie sich bei ihrem Schwager: „Marco se n'è andato via. Mi ha lasciata!“ Das klingt, wie wenn nicht ihr Sohn, sondern ein Liebhaber sie verlassen hätte.

Die Beziehung zwischen Mutter und Sohn ist denkbar schlecht. Von ihrer ständigen Sorge und ihrem Misstrauen, dessen wahren Grund er lange nicht kennt, fühlt Marco sich eingeeengt. Sie glaubt ihm zum Beispiel nicht, als er ihr auf ihre Frage hin wahrheitsgemäß antwortet, er sei in der Nacht von Samstag auf Sonntag in der Diskothek gewesen (sie traut ihm offenbar viel Schlimmeres zu)... Ihre Sorge, es könnte ihm etwas zustoßen – etwa ein Unfall mit dem Motorrad –, lässt sie den Samstagabend allein zu Hause verbringen, um auf Marcos Heimkunft zu warten. Er verbringt deshalb möglichst viel Zeit („tutti i pomeriggi“, wie Silvia bemerkt) in einer Bootsgarage in Fiumicino, wo er ein Segelboot renoviert. Doch auch dort verfolgt seine Mutter ihn mit Kontrollanrufen. Als dort einmal sein Mobiltelefon läutet, denkt er sofort, das sei seine Mutter: „Ma non è possibile, già mi chiama!“

Marco geht Saras übertriebene Sorge und ihr Misstrauen zunächst einfach nur gehörig auf die Nerven, bis ihm beim Mittagstisch am Sonntag klar wird, was hinter all dem steckt. Da seine Kusine ebenso wenig wie er weiß, wer der fremde Mann am Tisch ist, wendet sie sich leise an ihn:

Silvia: Chi è?
Marco: Non lo so.
Silvia: Sarà l'amichetto di zio Claudio. Allora nonna lo sa.
Marco: L'amichetto?
Silvia: Zia Sara non te l'ha detto?

Marco ist perplex. Er ahnte nichts von Claudios Homosexualität - die Vokabel "amichetto" stellt diese klar; was ihn aber wohl noch mehr verstört, ist, dass offenbar alle in der Familie außer der *nonna* davon gewusst haben, auch seine Kusine, die er wenige Stunden zuvor erst aus einer höchst peinlichen Lage in einer Diskothek gerettet hat.

Gerade aus ihrem Mund ist der Nachsatz "Zia Sara non te l'ha detto?" bitter: Sie weiß nun, dass seine Mutter ihm solch brisantes Wissen um ein unerhörtes Familiengeheimnis vorenthalten hat, während sie es von ihrer Mutter längst erfahren hat.

Als Marco wird der Zusammenhang zwischen Claudios Homosexualität und dem Misstrauen, das seine Mutter ihm ständig entgegenbringt, klar geworden ist, schlägt sein Ärger über sie in Wut um: Die Kamera zeigt in Nahaufnahme erst ihn, der mit erbostem Blick in ihre Richtung schaut und im Gegenzug dann sie, die seinen Blick mit kaum merklichem Kopfschütteln erwidert. Seine Wut steigert sich noch: Die Kameraperspektive zeigt ihn mehrmals in Großaufnahme, wie er, der von seinem Platz seiner Großmutter gegenüber einen guten Überblick über die Versammlung hat, zunächst schweigend dem skurrilen Tischgespräch über den Sinn von Sexualität folgt, bis eine Wendung des Gesprächs ihm Gelegenheit gibt, die Tischgesellschaft (mit seiner einzigen für alle hörbaren Äußerung im gesamten Gespräch) zu provozieren, vor allem seine Mutter, in deren Richtung er blickt (Nahaufnahme 00:35:04), als er sagt: „Ma oggi si sposano tutti – anche i gay“. Mit dem durch das Aussprechen dieses Wortes erfolgten Tabubruch ist ihm die Aufmerksamkeit aller und vor allem die von ihm beabsichtigte entsetzte Reaktion seiner Mutter sicher. Die Kameraeinstellung zeigt aus seiner Perspektive die gesamte Tischgesellschaft, die ihn anstarrt, während es aus Sara herausbricht: „Marco, che cosa dici?!“

Nachdem er die Intrige seiner Mutter durchschaut und sie nach dem Essen zur Rede gestellt hat, distanziert er sich von ihr. Im Lauf der nächsten zwei Monate entdeckt er, dass er anders tickt als seine Freunde. Als sein schon früher für den Aufenthalt auf seinem Boot in der Werkstatt an seine Freunde ausgegebenes Motto „Niente donne qui!“, das schon damals auf Unverständnis traf, missachtet wird und er Cammello mit Silvia (Dante lesend und) kuschelnd an Deck in der Hängematte und gleichzeitig seinen zweiten Freund bei noch heftigeren Aktivitäten mit einem Mädchen unter Deck vorfindet, wirft er alle vier hinaus. Das beschert ihm abfällige Kommentare der beiden letzteren über seine sexuellen Probleme. Er bricht weinend zusammen, geht nach Hause und versucht, sich mit Tabletten und Alkohol umzubringen.

Sara findet ihn, verständigt den Arzt und holt endlich Claudio, den sie bis jetzt stets von Marco ferngehalten hat, zu Hilfe. Mit ihrer alten gemeinsamen Leidenschaft, dem Segeln, haben sie sofort wieder eine Gesprächsbasis. Das Segelboot „Karina“, das von Marco liebevoll renoviert wird und demnächst ins Wasser gelassen werden soll, stellt sich als Metapher für Marcos erwachende Homosexualität heraus: Bei einem nächtlichen Spaziergang zum Vierströmebrunnen auf der Piazza Navona erklärt Claudio seinem

Neffen mit Bildern aus der Seglersprache die Sexualität aus homosexueller Perspektive. Die Sequenz (ab 01:18:22) beginnt bezeichnenderweise mit einer Naheinstellung des Flussgottes Nil, der soeben den Schleier hebt, der seine Augen bedeckt; die Kamera schwenkt dann hinüber zu den beiden ins Gespräch vertieften Männern, die sich zu Füßen des Nil an den Brunnenrand setzen: „Il corpo è un oceano. Devi solcarlo, navigarlo...“ erklärt Claudio.

Beim Gartenfest am nächsten Tag spielt Marco mit Claudio und dessen Partner Luca ausgelassen Fußball – auch zu ihrer zweiten gemeinsamen Aktivität aus früheren Tagen haben sie zurückgefunden; und nicht nur Claudio, sondern auch Marco, der sich seine homoerotische Neigung endlich eingestehen darf, kann nun im Familienkreis so sein, wie er wirklich ist.

3.4.3.2 Silvia

Von allen Familienmitgliedern hat Silvia den unkompliziertesten Zugang zu Sexualität. Im Gegensatz zu ihrem etwa gleichaltrigen Cousin Marco weiß sie, was sie will, und anders als die Erwachsenen in ihrer Familie, die sämtlich Probleme mit dem Thema haben und sich mit Geheimnissen umgeben, schreit sie das, was sie will, beim Tanzen in der Diskothek hinaus: „Voglio amore! Voglio amore!“ Sie hat (unter Drogeneinfluss) auch schon begonnen, sich auszuziehen...

Während ihres geradezu ekstatischen Tanzes (Nahaufnahme) weichen die anderen Diskobesucher zurück; sie bekommt ihre Bühne; die Kamera bewegt sich in dieser Einstellung um sie herum und zeigt ihre Bewegungen in Zeitlupe, wodurch sie wie aus Raum und Zeit gehoben wirkt. Für Silvia in dieser Szene gilt, was Till Brockmann folgendermaßen formuliert:

„...wenn Slow Motion dazu beiträgt, den narrativen Fokus auf eine Figur zu konzentrieren, entsteht eine neue Realitätsebene, eine Art psychologische Wahrheit. Die Zeitlupe wirkt dann als Gegenstück zu einer wissenschaftlichen Auffassung der Zeit, die gleichmässig und mechanistisch fortschreitet. Sie visualisiert eine eigene, individuell empfundene und daher emotionale Zeit.“⁷⁹

Die Zeitlupe symbolisiert die andere Realitäts- und Zeitebene, auf der sie sich befindet, ihre „psychologische Wahrheit“ ist die Sehnsucht nach Sex. Die harten Rhythmen der Diskomusik werden für die Dauer dieser Einstellung übertönt von jenen melancholischen Streicherklängen, die auch die sehnsuchtsvollen Traumvorstellungen begleiten, die ihre Mutter von den Berührungen Davides und Claudio von denen eines jungen Mannes auf der Piazza della Rotonda hat: Sie alle sehnen sich nach körperlicher

⁷⁹ Brockmann, Till, Slow E-Motion. Gefühlswelten der Zeitlupe, in: Brütsch, 2009: 167

Liebe.

Zwischen Silvia und ihrem Retter aus der Szene in der Diskothek, Cammello, einem der beiden Freunde Marcos, bahnt sich in der Folge ihrer beider erste Liebesbeziehung an. Silvia vertraut das auch ihrer Mutter an, was ihre auf Grund ihrer schulischen Misserfolge belastete Beziehung wesentlich verbessert: Rita merkt, dass dieser Cammello, ein intellektueller Typ, einen guten Einfluss auf Silvia hat, und erzählt glücklich ihrem Mann von der Verliebtheit ihrer Tochter.

Kurz vor Chiaras Erstkommunion liest Cammello, der seine Freizeit auf Marcos Boot mit der Lektüre von Dantes *Divina Commedia* verbringt, der intellektuell eher unbeschlagenen Silvia in der Hängematte auf Marcos Boot liegend die Passage aus dem 5. Gesang des *Inferno* vor, in der Francesca schildert, wie sie und Paolo beim gemeinsamen Lesen der Liebesgeschichte von Lancillotto und Ginevra einander zu küssen begannen – das Gleiche tun nun auch Cammello und Silvia... Unter Deck sind Marcos anderer Freund und ein Mädchen unterdessen schon eine Stufe weiter, und Cammello und Silvia werden ihrem Beispiel sehr bald folgen: In der Nacht vor Chiaras Erstkommunion haben sie (etwa zur gleichen Zeit wie Ritas erste sexuelle Begegnung mit Davide) den ersten Sex miteinander. Die ähnlichen (und doch verschieden erlebten) und gleichzeitig stattfindenden Erfahrungen von Tochter und Mutter erzählt die Regisseurin durch die Verwendung von Parallelmontage.

Auf Chiaras Gartenfest am nächsten Tag nützen die beiden Verliebten Chiaras Geschenk von Luca und Claudio, ein Zelt, dazu aus, um darin ihre leidenschaftlichen Liebkosungen fortzusetzen – zum Amüsement der sie filmenden Chiara.

Das Thema Liebe, die Macht der Leidenschaft, die „potenza della passione“ haben alle erwachsenen Familienmitglieder (mit Ausnahme Irenes und Carlos) von einer befreienden Seite erfahren.

Der Schaden, der in der Familie durch das Dogma von der Mutterschaft als einziger Legitimation für Sexualität entstanden ist, das Irene den Gesetzen des kirchlichen Umfelds gehorchend, in dem sie sozialisiert wurde, ihren Nachkommen "verordnet" hat, ist wieder gutgemacht. Der nun wesentlich offenere Umgang mit dem Thema Liebe führt zu Klarheit und Befreiung. Am offenkundigsten wird diese Entwicklung, wenn man sich die Atmosphäre bei den beiden Familienversammlungen vor Augen hält: Der Gegensatz zwischen dem sonntäglichen Mittagessen im stickigen Esszimmer, bei dem die Beteiligten sich noch dem alten Lebensmodell der Heimlichkeiten verpflichtet glaubten, zum Familienfest im Garten, bei dem sie alle ihre Position gefunden haben und diese auch

auszuleben bzw. zu äußern wagen, ist nicht zu übersehen.

3.5 Chiara: Der Blick des Kindes

In einem familiären Mikrokosmos, in dem alle Erwachsenen (und fast Erwachsenen) mit sich selbst und ihren amourösen Turbulenzen beschäftigt sind, präsentiert Comencini als Gegengewicht die kleine Chiara, die in einer völlig anderen Welt lebt, die sich durch die Abwesenheit von körperlichem Begehren definiert; gleichzeitig aber ist Chiara mit einer anderen Art von „Körperlichkeit“ beschäftigt: Sie bereitet sich auf ihre erste Kommunion vor, die in der Diktion der katholischen Kirche auch als „Empfang des *Leibes Christi*“ bezeichnet wird. Die Andersartigkeit dieser ihrer Welt, in der sie frei von sexuellem Begehren und detailliertem Wissen darum, „unschuldig“ und zunächst offen für Religion und priesterliche Belehrungen lebt, ermöglicht ihr einen unkonventionellen Blick auf die Erwachsenenwelt, die rund um sie aus den Fugen zu geraten scheint.⁸⁰

3.5.1 Filmische Vorgänger

Mit der Darstellung eines Kindes in einer ihm unverständlichen Welt von Erwachsenen schließt Cristina Comencini an eine Tradition des italienischen Kinos an:

Representations of children are important in Italian cinema either as a commentary on the battle of the sexes, as symbols of the possibility of national regeneration as in neorealist cinema, or as a reminder of what is at stake for the national family.⁸¹

Eine solche kindliche Figur des neorealistischen Kinos, die die Funktion hat, eine Erneuerung in ihrem sozialen Umfeld herbeizuführen, ist etwa Bruno in Vittorio de Sicas *Ladri di biciclette* (1948): “Bruno's comforting of his father after his humiliatingly failed attempt to steal a bicycle indicates the power of actual or metaphorical family solidarity.”⁸²

Ein anderes Kind aus einem Film des Neorealismus ist Pricò, der in *I bambini ci guardano* (1943; ebenfalls von Vittorio De Sica) zum Augenzeugen der Untreue seiner Mutter wird und zwischen die Räder des tragisch endenden Ehekonflikts seiner Eltern gerät. In ihm hat Chiara einen direkten Vorläufer.

Wie Pricò wird Chiara zur Zeugin und zum Opfer des Konfliktes ihrer Eltern, der schließlich zum Ende ihrer Ehe führt. Ihre „sexual neutrality“⁸³ verleiht Chiara ebenso wie Pricò „the ability to comment, implicitly or explicitly, on the state of their world.“⁸⁴ Pricòs

⁸⁰ vgl. Bieberstein, 2009: 225/226

⁸¹ Wood, 2005: 177

⁸² ebd.

⁸³ ebd.

⁸⁴ ebd.

Situation ist freilich wesentlich prekärer; er lebt in einem rauheren und weniger wohlhabenden sozialen Umfeld und ist den Erwachsenen viel existentieller ausgeliefert als Chiara.

Doch was, abgesehen von einigen inhaltlichen Aspekten, die beiden Filme vor allem gemeinsam haben, ist die Rolle, die das Beobachten, das Schauen der jungen Protagonisten spielt. Bezogen auf De Sicas Film bemerkt Marcia Landy: „...much of the film's perspective arises from the gazings of young Pricò at antagonistic relations between his mother and father...“⁸⁵, und weiter: „Through the unrelenting shots of his watching what transpires among the grownups, the audience shares his perspective on events, blurring the division between childhood 'innocence' and adult awareness“⁸⁶. Das erinnert sehr an Chiara. Ihr heimliches Beobachten der heftigen Auseinandersetzung ihrer Eltern und der Diskussion der Erwachsenen über Claudios Homosexualität, bei dem die Kamera genau ihre Perspektive übernimmt, zieht den Zuschauer förmlich in ihre Sicht der Dinge hinein, in ihre „childhood innocence“. Dem (erwachsenen) Zuschauer wird die Sicht des Kindes bewusst, während dem Kind das Mitansehen der Auseinandersetzungen der Erwachsenen zugemutet wird – „blurring the division“ zwischen beiden Welten.

Zu *I bambini ci guardano* hält Landy weiter fest:

As its title suggests, the film insistently explores the role of looking, and in so doing it includes performances (such as a puppet show and later a magic show), refers to the movies, and finally portrays the world that the child sees as a bad melodramatic film.⁸⁷

Mit Nachdruck („insistently“) erforscht auch Cristina Comencini in *Il più bel giorno* die Rolle des Schauens; sie tut dies in anderer Form als De Sica, entsprechend den veränderten technischen Möglichkeiten der Entstehungszeit ihres Films. De Sicas „puppet show“, „magic show“ und Bezug auf das Kino entspricht bei Comencini der Einsatz audiovisueller Medien der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert: Familienfotos, bei Familienfesten gedrehte und auf dem Bildschirm des Fernsehgerätes abgespielte *filmini*, ein selbstgedrehter Videofilm (mit dem Bekenntnis von Saras Verehrer) - und vor allem das Geschenk, das Chiara anlässlich ihrer Erstkommunion bekommt: eine Filmkamera. „The role of looking“ wird in *Il più bel giorno* nicht nur durch die Verwendung dieser Medien von der Regisseurin ausgeleuchtet, sondern von der Protagonistin selbst übernommen. Immer wieder wird sie als Schauende, Beobachtende gezeigt, und immer wieder vor allem übernimmt die Kamera genau ihre Perspektive. Darüber hinaus wird am Ende Chiara selbst zur Filmenden und führt damit „the role of looking“ in eine neue Dimension.

⁸⁵ Landy, 2007: 245

⁸⁶ Landy, 2007: 246

⁸⁷ Landy, 2007: 245

3.5.2 Schauen und Durchschauen

Das Thema „Schauen“ ist von Beginn an eng mit der Person Chiaras verbunden, und es ist schwingt dabei von Anfang an auch ein – zumindest potentielles – „Durchschauen“ ihrer Mitmenschen mit. Schon Chiaras sprechender Name suggeriert Hellsichtigkeit und klaren Blick. Comencini lässt das Mädchen gleich bei seinem ersten Auftritt mit dem Schauen sozusagen „ganz oben“ beginnen und dieses Schauen gleich darauf mit Durchschauen assoziieren.

Der Beginn der Sequenz (00:07:05), begleitet vom Läuten von Kirchenglocken, zeigt erst Chiaras Mutter Rita frontal (Nahaufnahme), die Augen von einer Sonnenbrille bedeckt, den Blick zu Boden gesenkt, und darauf Chiara (ebenfalls frontal), die an der Hand ihrer Mutter auf ein für uns noch nicht sichtbares Ziel zugeht und die Augen auf ein Objekt hoch oben vor ihr gerichtet hat. In der nächsten Einstellung übernimmt die Kamera zum ersten Mal den Blickwinkel Chiaras: Die wackelige Kameraführung (Handkamera) suggeriert Chiaras Gehbewegung und gibt den Blick frei auf das von ihr in luftiger Höhe Betrachtete: Es ist das Kreuz auf dem Giebel der steil aufragenden Fassade der Kirche San Salvatore in Lauro, in die sie sich soeben (wohl zum ersten Mal) zum Vorbereitungsunterricht für die Erstkommunion begibt. Das Kreuz, das Jesus symbolisiert, auf dessen „Empfang“ in Gestalt der Kommunion sie sich ab nun vorbereitet, steht wie ein Symbol über diesem ihrem Lebensabschnitt; die katholische Kirche wird in nächster Zeit einigen Einfluss auf sie haben.

Möglicherweise ist es die exponierte Position dieses Kreuzes, die Chiara ihren ersten (und in dieser Sequenz einzigen) Satz formulieren lässt; es ist eine Frage an die neben ihr gehende Mutter: „Mamma, Dio vede tutto?“ Diese Formulierung stellt die Assoziation von Schauen und Durchschauen her: Ein Gott, der alles sieht, sieht auch das Verborgene – das, was Menschen zu verheimlichen trachten. Und genau das trifft auf die Person zu, der Chiara diese Frage stellt: Ihre Mutter, die gerade von dem Mann kommt, der später ihr Liebhaber werden wird (die vorangegangene Szene zeigt die beiden in Davides Tierarztpraxis), muss sich ins Mark getroffen fühlen. (Ihre Reaktion lässt darauf schließen: Nachdem sie Chiaras Frage wohl oder übel mit einem Ja beantworten musste, fängt sie an, unruhig an ihrer e-Zigarette zu saugen und schaut nervös um sich, sobald Chiara in der offenen Kirchentür verschwunden ist – bis zu der sie ihre Tochter übrigens im Gegensatz zu einer anderen Mutter, die mit ihrem Kind die Kirche betritt, nicht begleitet - als hielte sie einen Sicherheitsabstand zum Haus des Gottes, der alles sieht.)

Für die aus gutem Grund nervöse Rita könnte diese Frage wie absichtlich von ihrer Tochter an sie gerichtet wirken. Hat ihre Tochter etwa hellseherische Fähigkeiten? Chiara

bringt es jedenfalls auch noch bei anderen Gelegenheiten zustande, ihre Mutter aus der Fassung zu bringen – und zwar, wie Kameraeinstellung und Schnitt uns suggerieren, durch die Kombination aus dem, was Chiara sagt und wann genau dabei sie ihre Mutter ansieht. Wieder wird Chiaras Schauen mit Durchschauen assoziiert:

Als Chiara ihrer Mutter am selben Nachmittag vom Erstkommunionunterricht berichtet, erzählt sie ihr (scheinbar ganz unvermittelt – soeben haben sie noch über die ungewöhnliche Position von Onkel Claudio auf der Zeichnung Chiaras, die sie in Händen hält, gesprochen: Er steht abseits vom Kreis der Familie, denn, so Chiara: „Lui non è sposato“) von einem Abschnitt aus dem Evangelium, den der Priester den Kindern vorgelesen habe (00:10:40: Chiaras Gesicht im Profil in Nahaufnahme, der Kopf ihrer Mutter unscharf links im Vordergrund, von rechts hinten; sie fönt Chiara gerade – einer der wenigen Augenblicke körperlicher Nähe zwischen den beiden):

„Padre Giovanni ci ha letto un pezzo del Vangelo, quello della spada.“ Bei genau diesem Wort schaut Chiara auf und ihrer Mutter in die Augen.

Schnitt: Rita (Nahaufnahme, Dreiviertelprofil): „Qual'è? Non mi ricordo.“

Schnitt: Chiara (wie vorher): „Quello in cui Gesù viene qua per dare la verità, non la pace,... (ab „verità“ schaut Chiara wieder Rita in die Augen, senkt sie dann kurz:)...la verità è... (wieder Blick in Ritas Augen)...come una spada che divide due persone.“ Chiara senkt den Blick (00:10:50). (Immer noch ist im Hintergrund, im rechten oberen Eck von Chiaras Zeichnung, der allein neben zwei Bäumen stehende Onkel Claudio zu sehen.)

Und dann fügt Chiara hinzu: „...ha detto di fare il disegno della nostra famiglia e di fare una preghiera per te e papà.“ Bei diesen letzten Worten schaut Chiara wieder Rita in die Augen, die nun (Schnitt, wie zuvor) leicht geschockt den Fön sinken lässt: „Perché proprio per noi due?“ Chiara (wie zuvor) relativiert ihre Aussage: „Per tutti i nostri familiari“ - wobei sie ihre Mutter wieder prüfend ansieht, wie wenn sie ihre Reaktion beobachten wollte. (Diese gibt einen leisen Seufzer der Erleichterung von sich und fönt weiter.)

„Mamma, Dio vede tutto?“; „...la verità, non la pace“; „una preghiera per te e papà“: Mit Worten und Blicken gibt Chiara ihrer Mutter zu erkennen, dass sie nicht gänzlich naiv ist und ein gutes Gespür für die Schiefelage der Beziehung ihrer Eltern hat. Ihr Schauen und Beobachten wird am Ende des Films mit dem technischen Hilfsmittel einer Kamera noch intensiviert werden.

Auch dass in der erwähnten Szene beim kurzen Dialog über „verità“ und „pace“ Onkel Claudios Abbild auf Chiaras Zeichnung ständig im Bild bleibt, ist kein Zufall – ebensowenig wie der zunächst so unmotiviert erscheinende Themenwechsel Chiaras von

Claudio zur Bibelstelle. Chiara hat längst bemerkt, dass Claudio anders ist als der Rest der Familie. Auch bei ihrem Onkel gibt es ein Geheimnis, das Chiara wahrzunehmen begonnen hat.

Mit ihrem intuitiven Wissen um die Brüchigkeit der Erwachsenenwelt steht Chiara in der neorealistischen Tradition des - wie Landy es nennt - „knowing victim“⁸⁸: In manchen dieser Filme, konstatiert Landy, ist das Kind „the locus of knowledge, offering a perspective that challenges the common sense of the adult world“⁸⁹ : auch Chiara bietet mit ihren halb bewusst vorgebrachten verbalen Äußerungen und Blicken eine Perspektive, die vor allem Rita herausfordert.

Ein eindringlicher Blick (und eine ebensolche Frage) von Chiara trifft Rita später, zu einem delikaten Zeitpunkt, noch einmal (01:16:30). Am Vorabend der Erstkommunion betritt Rita Chiaras Zimmer, um sich von der Tochter zu verabschieden - vorgeblich, um das Mayonnaiseglas, das sie in der Hand hält, zu Chiaras Großmutter zu bringen, in Wahrheit, um Davide aufzusuchen. Chiara sieht sie durchdringend an und fragt nur: „Torni presto?“ Wieder verunsichern Chiaras Blick und ihre Worte die Mutter, die sich ob ihrer Lüge sichtlich unwohl fühlt und kaum dem Blick der Tochter standhält.

3.5.3 Schritte zur Emanzipation: Vom himmlischen zum irdischen Vater

Chiara, die Erstkommunikantin, ist die Repräsentantin einer katholisch inspirierten Religiosität, auf die im Film immer wieder angespielt wird. Dabei macht das Mädchen einen Reifungsprozess durch, in dessen Verlauf sie sich von ihrem anfänglichen Glauben an einen wohlmeinenden Gott, dessen Sprachrohr der Priester in der Erstkommunionvorbereitung ist, distanziert und statt dessen Halt in einer anderen männlich geprägten Beziehung findet: der zu ihrem Vater.

Ihre Verbindung zum Religiösen ist ab ihrem ersten Auftritt durch ihren Blick hinauf zum Kreuz und ihre Frage an die Mutter ("Dio vede tutto?") Thema; kurz danach berichtet sie der Mutter von den Ausführungen des Priesters beim Erstkommunionunterricht. Als sie kurz darauf allein in ihrem Zimmer ist, setzen orgelartige Sphärenklänge ein; die Kamera fokussiert auf Chiaras Zeichnung von ihrer Familie (Shallow focus), und Chiaras Stimme wird als Voice over hörbar: „Gesù, ti faccio una preghiera per la mia comunione“. Nach dieser Eröffnung ihres Gebets zeigt die Kamera nach einem Schnitt durch das offene Zimmerfenster (Framing) genau die Kuppel der Kirche Santa Maria dei Miracoli: Dort lokalisiert Chiara offenbar die Gegenwart Gottes. Chiara tritt von links hinten an der

⁸⁸ Landy, 2007: 234

⁸⁹ ebd.

Kamera (die sich ebenfalls, nur etwas langsamer, Richtung Fenster bewegt) vorbei zum Fenster, wo sie, die gefaltete Zeichnung in der Hand, stehen bleibt und geradeaus Richtung Kirche blickt (Vordergrund-Mittelgrund-Hintergrund-Komposition durch Overshoulder-Fensterrahmen-Kirchenkuppel); die Kamerabewegung endet, als die Fensterrahmen seitlich aus dem Bild gegliedert sind und der Zuschauer nun direkt hinter Chiara zu stehen scheint, immer mit Blick auf die Kuppel der Kirche.⁹⁰ Kamerabewegung und Bildausschnitt sind in dieser Szene ganz auf die Kirchenkuppel hin konzipiert. Währenddessen setzt Chiara (Voice over) ihr Gebet fort: „I miei parenti, li vedo tutti così strani. Aiutali a ritrovare la verità, come dice padre Giovanni. Grazie.“ Zur Bekräftigung ihres Gebets wirft Chiara ihre Zeichnung wie eine Opfergabe aus dem offenen Fenster in Richtung der Kirche.

Chiaras Gebet während dieser ganz auf die Kuppel der Kirche hin ausgerichteten Szene, die mit der Bewegung der Kamera und mit dem Framing durch das Fenster noch verstärkt wird, bildet den Höhepunkt ihrer kindlich-vertrauensvollen religiösen Phase. Sehr bald aber beginnen Chiaras negative Assoziationen mit der Religion. Die vom Priester zitierte Bibelstelle verfolgt sie bis in den Schlaf. In einem Alptraum sieht sie offenbar Jesus ein Schwert schwingen und weggehen: "Gesù agita la spada e va via, Gesù agita la spada e va via" (00:17:41) hören ihre Eltern sie im Schlaf sagen. In derselben Nacht wird sie vom lautstarken Streit ihrer Eltern geweckt, in dem die Mutter dem Vater vorwirft „Ma sei tu che ha voluto sapere la verità!“, woraufhin Chiara glaubt, Jesus habe ihr Gebet um „verità“ in schrecklich anderer Weise erhört, als sie sich das vorgestellt hat, und meint, schuld am Zwist ihrer Eltern zu sein. Als sie dann am nächsten Tag noch weitere nicht für ihre Ohren bestimmte Offenbarungen hört, die Onkel Claudios Homosexualität und Tante Saras diesbezügliches Fehlverhalten ihrem Sohn Marco gegenüber betreffen, hält sie auch diese für Ausformungen der "verità", um die sie gebetet hat. Entsetzt vom Gang der Ereignisse stürzt sie hinaus in den Garten und kündigt Gott in einem zweiten und letzten Gebet die Gefolgschaft auf: „Gesù, ora so che sei lì e ci guardi. So anche che non sei buono. La verità e la spada, portatili via, perché la comunione non la faccio più.“ Mit ihrem naiven Kinderglauben hat sie somit abgeschlossen. An der Erstkommunion wird sie zwar - entgegen ihrer Ankündigung - teilnehmen; doch mit ihrem Gottvertrauen ist es vorbei.

Die Kuppel von Santa Maria dei Miracoli, auf die hin Chiaras erstes Gebet ausgerichtet war, wird später noch einmal durch ein anderes Fenster der Wohnung zu sehen sein. Am Vorabend von Chiaras Erstkommunion, als Rita Mann und Kind in der

⁹⁰ vgl. John, 2012: 35

Wohnung zurückgelassen hat, um sich mit Davide zu treffen - was Carlo klar ist, während Chiara es zumindest ahnt - , steht Chiara, die schon im Bett liegt, noch einmal auf, um sich im Wohnzimmer neben dem Vater aufs Sofa zu setzen. Im offenen Fenster vor ihnen ist dabei unwirklich groß und geradezu bedrohlich wieder die Kuppel der Kirche zu sehen (01:16:51): Chiara steht dem Gott dort drüben inzwischen wesentlich distanzierter gegenüber. Ähnlich geht es ihrem Vater, der kurz zuvor vergeblich versucht hat, in einer Kirche Hilfe für sein Eheproblem zu finden. Vater wie Tochter, die nun gemeinsam durchs offene Wohnzimmerfenster auf die riesenhafte Kirchenkuppel vor ihnen schauen, haben die Hoffnung verloren, von der Kirche könnte Hilfe für die Probleme ihrer Familie kommen. (Comencini lässt hier im Frame des Fensterrahmens das anvisierte Objekt ähnlich unreal vergrößert erscheinen wie das Gesicht der jungen Irene im Frame des Fernsehbildschirms: 01:30:55; vgl. S. 37). In einer relativ langen Einstellung (01:16:59 – 01:17:06) drückt der Vater Chiara nun schweigend an sich. Was der Kirche nicht gelungen ist, tun sie beide jetzt: Sie geben einander Halt, und sie werden in Zukunft verstärkt zusammenhalten, wie sich in der Schlussequenz zeigen wird. Aus dem kleinen Kind, für das der beruflich gestresste Vater immer zuwenig Zeit hatte, ist eine ernstzunehmende Stütze geworden. (Chiara erinnert dabei an Bruno in *Ladri di biciclette*, der seinen durch den misslungenen Fahrraddiebstahl gedemütigten Vater in der Schlusseinstellung bei der Hand nimmt und ihn so seine Solidarität spüren lässt.) Religiöse Vaterfiguren - von Padre Giovanni bis zu Gott selbst - haben für Chiara ihre Wirkung verloren; dafür hat sie ihren eigenen Vater gewonnen.

3.5.4 Unbeachtete Augenzeugin

Außer von ihrem Vater (und das erst gegen Ende des Films) erfährt Chiara wenig herzliche Zuwendung von ihrer Familie. Ihre Schwester kommuniziert mit ihr im Kommandoton: Mit einem barschen „Via!“ vertreibt sie die ihr lästige Kleine zweimal, und ihr „Muta?!“ fällt in die gleiche Kategorie; nur einmal, in der Nacht vor Chiaras großem Fest, versucht Silvia sie aufzumuntern, als sie ihre Traurigkeit und Sorge bemerkt, weil die Mutter noch immer nicht heimgekommen ist. Der einzige, der an Chiaras schwieriger Situation Anteil nimmt und dem sie sich anvertrauen kann, ist Claudio („Hanno litigato?“ fragt er sie leise, als er im Auto auf dem Weg zur Großmutter die eisige Stimmung zwischen seiner Schwester und ihrem Mann bemerkt.)

Das Verhältnis der Mutter zu Chiara ist distanziert, vielleicht weil diese sich von ihrer Tochter verunsichert fühlt. Als Irene Rita erzählt, Claudio habe sie als kleiner Junge immer beobachtet („Sembrava capire certe cose di me che neanche io conoscevo“),

erwidert Rita, dass auch Chiara sie so ansähe. Öfters schweifen Ritas Gedanken offensichtlich auch ab zu Davide, sodass sie für Chiara nicht präsent ist. Das ist etwa beim Kauf des Erstkommunionkleides der Fall.

Chiaras Bedürfnisse werden von ihrer Familie, in der alle mit sich selbst und ihren Beziehungsproblemen beschäftigt sind, kaum beachtet. Ihre Eltern lassen in der Nacht – bei offener Schlafzimmertür – schreiend ihre Ehekrise eskalieren, ohne auf die Idee zu kommen, dass das ihre nebenan schlafende Tochter wecken könnte. Auch beim Mittagstisch am Sonntag wird keinerlei Rücksicht auf Chiaras Anwesenheit genommen: Was vor allem ihre Großmutter da alles aufs Tapet bringt, zeugt nicht gerade von Einfühlungsvermögen der kleinen Enkelin gegenüber. Bei der später folgenden Debatte im Wohnzimmer über Claudios Homosexualität macht man sich ebensowenig Gedanken über den Verbleib des Mädchens wie beim gleich darauf eskalierenden Streit zwischen Marco und Sara.

So kommt es, dass Chiara mehrmals Augen- und Ohrenzeugin von Szenen wird, bei denen die erwachsenen Akteure nicht mit ihrer Gegenwart rechnen. Es sind dies einerseits zwei Szenen bei Tisch – beim Sonntagsessen bei der *nonna* und zwei Monate später bei Chiara zu Hause – , in denen ihre Anwesenheit zwar zunächst zur Kenntnis genommen, im Verlauf des Gespräches dann aber nicht mehr beachtet wird. Davon abgesehen wird Chiara dreimal unbemerkt Zeugin von brisanten Gesprächen ihrer engsten Verwandten, die sich in Zimmern hinter halb geöffneten Türen abspielen; Chiara steht stets stumm an der Tür, ihre Sinne reduzieren und konzentrieren sich auf Beobachten und Horchen. Chiaras Schauen wird in allen diesen Sequenzen von Comencini mit filmischen Mitteln wie Kameraführung, Perspektive, Einstellungsgröße und Beleuchtung eindrücklich wahrnehmbar gemacht. Die Regisseurin verwendet dabei auch verschiedene Arten von Kamerabewegung, um Chiaras Bewegung in Richtung der jeweiligen Türe zu variieren und die Dramatik zu steigern:

In der ersten ihrer „Lauschszenen“ lehnt Chiara den Kopf an die offene Tür des Zimmers ihrer Schwester und beobachtet diese beim Telefonieren (00:10:11, Chiara in Choker close-up, das Gesicht ist rechts leicht vom Türflügel verdeckt, den Blick an der Kamera vorbei auf die Schwester gerichtet). Diese Einstellung folgt auf eine (ruhige, nicht mit der Handkamera aufgenommene) Kamerafahrt nach links um die von hinten beim Telefonieren zu sehende Silvia herum, wirkt also wie deren Ergebnis. Man hat Chiara allerdings nicht in Bewegung gesehen noch hat die auf Silvia gerichtete Kamerabewegung Chiaras Gehbewegung imitiert (was mit Handkamera erreicht würde); ob die Bewegung um Silvia herum die von Chiara war, bleibt also offen.

In der zweiten Lauschszene hingegen (Streit der Eltern:00:21:46-00:22:17) bewegt sich Chiara sehr dynamisch auf ihre Position an einer offenen Tür zu, während die Kameraposition stets statisch bleibt: Von den lauten Stimmen geweckt, läuft Chiara aus dem Bildhintergrund von der halb geöffneten Tür ihres Zimmers her durch zwei weit offene Flügeltüren frontal auf die unbewegte Kamera zu (Tiefenwirkung; Establishing shot). Sie bleibt ganz knapp vor der Kamera stehen (Choker close-up), das Licht einer diegetischen Lichtquelle aus dem Schlafzimmer der Eltern, in das sie mit weit geöffneten Augen an der Kamera vorbei starrt, fällt auf ihr Gesicht (aus dem Off die Worte ihrer Mutter: „Ma sei tu che ha voluto sapere la verità! Tu me l'hai chiesta!“). Schnitt: Zwischen zwei halb geöffneten Türflügeln (unscharf als Frame links und rechts im Vordergrund) gibt die (statische) Kameraperspektive genau aus Chiaras Perspektive den stark eingegrenzten Bildausschnitt der Szene im Schlafzimmer wieder, wobei erst ihr Vater links (mit „Luft geben“) im Profil (amerikanische Einstellung) zu sehen ist und dann im Zug des Streits ihre Mutter hinter dem rechten Türflügel hervor erst kurz eine Hand dem Vater entgegenstreckt, dann ganz erscheint... Schnitt: Chiaras Gesicht nun in Choker close-up, links teils verdeckt vom Türflügel; Schnitt: Nun stehen beide Eltern in demselben Bildausschnitt des Schlafzimmers wie zuvor einander gegenüber. Schnitt: Chiara (wie zuvor) dreht sich um (Carlo: „Sarebbe tutto finito tra noi, per sempre!“) und läuft zurück in Richtung ihres Zimmers. In sämtlichen Einstellungen dieser Sequenz bleibt die Kamera statisch, doch nach Chiaras tiefenwirksam gestaltetem Lauf auf die Kamera zu ist klar, dass die hinter den halb geöffneten Türflügeln erspähte Szene genau ihrem Blickwinkel entspricht. (Aus dieser Szene folgert Chiara, durch ihr Gebet um „verità“ schuld am Zerwürfnis der Eltern zu sein.)

In der dritten und letzten dieser Lauschszenen schließlich (Gespräch über Claudios Homosexualität in Irenes Wohnzimmer und der damit zusammenhängende Streit von Marco und Sara, 00:37:48-00:39:36) sind beide in Bewegung, Chiara und Kamera, denn die Perspektive der Kamera ist identisch mit der Perspektive Chiaras. Dies wird dem Zuschauer aber erst allmählich klar, da es keinen Establishing shot gibt.

Gleich die erste Einstellung zeigt, untermalt von schwermütigem Streicherklang, das, was der unruhige Blick eines sich bewegenden Körpers wahrnimmt: Die Kamera schiebt sich von rechts nach links vorbei an einem dunkelbraunen geöffneten Türflügel (auf der Höhe von Kinderaugen: die Türschnalle ist kurz sichtbar) in den Eingangsbereich des Wohnzimmers hinein und gibt, von rechts hinten, den Blick frei auf Irene und Silvia, auf einem Sofa sitzend, hinter dessen Rückenlehne ihre Köpfe gerade noch hervorschauen; die Kamera, im Raum angekommen, sich hinter aufgestellten Fotos (im

Vordergrund unscharf) verschanzend, schwenkt nach rechts zu den auf dem Sofa an der Wand sitzenden Eltern Chiaras (im Profil hintereinander, Deep focus). Die Kamera bleibt an dieser Stelle stehen, und als sie nun auch noch ein bisschen hin und her wackelt, wird endgültig klar: Es ist Chiara, deren Blick die Kamera (und damit der Zuschauer) übernommen hat. Der Eindruck ihrer Körperbewegungen beim Betreten des Zimmers wird durch Verwendung einer Handkamera erzeugt.

Aus ihrer Position im Versteck hinter den Fotos folgt Chiaras unruhiger Blick nun immer der Stimme, die jeweils das Wort ergreift. So ist erst ihre Mutter im Bild, die das Gespräch über Claudios Homosexualität mit der Frage an Irene „È possibile che tu e papà non ne avete mai parlato?“ eröffnet, dann schwenkt die Kamera nach links hinüber zur Großmutter.

Schnitt: Chiaras leicht gesenkter Kopf (Dreiviertelansicht) in Choker close-up; das Gesicht, links beschnitten von einem Detail des Türflügels, lugt auf Höhe der Türschnalle hinter einem Foto (das auch noch den unteren Teil ihres Gesichtes bis zur halben Nase verdeckt) hervor: Zunächst sind weder Ohren noch Mund noch Nasenlöcher zu sehen; umso konzentrierter wirken ihre Augen, die in Richtung der Großmutter schauen; kurz tauchen dann Nase und Mund aus der „Versenkung“ auf.

Schnitt: Chiaras schweigende Eltern; Schnitt: Chiara (wie zuvor), deren Augen nun an der Kante des Türflügels vorbei nach links hinüber zu den Eltern schauen; sie wandern hin und her und weiter in Richtung der Stimme der Großmutter; Schnitt: Irenes und Silvias Köpfe (Deep focus), im Vordergrund die Oberkante des Bilderrahmens (unscharf). Als Rita das Wort ergreift, ist ihr Gesicht im Deep focus; als Carlo weiterredet, verschiebt sich die Scharfeinstellung auf ihn, Ritas Gesicht wird unscharf. Als plötzlich Marcos zornige Stimme (aus dem Off) aus dem Nebenzimmer zu hören ist, wenden Rita und Carlo ihre Blicke (das Gesicht von Carlo im Vordergrund in Scharfeinstellung) so abrupt in Richtung Chiara (da der Lärm ja durch die Tür kommt, in der sie steht), dass sie (und der Zuschauer mit ihr) erschrecken muss und wohl schon meint, entdeckt worden zu sein...

Schnitt: Chiara duckt sich und taucht ab hinter den offenen Türflügel. Schnitt: Im Bild ist Chiaras Blickfeld während ihrer kurzen unruhigen Suche (Handkamera) nach der Quelle des Lärms; diese findet sie hinter der nächsten halb offenen Doppeltür, in deren schmale Spalt schließlich Marco (Rückenansicht, Vordergrund) und ihm gegenüber seine Mutter (Dreiviertelansicht von vorne, Hintergrund) beim Streiten zu sehen sind.

Schnitt: Chiaras (nun ganz sichtbares) Gesicht ist nun etwas weiter entfernt vom Betrachter als zuvor: Ihr Kopf ist nun samt Schultern zu sehen (Close-up), nur der Haaransatz ist beschnitten, die Schultern sind begrenzt von den Türflügeln. Als der Streit

eskaliert (Marco: „...potessi diventare anche frocio come tuo fratello!“), dreht Chiara sich um. Schnitt: Ein Reißschwenk der Kamera vom Ort des Streites hinter der Tür zu einem offenen Fenster in Richtung Garten gibt den Blick wieder, den Chiara unmittelbar vor ihrer Kehrtwendung getan hat (uns Zuschauern wird damit das Ziel klar wird, zu dem das Mädchen jetzt flüchtet).

Die Sequenz endet mit einer Nahaufnahme der offenbar in eine Baumkrone hinaufblickenden Chiara, die in einem zweiten als Voice over vernehmbaren Gebet ihr erstes Gebet um „verità“ widerruft.

In dieser dritten „Lauschsequenz“ inszeniert Cristina Comencini bis ins kleinste Detail das aufmerksame Beobachten Chiaras; was ihr damit gelingt, ist ein vorher nicht dagewesener Grad an Involvierung des Zuschauers. Diese erreicht sie, indem sie – ohne Establishing shot – uns ab der ersten Sekunde der Sequenz Chiaras Sicht auf die Geschehnisse unvermittelt "überstülpt". Der mit der Handkamera erzeugte ruhelos wandernde Bildausschnitt ist Chiaras Perspektive, und diese behält die sich unruhig bewegende Kamera jeweils eine gewisse Zeit lang bei – es spielt hier also auch die Länge der Einstellungen eine Rolle. Comencini lässt uns Zeit, Chiaras Reaktionen (durch Hin- und Herwackeln der Handkamera) auf akustische und visuelle Impulse (Stimmen, Blick des Vaters in Chiaras Richtung) mitzuerleben. In einer Art Schuss-Gegenschuss-Montage sehen wir zwischen diesen längeren Perspektiven aus Chiaras Blickwinkel einige Male kurz Chiaras sich hinter den Türen halb versteckendes Gesicht mit der erwähnten Hervorhebung ihrer Augen; dem Hin- und Herwackeln der Kamera entspricht das Hin- und Herwandern ihrer Pupillen: Was wir selbst subjektiv mit den Augen Chiaras sehen, wird durch diese Einstellungen sozusagen objektiv bestätigt.

Durch all die genannten Details wie Kameraführung, Perspektive oder Einstellungslänge in dieser fast drei Minuten dauernden Sequenz⁹¹ erreicht Comencini, dass der Zuschauer die Intensität von Chiaras Beobachten (und Zuhören) hautnah miterlebt.

Auch in den beiden Szenen bei Tisch nimmt die Kamera immer wieder Chiaras Blickwinkel ein. Wir merken dadurch, wie in der ersten Szene beim Mittagstisch am Sonntag die Diskussionen über tierische und menschliche Sexualität sowie Lucas und Claudios Verlassen der Tischgesellschaft auf das Kind wirken. Aus Chiaras Perspektive sehen wir zum Beispiel Rita, als sie sagt: „Mamma, ci sono persone che non vogliono

⁹¹ Luciano/Scarparo fühlen sich gerade durch diese Sequenz an *I bambini ci guardano* erinnert, stellen aber fest, dass Chiaras Blick keine moralisierende Qualität hat wie der von Pricò. Vgl. Luciano/Scarparo, 2007: 143

sposarsi“; und immer noch aus ihrer Perspektive hören wir, wie die Großmutter Chiaras Mutter daraufhin abkanzelt („Rita, lo so. Non fare sempre la prima della classe.“) In 00:35:30 sieht man in einer „Overshoulder Totale zwischen Marco und Chiara von rechts und mit leichter Aufsicht in den Raum“⁹² – also fast genau aus Chiaras Perspektive – , wie Luca aufsteht, um die Tafel zu verlassen. Nachdem wenig später (00:35:52) auch Claudio gegangen und die Stimmung noch gedrückter ist, folgt nochmals eine Overshoulder Totale aus fast derselben Perspektive, allerdings noch eine Spur tiefer, das heißt noch näher an Chiaras Augenhöhe. Man sieht die betreten vor sich hin stierende Tischgesellschaft (Group shot) mit den Augen Chiaras, wobei ihr Blick sich gegen Ende der Einstellung langsam nach rechts dreht. Die folgende, letzte Einstellung der Sequenz zeigt Chiara in Großaufnahme (00:35:56-00:35:59), und die eben erwähnte Drehbewegung des Kopfes ist nun von vorne zu sehen: Chiara blickt in Richtung der *nonna* und des von Luca geräumten leeren Platzes. Die Runde schweigt. Diese letzte (und einzige) Nahaufnahme von Chiara in der Sequenz macht deutlich, dass das Kind, um dessen Anwesenheit sich während des ganzen Essens praktisch niemand gekümmert hat, die Spannungen an diesem Tisch genau registriert hat.

Auch in der zweiten Szene bei Tisch zu Hause bei Chiara wandern Chiaras Augen (Nahaufnahme 01:05:45, bei melancholisch-dramatischem Streicherklang) von der Mutter, die im Geiste gerade Davide auf Silvias leeren Platz sitzen sieht, nach rechts zum verzweifelten Vater: Auch hier registriert Chiaras aufmerksamer Blick die emotionale Kluft zwischen den beiden. Sie schaut beide an, ohne ihrerseits von ihnen angesehen zu werden, und zieht ihre Schlüsse.

Mit all diesen Details lenkt Comencini die Aufmerksamkeit der Zusehenden auf Chiaras aufmerksames Schauen und minutiöses Beobachten.

3.5.5 Der große Tag: Vom Schauen zum Filmen

Die Schlussequenz (01:31:12-01:36:07), in der die Familie am Tag von Chiaras Erstkommunion in Irenes Garten versammelt ist, bildet in mehrfacher Hinsicht den Höhepunkt des Films. Chiaras großer Tag, auf den sich der Titel des Films bezieht und auf den hin sich die Handlung entwickelt hat, ist endlich gekommen. Die Handlungsstränge laufen nun zum zweiten und letzten Mal zusammen; ihre Lösung oder zumindest Abrundung ist noch ausständig.

Comencini präsentiert eine ungewöhnliche Form für das Ende sämtlicher dieser

⁹² John, 2012: 44

Stränge, indem sie Chiaras Qualitäten als Beobachterin ihrer Familie auf eine neue Ebene hebt. Dass die Atmosphäre nun anders ist, wird schon durch die gleichzeitig mit dem Beginn der ersten Einstellung der Sequenz einsetzende Musikbegleitung deutlich: Sie ist wesentlich fröhlicher und lebendiger als sämtliche bisher gehörten Arten von musikalischer Untermalung. Solange das Fest andauert, wird diese anregende Musik im Hintergrund zu hören sein.

Ohne auf das kirchliche Ereignis der Erstkommunion, das wohl am Vormittag dieses Sonntags stattgefunden hat, einzugehen (Chiara hat mit dem Thema ja auch schon abgeschlossen), präsentiert die erste Einstellung ein – noch verhülltes – Objekt (Detaileinstellung), das den filmtechnischen Ablauf der nächsten, letzten fünf Minuten des Films bestimmen wird: Es ist ihr blau verpacktes Erstkommunionengeschenk, das ihre Hände nun beginnen auszupacken, während im Bildhintergrund gleichzeitig Frauenhände daran hantieren, die es wohl eben erst hingelegt haben (es sind die von Rita – das Geschenk dürfte ihre Idee gewesen sein). Es folgt nun dreimal Schuss/Gegenschuss: Chiara (in Choker close-up) blickt der Reihe nach strahlend zu ihren Verwandten auf (jeweils Naheinstellung), die sie ermuntern, das Geschenk auszupacken. Ihre Vorfreude und ihre Dankbarkeit (vielleicht auch, weil sie nun endlich auch wahrgenommen wird?), ihr Auskosten des Glücksgefühls werden durch Bewegungen sämtlicher Personen in Zeitlupe ausgedrückt. Das Geschenk, das Chiara dann sichtlich erfreut aus der Verpackung zu Tage fördert, ist eine Filmkamera – ein Gemeinschaftsgeschenk von allen (die Mutter fordert Chiara leise auf, sich bei allen zu bedanken). Der Kommentar ihrer Mutter dazu: „Adesso fai tu i filmini“, der ihrer Großmutter: „Così saranno più realistici.“

Diese beiden Sätze aus dem Mund der beiden Frauen haben durch ihren Bezug auf ihr Gespräch in der vorangegangenen Nacht besonderes Gewicht, in dem Irene, während im Hintergrund (wohl zum x-ten Mal in ihrem Leben) der von ihrem Mann gedrehte Film von Ritas Erstkommunionfest lief, sich und ihrer Tochter ihre unglückliche Ehe eingestand – mit dem abschließenden Kommentar: „Poi da vecchi si guardano le fotografie e i filmini e tutto diventa meraviglioso. Anche se non era proprio così.“ Irene ist sich nun – spät aber doch – bewusst, dass die Fotos und Filme ihres Mannes eine heile Familienwelt vorgaukelten, die es in Wahrheit nicht gab. Schuld daran war ihr Mann, der sie betrog und daheim mit seinem Hobby, dem Fotografieren und Filmen seiner Familie, die Fassade aufrecht erhielt. Dies alles schwingt mit, als Rita, die Tochter jenes Mannes, den Part der Familienfilmerin nun ihrer Tochter überträgt und Irene, die unter der von seinen Filmen vermittelten Unehrlichkeit ihres Mannes am meisten gelitten hat, dem zukünftigen Filmen Chiaras größere Realitätsnähe zutraut. Die beiden liegen vollkommen richtig: Niemand

weiß besser als wir, die Zusehenden, dass Chiara, die still, genau und distanziert die familiären Turbulenzen rund um sich beobachtet hat, die Idealbesetzung als Familienfilmerin ist.

Als Chiara die Kamera ausgepackt hat, tut sie genau das, was alle von ihr erwarten – ihre Familie ebenso wie wir, die wir sozusagen zu ihren "Komplizen" beim heimlichen Beobachten und Belauschen dieser Familie geworden sind: Sie beginnt sofort zu filmen und wird damit, abgesehen von einer kurzen Unterbrechung, in der ihr Vater ihr die Kamera aus der Hand nehmen und seinerseits sie filmen wird, bis zur letzten Sekunde des Films nicht mehr aufhören. Die Beobachterin par excellence hat ihr Element gefunden; ihre bisher im Stillen geübte Kunst wird nun „öffentlich“. Sie filmt alles, was ihr unterkommt; sie kann ihr Beobachten nicht mehr von der Kamera trennen. Filmtechnisch umgesetzt wird Chiaras Filmen mit der uns vor allem von der letzten Lauschszenen her bekannten wackeligen Handkamera. Der Unterschied zu ihrer früheren Verwendung besteht darin, dass das Bild, das wir nun sehen, nicht nur das zeigt, was Chiara sieht, sondern auch das, was sie filmt. Die letzten Minuten des Filmes werden so ein „Film im Film“, der von Chiara soeben aufgenommen wird (mit kurzen Unterbrechungen durch andere Einstellungen, die zeigen, wohin im Garten Chiara sich mit der Kamera in der Hand bewegt). Es ist der erste Film, den sie dreht (mit sämtlichen amateurhaften Verwackelungen, die dazugehören).

Durch das Objektiv ihrer neuen Kamera hindurch erzählt sie die diversen Handlungsstränge zu Ende. Ihr erstes Motiv ist die Hündin Ulla mit ihren Welpen (mit deren Zeugung zwei Monate zuvor die Handlung ihren Lauf nahm), das nächste ist Sara, die sich soeben mit dem Mann, der hinter der Telefonstimme steckt, am Handy ihr erstes Treffen ausmacht; Chiara filmt sie heimlich, zwischen den Ästen eines Baumes hindurch – so wie sie früher zwischen Türflügeln hindurch beobachtete.

Dann sind Chiaras Mutter und Großmutter an der Reihe, die von Chiara heimlich gefilmt werden, während sie Ritas Entschluss, Carlo zu verlassen, besprechen (die Funktion des Türflügels hat nun ein Baumstamm übernommen, hinter dem Chiara sich halb versteckt). Die Großmutter ist die erste, die bemerkt, dass sie aufgenommen werden. Beide Frauen sind sehr unangenehm davon berührt, bei dem nicht für Chiaras Ohren bestimmten Gespräch ertappt zu werden. Sie beide waren es, deren Idee das Geschenk der Filmkamera war, sie beide gaben Chiara den Auftrag, die Rolle der Familienfilmerin zu übernehmen – und nun werden sie selbst schneller als sie dachten zu Akteurinnen in dem ersten der „filmini più realistici“, die Irene sich von Chiara erhofft. Diese Szene wirkt wie ein Déjà-vu der Lauschszenen an Türen – diesmal allerdings wird Chiara von den

Belauschten entdeckt. Der Umstand, dass Chiara sie nicht nur beobachtet und belauscht, sondern auch filmt, verunsichert die beiden Frauen gewaltig: Irene setzt ein gekünsteltes Lächeln für die Kamera auf, winkt etwas hilflos, empfiehlt der Filmenden, doch nicht sie, sondern die *mamma* („che è più bella“) aufzunehmen; diese ist noch viel verlegener und schafft es zunächst kaum, direkt in die Kamera zu blicken; aber Chiaras Linse wartet so lange, bis Rita ein Lächeln und ein Kussmündchen zustandebringt.

Diese ersten Erfahrungen des Filmens müssen Chiara das Gefühl vermitteln, mit ihrer Kamera eine gewisse Macht über die Menschen, die sie filmt, zu haben. Sie merkt, dass jeder, der gefilmt wird, sich möglichst gut präsentieren möchte - man will ja möglichst gut in Erinnerung bleiben. Chiara erlebt damit auch die dokumentarische Dimension des Filmens; mit dem, was sie filmt, bestimmt sie mit, welche Erinnerungen an Menschen und Ereignisse haften bleiben werden.

Dann läuft Chiara zu ihrem abseits sitzenden Vater (Einstellung nicht aus Chiaras Perspektive), der ganz anders als die beiden Frauen auf Chiara, die ihn nun zu filmen beginnt, reagiert: „Io...“ (Cut: nun ist er in Naheinstellung durch die Filmkamera zu sehen) „...sono il suo papà.“ Carlo ist bewusst, dass dies ein wichtiger Augenblick für Chiara ist, und im Wissen um seine zerbrechende Ehe definiert er vor der Kamera seine Beziehung zu seiner Tochter – und zwar nicht in direkter Anrede an sie, sondern in der dritten Person: das suggeriert, dass er davon ausgeht, dass sie hier einen Film nicht nur über ihre Familie, sondern vor allem über sich selbst dreht: Er als einziger nimmt sie als Person wirklich wichtig. Er nimmt ihr die Kamera aus der Hand; sie ist im Bild bei seinen Worten: „Lei è la mia bambina“. Die Kamera wandert wieder zu ihr (Reißschwenk). Er, wieder im Bild, wiederholt: „Io sono sempre il suo papà.“ Cut: Sie lässt die Kamera sinken: „Per sempre?“ Cut: Er: „Sì, per sempre.“ Das Vermächtnis ihrer Beziehung haben die beiden einander abseits der Kamera gegeben. Dafür braucht es keine Aufnahme. Damit hat Chiaras sich zuletzt schon intensivierende Beziehung zu ihrem Vater einen weiteren positiven und für das Kind, dessen Eltern sich ja trennen werden, zukunftsweisenden Impuls bekommen.⁹³

Die letzten Motive Chiaras zeigen (die voyeuristische Seite des Filmens hervorkehrend) den Ausklang der Handlungsstränge von Akteuren, die im Lauf der Filmhandlung einander gefunden, wiedergefunden oder die eigene Sexualität entdeckt haben: Wir sehen einen leidenschaftlichen Kuss von Silvia und Cammello (in

⁹³ Diese Szene zwischen Chiara und ihrem Vater wird auch von Marchiori/Goisis/De Mari als „particularly successful and moving“ empfunden; sie sei „a declaration of love between father and daughter“: Marchiori/Goisis/De Mari, 2007: 502

DetailEinstellung – Chiara entdeckt die Möglichkeiten des Mediums...) sowie dessen Fortsetzung im Zelt, das Chiara von Luca geschenkt bekommen hat: Dafür wird die lachende Chiara (sie genießt sichtlich die Möglichkeit, die Schwester durch ihr Filmen in Verlegenheit zu bringen) in dem üblichen Befehlstone („Vai via!“) von Silvia verscheucht; und wir sehen die ausgelassen Fußball spielenden Männer Claudio, Luca und Marco.

Durch Chiaras Blick durch das Objektiv ihrer neuen Kamera werden also sämtliche die Erzählstränge zum Ende geführt, an dem alle haben zur ihrer individuellen „verità nell'amore“ gefunden haben. Es ist, wie wenn die Regisseurin Chiara die Kamera überreicht hätte und sie den Film fertigstellen lässt. Mit der Kamera in der Hand wird sie selbst von der bloßen Beobachterin zur Erzählerin der Geschichte ihrer Familie: „In this final sequence Chiara actually takes charge of the camera and, therefore, of framing the story of the family.“⁹⁴ Chiara wird unwillkürlich zur Regisseurin – allein schon durch die Auswahl und die Abfolge der Motive, die sie filmt, durch die Anwendung verschiedenster filmischer Codes wie Framing, Einstellungsgröße, Tiefenschärfe, Reißschwenk usw.

Sie macht damit den Schritt vom Kind, das seine Familie nur beobachtet, zur aktiven Gestalterin des Gesehenen: „The gift of the video camera turns Chiara from the child who watches into the storyteller entrusted with creating the new story“⁹⁵. Chiara wird vom Objekt, das den sie umgebenden familiären Wirrnissen ausgeliefert ist, zum handelnden Subjekt. Das Medium der Kamera stattet sie mit der Möglichkeit aus, ihrer Sicht der Dinge Ausdruck zu verleihen – und sie tut das mit Genuss. Sie führt die Kamera in der Schlussszene mit sich fast wie eine Waffe, die ihr ein Stück Kontrolle über das Verhalten anderer gibt, damit ein gewisses Gefühl von Macht, in weiterer Folge sicher Selbstbewusstsein und auf jeden Fall eine gesunde Distanz zu dem, was sie sieht und filmt.

Luciano/Scarpato sprechen in diesem Zusammenhang von einer neuen „Art des Sehens“, die ihrer Diktion nach die „patriarchalische“, das heißt die Wahrheit verhüllende Sicht – in den *filmini* von Irenes verstorbenem Mann festgehalten und von Irene jahrzehntelang übernommen – revolutioniert: „Armed with her new gift, Chiara effectively becomes the creator of a new and alternative 'way of seeing' which is very different from the patriarchal one, a 'way of seeing' that reveals rather than conceals.“⁹⁶ Chiaras Filme sollen ja nach Irenes Wunsch „più realistici“ sein, und sie meint damit: realistischer als die von ihrem Mann gedrehten – weniger patriarchalisch, wenn man Luciano/Scarpatos

⁹⁴ Luciano/Scarpato, 2007: 145

⁹⁵ ebd.

⁹⁶ ebd.

Diktion folgt; und die ersten Szenen, die Chiara filmt, entsprechen diesem Wunsch voll und ganz: Die von ihr gefilmten Familienmitglieder spielen keine eingelernten Rollen mehr, sondern geben sich so, wie sie sind: die Verliebten zeigen ihr Verliebtsein, und auch die, die sich auseinandergelebt haben, machen daraus kein Hehl. Statt des vorgeblich glücklichen Elternpaares, das gekünstelt in die Kamera lächelt (wie Irene und ihr Mann im *filmino* von Ritas Erstkommunion) filmt Chiara die Mutter, die der *nonna* ihre Trennung vom Vater ankündigt. Chiara verfolgt also tatsächlich „a [new] way of seeing that reveals rather than conceals“.

3.5.6 Die Schlusseinstellung: Eine neue Perspektive

Chiaras neue Art des Sehens erfährt ihren Höhepunkt in der Schlusseinstellung. Auf diese steuert die letzte Folge von Einstellungen (ab 01:34:31) zu: Chiara filmt das allgemeine Abschiednehmen von der Großmutter am Ende des Festes. Einige Zeit ist vergangen (Ellipse); eine Änderung der Stimmung ist wahrzunehmen: Die fröhliche Musik ist verstummt. Unruhig wandert die Perspektive der Kamera hin und her zwischen den Abschiednehmenden und der Großmutter (Nahaufnahmen). (Sie verabschiedet sich erst von der Großmutter, dann einige auch von Chiara in die Kamera hinein). Als Luca an der Reihe ist, setzt ein melancholisches musikalisches Motiv ein (01:34:44), das bis zum Ende des Films weitergeht. Als Claudio an der Reihe ist, seine Mutter zum Abschied zu küssen, beginnt Chiaras Stimme (Voice-over) in einem inneren Monolog das zu kommentieren, was sie filmt. Zusätzlich zum optischen Medium des Films entdeckt sie nun auch das Medium der Sprache, um über das Gesehene und Gefilmte zu reflektieren und es so aufzuarbeiten:

„Questo è la mia famiglia il giorno della mia prima comunione.“ (Rita und Carlo im Bild, Rita verabschiedet sich) „Mio padre e mia madre si lasceranno, l'ho capito.“ (Carlo verabschiedet sich) „Io uno come mio padre non lascerai mai.“ (Irene allein im Bild, ihnen besorgt nachblickend) „Tra loro forse si è seccata la colla, come dice mia sorella.“ (Der Blick der Großmutter fällt auf Chiara, sie winkt in die Kamera: „Ciao ciao. Vai!“)

Nach einem Reißschwenk in Richtung der Wegfahrenden beginnt die Schlusseinstellung (01:35:12-01:35:55): Sara und Marco im Cabrio, das Sara startet, von ihnen wandert die Kameraperspektive zum Auto von Chiaras Eltern, Chiaras Hand öffnet die rechte hintere Tür. Ihren inneren Monolog wieder aufnehmend, setzt sie ihre zwar nüchtern-realistische, aber auch positive Einschätzung des Tages fort:

„Forse questa è l'ultima giornata in cui li vedrò insieme, una bella giornata.“ (Im Blick jetzt der am Steuer sitzende Carlo, zurückschauend, um zu reversieren; die bis jetzt

eher neutrale Musik wird melancholischer) "Devo ricordare tutto, non devo dimenticare niente": Chiara spricht hier eine wesentliche Funktion des (privaten) Films an: Das optische Festhalten der Erinnerung an schöne Momente ist eine durch Foto und Film möglich gewordene Grundsehnsucht des Menschen.

(Die Kamera ist nun nach vorne gerichtet, rechts am Beifahrersitz unscharf Rita, durch die Windschutzscheibe die vor ihrem Haus stehende winkende Großmutter) „Io sarò diversa da tutti loro, non mi sposerò e non avrò bambini.“ (Diese Aussage ist gerade angesichts der einsam vor ihrem Haus stehenden *nonna* bemerkenswert: Deren Lebenskonzept war das Gegenteil von dem jetzt von ihrer Enkelin geäußerten Lebensplan; doch auch Irenes traditionelle Welt ist nicht mehr so, wie sie zu Beginn des Films war.)

Zu guter Letzt wandert die Perspektive der Kamera hinauf zum Rückspiegel, in dem die sich selbst filmende Chiara zu sehen ist: „Ma se succederà, allora starò con loro per sempre.“ Chiaras rechtes Auge, das von ihrer Kamera unbedeckt ist, öffnet sich und blickt in die Kamera, also uns an. „Niente ci potrà separare. È tanto facile.“ Dabei wird das Auge Chiaras im Rückspiegel sehr nahe herangezoomt (das Wackeln der Handkamera wird dabei noch verstärkt durch die Bewegungen des anfahrens Autos), bis es langsam ausgeblendet wird (Ablende auf Schwarz).

Das letzte Motiv, das Chiara mit ihrer Kamera anvisiert, ist nun also endlich sie selbst. Gleichzeitig formuliert sie das Fazit all ihrer Beobachtungen: Nichts würde sie und ihre Kinder trennen können. Ihre Sehnsucht ist und bleibt eine intakte Eltern-Kind-Beziehung.

Die filmische Realisierung dieser allerletzten Sekunden des Films ist bemerkenswert. Das langsam auf Schwarz abblendende Bild des Gesichtsausschnitts der sich selbst im Rückspiegel des vom Schauplatz ihres großen Festes wegfahrens Autos filmenden Chiara prägt sich ein. Der Effekt des Framings, der in *Il più bel giorno* oft angewendet wurde (bei anderen Personen, z.B. als Rita im Spiegel in ihrem Tagtraum den sie liebkosenden Davide sieht, vor allem aber bei Chiara, die hinter Türen und Bäumen hervorgelugt und aus Fenstern auf eine Kirchenkuppel geblickt hat), wird hier intensiviert bzw. verdoppelt: Bei Chiaras filmendem Blick durch die Windschutzscheibe bilden zunächst Armaturenbrett, Detail des Lenkrads, Silhouette von Ritas Kopf und untere Hälfte des Rückspiegels einen Frame für die winkende Großmutter, die von Halbtotaler auf Amerikanische Einstellung herangezoomt wird; von dieser geht Chiaras Kameraperspektive direkt hinauf zum Rückspiegel, in dem ein Ausschnitt des Profils ihres Vaters (der seine filmende Tochter kurz zuvor als individuelle Persönlichkeit

wahrgenommen hat) und die obere Hälfte von Chiaras eigenem Kopf sichtbar wird. Sie zoomt ihre eigene Augenpartie heran, bis im Frame des Rückspiegels nur noch ihr rechtes offenes und ihr linkes hinter der Kamera verstecktes Auge zu sehen sind (nebst der Nasenspitze ihres Vaters). Chiara sieht (mit dem rechten) und filmt (mit dem linken) also sich selbst, verstörender Weise aber gleichzeitig uns; dies wird vom Rückspiegel eines vom Haus der Großmutter, deren von diesem Haus verkörperte Weltsicht in Trümmern liegt, in eine unsichere Zukunft wegfahrenden Auto reflektiert... Die möglichen Assoziationen sind mannigfaltig: Die mit der Kamera in der Hand gereifte Chiara schaut zurück auf „un bel giorno“, der, wie ihr bewusst ist, vielleicht der letzte ist, an dem sie ihre Eltern gemeinsam sieht; sie schaut zurück auch auf das vergangene gemeinsame Familienleben, das nun zu Ende geht. Sie schaut aber auch nach vorne: Sie hat mit der Kamera ein Medium gefunden, mit dem sie den Veränderungen, die auf sie zukommen, entgegentreten kann. Wie von ihrer Großmutter in Aussicht gestellt, wird der Film, den sie soeben gedreht und in den sie uns jetzt, in der Schlusseinstellung, in geradezu beunruhigender Weise hineingezogen hat, wohl nur der erste unter vielen sein, die von ihr als „Regisseurin“ zu erwarten sind.

Luciano/Scarparo merken zu Comencinis Einsatz des Rückspiegels in dieser Szene an:

The use of the mirror, particularly of a rear view mirror, to reflect Chiara's self-fashioning inverts the tradition that has made women into visual objects (...) and suggests that Chiara, unlike her mother and grandmother, is equipped (thanks to her family's gift) to forge her own vision of the world⁹⁷

Chiaras Art von „self-fashioning“, indem sie sich selbst zum Motiv ihres Filmens macht, bricht tatsächlich mit der Filmtradition ihres Großvaters. Sie ist keineswegs ein von einem Patriarchen gefilmtes Objekt (wie das ihre Großmutter, ihre Mutter und deren Geschwister in jenen *filmmini* waren), sondern richtet – als junges und weibliches Wesen – die Kamera bewusst auf sich selbst im Rückspiegel, auf ihre Vergangenheit und Zukunft. Die Kamera in ihrer Hand ist ihr Instrument, um ihre „vision of the world“ zu formen.

Auch Chiara, die die Problematik der körperlichen Aspekte von Liebe nur indirekt durch deren Auswirkung auf ihre Familie erlebt, macht eine gewaltige Entwicklung durch. Meint das mit einem genauen Blick für die Vorgänge in der Familie und einem feinen Gespür für deren sorgsam gehütete Geheimnisse ausgestattetete Kind zunächst, ihren merklich unausgeglichenen Verwandten mit Hilfe von Gebeten weiterhelfen zu können, wendet Chiara sich entsetzt von ihrem Kinderglauben ab, als sie zu bemerken meint, ihre Bitte um *verità* für ihre Verwandten trage die Schuld an den katastrophalen Entwicklungen

⁹⁷ ebd.

in ihrer Familie. Doch mit ihrem Geschenk zur Erstkommunion bekommt sie ein Instrument in die Hand, das ihr zur nötigen inneren Distanz verhelfen wird, um mit dem Zerfall ihrer Familie umgehen zu lernen. Außerdem gewinnt sie eine neue Stütze in ihrem Vater.

Das Resümee, das Chiara am Ende zieht, zeigt, dass auf ihre Weise auch sie sich vom Dogma der *maternità* befreien will: „Io sarò diversa da tutti loro, non mi sposerò e non avrò bambini“: Das Lebenskonzept der Großmutter hat ausgedient. Allerdings schließt Chiara nicht aus, dass Mutterschaft ihr passieren könnte: Dann aber würde sie immer bei ihren Kindern bleiben. Ihre Sehnsucht nach heiler Familie ist groß.

4 Resümee

Mit *Il più bel giorno della mia vita* legt Cristina Comencini einen für das *Nuovo Cinema Italiano* typischen, atmosphärisch leichten Film mit komödiantischen Passagen, positiver Grundstimmung und doch wehmütigem Ausklang vor, der den italienischen Familienfilm um wichtige Aspekte bereichert.

Einer von diesen ist Comencinis Themenwahl. Sie lotet aus, wie das - gerade in der katholisch dominierten Gesellschaft Italiens immer noch heikle - Thema Sexualität von den verschiedenen Mitgliedern einer Familie der urbanen Oberschicht wahrgenommen und gelebt wird und welche einengenden Auswirkungen auf das persönliche Glück von erwachsenen Menschen - vor allem von Frauen - mehrerer Generationen die restriktive Haltung der katholischen Kirche zu Sexualität hat.

Die Lösungsansätze, die Comencini zeigt, haben mit dem Überwinden des Dogmas von der Mutterschaft als einziger Legitimität für Sexualität und als einzig möglicher Basis für den Bestand von Familie zu tun. Unerlässlich für den Schritt, das darin wurzelnde Unglück zu überwinden, ist das Erkennen und Eingestehen der eigenen Bedürfnisse sowie vor allem der Mut, die eigene Befindlichkeit in Worte zu fassen und an der richtigen Adresse - die stets ein enges Familienmitglied ist - zu deponieren. Solch klärende Worte sind für den Adressaten meist höchst schmerzhaft, da sie mit teils heftiger Kritik verbunden sind: Man denke an Ritas Aussprache mit ihrem Mann Carlo, an die von Marco mit seiner Mutter Sara und an die von Claudio mit seiner Mutter und seinen Schwestern. In Irenes klärendem Gespräch mit Rita betrifft die kritische Erkenntnis Irene selbst. Am Ende all dieser Erschütterungen, nach dem Zerbröseln der Fassade einer heilen Familie nach traditionellem Muster stehen Klarheit und eine (für fast alle Beteiligten wohlthuende) neue Offenheit innerhalb der Familie: Jeder und jede darf so sein, wie er/sie ist. Das, so die von Comencini vermittelte Botschaft, könnte eine Überlebensstrategie für die Familie des

dritten Jahrtausends sein.

Weitere Vorzüge des Films sind in den beiden wichtigsten Protagonistinnen Irene und Chiara auszumachen.

Bei der Figur der Irene gebührt höchstes Lob ihrer Darstellerin. Virna Lisi gelingt eine berührende Darstellung der Großmutter, der am Ende ihres Lebens die bittere Erkenntnis nicht erspart bleibt, dass ihr Lebensgebäude auf tönernen Füßen stand; das Bild, das sie sich von der Vergangenheit machte und das sie versuchte, mit Fotos und Filmen aus vergangenen Tagen krampfhaft am Leben zu erhalten, erweist sich im Nachhinein als trügerisch. Zu dieser Erkenntnis tragen harte Bandagen bei, die ihre Kinder ihr zumuten, vor allem Claudio, der sie besonders heftig attackiert. Virna Lisis Darstellungskunst macht in Kombination mit Comencinis gelungenem Einsatz von filmischen Mitteln vor allem die beiden Szenen mit Irene vor dem Fernsehbildschirm, auf dem beide Male das Video von Ritas Erstkommunionfest läuft, zu beeindruckenden Studien von Selbsterkenntnis am Ende eines Lebens.

Was die Rolle der kleinen Chiara betrifft, so besteht deren Reiz vor allem in Comencinis (vielleicht von De Sicas *Pricò* inspirierter, jedenfalls aber im Zusammenhang mit diesem zu sehenden) Idee, den liebesbezogenen Wirrnissen der erwachsenen Mitglieder einer Familie die Sicht des einzigen Kindes unter ihnen gegenüberzustellen. Dass dieses Kind vieles von dem, was da abläuft, nicht bis ins Detail versteht, erzeugt eine gewisse fruchtbare Diskrepanz, die nicht frei von Ironie ist: Chiara reimt sich zusammen, was sie nicht weiß, und kombiniert das mit einigen Brocken aus dem Erstkommunionunterricht, woraus sich das tragisch-ironische Missverständnis ergibt, dass sie meint, am Zerwürfnis ihrer Eltern schuld zu sein und daraufhin entsetzt ihrem Kinderglauben abschwört. Mit den zahlreichen feinen Details in der Darstellung Chiaras vor allem in den Lausch- und Tischszenen macht Comencini nachvollziehbar, wie es einem Kind in einer Familie von Erwachsenen ergeht, vor allem wenn es unbemerkt oder unbeachtet Augen- und Ohrenzeugin von Gesprächen wird, die nicht für Kinderohren (schon gar nicht für die des eigenen Kindes) bestimmt sind. Chiaras minutiös aufgezeichnete Reaktionen machen betroffen: Welche Wirkung hat oft unbedachtes Verhalten von uns Erwachsenen auf anwesende oder möglicherweise mithörende Kinder?

Was an der Figur von Chiara aber Comencinis Meisterstück ist, ist, dass sie den (schon in *I bambini ci guardano* ansatzweise vorgegebenen) Blick des Kindes auf seine Familie höchst konsequent und stimmig weiterentwickelt zum Blick des Kindes auf seine Familie durch seine eigene Filmkamera. In der digitalisierten Welt von heute, in der das Filmen mit Smart Phones von Kindheit an eine Selbstverständlichkeit ist, wirkt Chiaras

Freude über ihr Geschenk zwar schon historisch überholt; umso mehr aber erweckt die mit ihrer doch recht voluminösen Filmkamera durch den Garten streifende Chiara den Eindruck einer Kamerafrau oder Regisseurin, die einen professionellen Film dreht. Comencini merkt in einem (Jahre nach dem Erscheinen dieses Films geführten) Interview an, dass Frauen den Mut finden sollten, Verantwortung zu übernehmen, und dass sie dies auch im Bereich des Films tun sollten⁹⁸. Chiara ist in dieser Hinsicht also wohl bewusst weibliche Vorläuferin und Hoffnungsträgerin; und anders als der (männliche) Pricò, dessen junges Leben schließlich Männer der Kirche in einer kirchlichen Institution unter ihre Fittiche nehmen, distanziert Chiara sich sehr bald vom kirchlichen Männerverein und wird dank ihrer Kamera zur jungen Regisseurin und zum in gewisser Hinsicht bereits emanzipierten jungen Mädchen, das bereits eine den Vorgaben der Kirche entwachsene Vorstellung von seiner Lebensplanung hat. Vor allem aber mit der Schlusseinstellung der sich selbst im Rückspiegel filmenden Chiara wird deutlich: Mit diesem genau beobachtenden Mädchen haben ihre Mutter und ihre Großmutter eine kompetente weibliche Familienchronistin gefunden. Von Männern ersonnene, den Frauen zugedachte Rollen haben ausgedient. In dieser Familie weht nun ein frischer Wind.

Il più bel giorno ist aber auch ein Film, der den Zuschauenden immer wieder und in immer intensiverem Maß ihre Position als solche - als eben in diesem jeweiligen Augenblick einen Film Sehende - bewusst macht. Der Film enthält jede Menge Anmerkungen über das Schauen, Beobachten, Filmen, Filmemachen und erreicht so eine Potenzierung seiner Aussage:

È quando 'ci parla di se stesso, o del cinema, o della posizione dello spettatore' che il film disvela i segreti del suo dispositivo enunciativo. L'enunciato si 'sdoppia', si 'ripiega su se stesso' e parla della situazione della propria produzione.⁹⁹

Ein solcher Effekt wird laut Metz dann erreicht, wenn Figuren in einem Film durch ein Fenster schauen und damit den Zuschauer daran erinnern, dass er sich im Kino befindet und damit in einer ähnlichen Situation, wobei sein "Fenster" die Leinwand ist.¹⁰⁰ Auch ein "Film im Film" habe diesen Effekt.¹⁰¹

Für beides, Film im Film und Blicke durch Fenster, gibt es in Comencinis Film mehrere Beispiele, ebenso auch für andere Formen von Framing. Mit Irene schauen wir zweimal den Film von Ritas Erstkommunionfest auf ihrem Fernsehbildschirm an; und erst mit Sara, dann Marco sehen wir das von ihm aufgenommene Outing des Unbekannten auf

⁹⁸ vgl. Weinstein, 2013: 95

⁹⁹ Vanoye/Goliot-Lété, 2006: 55, sich auf Metz, 1991: 21 beziehend

¹⁰⁰ vgl. Metz, 1991: 21, zitiert von Vanoye/Goliot-Lété, 2006: 55

¹⁰¹ vgl. Vanoye/Goliot-Lété, 2006: 55

Video. Carlo schauen wir über die Schulter, als er in Richtung des laufenden Fernseherers starrt, während seine Frau ihm erklärt, warum sie jetzt die Wohnung verlassen muss. In der gleichen Szene ist neben dem laufenden Fernseher das Fenster offen, durch das sich jene fast surreale Ansicht der Kirchenkuppel zeigt, auf die wir zuvor mit Chiara auch aus dem Fenster ihres Zimmers schauten.

Doch weder in den Film im Film- noch in den Fensterszenen sind wir uns unserer Zuschauerrolle so sehr bewusst wie in den Szenen, in denen Chiara an Türen beobachtet und lauscht. Comencinis Aufzeichnung kleinster Details wie der Bewegung von Chiaras Pupillen, vor allem aber ihr raffinierter Einsatz der Handkamera und das Framing durch Türen und Türrahmen geben uns das Gefühl, in Chiaras Schuhen zu stecken und Voyeure von Szenen zu sein, die uns eigentlich nichts angehen... Eine weitere, sehr unmittelbare Dimension erhält unser Bewusstsein als Zuschauer, als der Bildschirm oder die Leinwand, auf dem/der wir Comencinis Film sehen, selbst zur Projektionsfläche für einen Film im Film über Chiaras Familie wird, den sie mit ihrer neuen Kamera soeben erst dreht.

Comencini macht uns mit verschiedenen Mitteln bewusst, dass wir Zuschauende sind; sie gibt uns als solchen die Möglichkeit, heimliche Blickwinkel und Positionen einzunehmen, um in die kleineren und größeren Abgründe einer Familie zu blicken. Sie will damit aber nicht einer Art Voyeurismus Vorschub leisten, sondern verfolgt einen Zweck, der in der Schlusseinstellung evident wird, als Chiara mit ihrer Kamera (durch die – mit Chiara – doch eigentlich auch wir selbst blicken) im Frame des Autorückspiegels nicht nur sich, sondern gleichzeitig uns selbst ins Visier nimmt. Indem sie uns anblickt und, mehr noch, auch uns zum Motiv ihres Films macht (werden wir dabei ebenso nervös wie Rita und Irene?), scheint sie aus ihrer Rolle herauszutreten und einen unmittelbaren Bezug zu uns herzustellen. Wir fühlen uns in unserer Zuschauerrolle ertappt. Die Grenze zwischen Film und Realität verschwimmt; das auf der Leinwand Erzählte wird direkt in Bezug zu uns gesetzt. Chiara, die ihre Familie erst beobachtet, dann gefilmt hat und nun sich selbst filmt, filmt auch uns; unwillkürlich richtet sich damit auch unsere Perspektive auf uns selbst: Wie steht es mit den (kleineren und größeren) Abgründen in unseren eigenen Familien? Könnten wir es gutheißen, wenn sie ebenso ausgeleuchtet würden wie in diesem Film?

Mit vielen filmischen Details, vor allem aber mit der außergewöhnlichen Schlusseinstellung gibt Cristina Comencini Gründe für die zu Beginn dieser Arbeit erwähnte Faszination des Kinos. Zahlreiche Einblicke in Gedanken und Gefühle der Mitglieder einer Familie bringen uns dazu, die affektive Perspektive der Figuren zu übernehmen. Vor allem aber ist es das eine Kind dieser Familie, das mit seiner

distanzierteren Sicht seiner Angehörigen und schließlich mit seinem direkt auf uns gerichteten Blick uns zu innerer Anteilnahme und darüber hinaus zum Reflektieren unserer eigenen Situation und des Themas Familie überhaupt veranlasst. Darin besteht wohl der wichtigste Beitrag, den die Regisseurin mit *Il più bel giorno della mia vita* zum italienischen Familienkino geleistet hat. Funktionierende Familien nämlich – und das sind, wie der Film zeigt, solche, in denen offen und ehrlich miteinander umgegangen wird – sind das Rückgrat unserer Gesellschaft.

5 Riassunto in italiano

Nel suo film *Il più bel giorno della mia vita* (2002) Cristina Comencini si occupa di un tema molto popolare nel cinema italiano, quello della famiglia.

Le crisi trattate nel film di tre generazioni di una famiglia dell'alta borghesia romana riflettono molti dei cambiamenti che si fanno notare nella società italiana (ed europea) negli ultimi anni. Essi risalgono ad una crisi del matrimonio tradizionale come l'unica forma stabile della convivenza familiare. Questo effetto si fa vedere anche in Italia, dove per tante generazioni l'istituzione della famiglia aveva un ruolo fondamentale per il funzionamento della società. Da anni anche lì grazie al progresso dell'individualizzazione, soprattutto delle donne, è calata la natalità, è cresciuto il numero dei divorzi e sono emerse nuove forme di convivenza, come le coppie dello stesso sesso. Però nonostante tuttocìò per la maggior parte degli italiani il matrimonio ha un forte valore simbolico, superato solo da quello della famiglia, quale che sia la sua forma.

Sin dal suo inizio il cinema italiano ha tematizzato la famiglia. Mentre nel fascismo la famiglia è stata idealizzata come la fonte della stabilità e unità nazionale, i film del neorealismo ne hanno messo in rilievo aspetti piuttosto problematici, presentando in alcuni casi la frammentazione del nucleo familiare tradizionale. Anche negli anni cinquanta le famiglie cineaste italiane sembrano messe in pericolo, mentre negli anni sessanta da una parte prospera la "commedia all'italiana", dall'altra invece vengono accentuati i rapporti tra famiglia e società. Aspetti politici si introducono nel cinema italiano negli anni ottanta, e in questo periodo vengono anche introdotte nuove concezioni della sessualità e del conflitto tra le generazioni.

La famiglia è un tema favorito anche nel Nuovo Cinema Italiano. I suoi autori si occupano di una società che è soggetta a una crisi dei valori e dell'identità. Spesso questi film trattano il tema dal punto di vista delle donne, ma non mirano espressamente a un cambiamento delle convenzioni tradizionali nel rapporto dei sessi.

Una regista che fa parte di questo movimento e si dedica attentamente al tema della famiglia è Cristina Comencini. Nata nel 1956 come figlia del regista Luigi Comencini è cresciuta in una famiglia dominata da donne: ha tre sorelle, una di cui, Francesca, anche fa la regista. Dopo avere studiato economia ha lavorato in questo settore per qualche tempo, ma poi ha seguito la sua vocazione come scrittrice di romanzi e finalmente come regista. Ha tre figli, una di cui, Giulia Calenda, è una delle sceneggiatrici di *Il più bel giorno*.

La trama del suo primo film importante, *Va dove ti porta il cuore* (1996),

l'adattamento cinematografico dell'omonimo romanzo di Susanna Tamaro, rassomiglia in alcuni rispetti a *Il più bel giorno*. Anche in quel film la protagonista è una nonna dell'alta borghesia (altresì impersonata da Virna Lisi), il cui nipote sormonta il difficile passato della famiglia. Anche nella commedia *Matrimoni* (1998) Comencini tocca alcuni aspetti che dopo tratterà più profondamente in *Il più bel giorno*.

Con la pellicola *Il più bel giorno*, uscita nel 2002, Comencini vince il "Nastro d'argento" ed il "Globo d'oro" per la migliore sceneggiatura. Si occupa del tema scottante della sessualità dei membri di una famiglia; ancora più tabuizzato invece è il soggetto del suo film susseguente *La bestia nel cuore* (2005), l'abuso sessuale di minorenni all'interno di una famiglia.

In tutti i suoi film Cristina Comencini tratta il tema della famiglia; come motivazione per questa scelta lei stessa nomina la sua esperienza personale con il soggetto. Le donne nei suoi film, che nella maggior parte fanno le protagoniste, sono presentate nel ruolo tradizionale come moglie e madre. Anche se Comencini in un'intervista mette in rilievo il suo parere che un film dovrebbe inserire la vita delle persone di cui racconta nel contesto di quello che accade in Italia e anche in tutta Europa, ne *Il più bel giorno* la regista sembra tenerci piuttosto alla "metafisica dei sentimenti privati" delle sue figure. Un aspetto tuttavia che inserisce il film nel contesto sociale attuale è quello dei numerosi riferimenti alla chiesa cattolica; inoltre la famiglia nel film riflette i cambi presenti nella concezione dell'istituzione della stessa.

Irene, madre e nonna vedova, vive da sola nella grande villa della famiglia, dove i suoi figli adulti tornano regolarmente con le loro famiglie per il pranzo della domenica. In occasione di uno di questi incontri familiari cadono le maschere: grazie alla presenza accidentale dell'ex-amante del figlio la madre finalmente si rende conto della omosessualità di Claudio, la crisi matrimoniale della seconda figlia, Rita, emerge, e i problemi tra la figlia maggiore, Sara, e suo figlio Marco sbottano. Dopo due mesi, durante i quali i problemi amorosi di tutti i protagonisti adulti si sono chiariti, la famiglia si riunisce di nuovo a causa della festa della prima comunione di Chiara, figlia minore di Rita. Con la videocamera avuta in regalo per questa occasione Chiara riprende i suoi parenti e così finisce di raccontare le loro storie.

La trama propria viene preceduta da tre paia di piani, i cui primi mostrano un aspetto esteriore della villa della famiglia di anni fa, quando la casa ed il giardino furono usati da una famiglia grande; i cui secondi invece ne fanno vedere lo stato molto meno curato del presente.

Gli avvenimenti della trama hanno luogo in due fine settimana a distanza di due

mesi. Il lungo intervallo viene indicato tramite dissolvenza in chiusura, senza accompagnamento acustico, e l'inserito delle parole "Due mesi dopo" durante la dissolvenza in apertura della scena seguente.

A parte questo intervallo palese e due indicazioni che sia cominciata la domenica (tramite sequenze di tre piani lunghi dei tetti e cupole del centro di Roma) l'ordine degli elementi della trama non è sempre facile da seguire perché spesso sequenze brevissime dei numerosi intrecci diversi vengono presentate in montaggio alternato. La maggior parte di queste viene legata con un "match cut" acustico.

La trama consiste di parecchi intrecci, che si uniscono due volte nel corso degli avvenimenti: nella prima parte del film nella scena del pranzo domenicale e alla fine in occasione della festa nel giardino a causa della prima comunione di Chiara.

Il primo intreccio è la storia di Irene. Centro indiscusso della sua grande famiglia, deve affrontare il fatto che suo figlio Claudio è omosessuale e che sua figlia Rita sta per lasciare il marito. In quanto al proprio matrimonio la vedova alla fin fine capisce che non ha mai fatto l'amore veramente con il marito.

Il secondo intreccio è quello di Sara, figlia primogenita di Irene. Dopo l'outing del fratello durante il pranzo, i rapporti già difficili tra Irene e il figlio Marco si aggravano. Dopoché Marco ha scoperto e, con l'aiuto dello zio Claudio, accettato la sua omosessualità i rapporti tra madre e figlio migliorano, anche perché lei finalmente ha trovato un uomo di cui fidarsi.

Un altro intreccio presenta la storia di Claudio, che dopo anni di segretezza finalmente ammette la propria omosessualità di fronte alla madre, così riuscendo a salvare il suo rapporto con l'amante, Luca, e viene accettato col partner nella grande famiglia.

Nel quarto intreccio Rita, moglie alienata di Carlo e madre di Silvia e Chiara, si innamora del veterinario Davide, ma il suo senso del dovere anzitutto la trattiene dall'indulgere alla tentazione. Bensì alla fine decide di lasciare il marito per seguire il suo desiderio.

Silvia è giovane e ha voglia di amore; lo trova con Cammello, amico del cugino Marco.

Chiara, l'unica bambina della famiglia, si sta preparando per la prima comunione. Spinta dal prete, Chiara fa una preghiera a Gesù per i suoi parenti per fargli trovare la verità. Annulla la preghiera quando vede che la verità nei rapporti familiari sembra essere terribile. Alla festa della prima comunione ha in regalo una videocamera, con cui inizia subito a riprendere tutti i familiari.

La trama del film è ambientata a Roma, per la maggior parte in luoghi privati come

le case dei tre figli di Irene. Ognuna di queste riflette il carattere e lo stile di vita dei proprietari. Comunque il più importante luogo dell'azione è la vecchia villa di Irene con il suo grande giardino. Questa casa, dove ha passato gran parte della sua vita, ha un'importanza immensa per lei. La sua concezione della vita familiare è legata ad essa, ed Irene spera sempre che una delle figlie con la sua famiglia venga a vivere lì, così continuando il modello di vita che ha stabilito la madre.

Il vecchio giardino, che Irene prova tanto inutilmente a mettere sotto controllo quanto la vita dei suoi figli, è simbolico della natura sfrenata che dopotutto si diffonderà in tutti gli ambiti della vita - dall'accoppiamento dei cani allo scoprire o sfogare dei propri istinti degli uomini.

All'interno della casa invece una vasta quantità di foto della famiglia ricorda la proprietaria di un passato felice. Tanti mobili scuri, soprammobili e porte di color marrone scuro creano un'atmosfera oppressiva. Specificamente il soggiorno dà un senso di angoscia, soprattutto nella scena della riunione familiare dopo l'outing di Claudio, in cui le persiane sono chiuse, e in quella sera prima della comunione di Chiara.

Alcune scene sono ambientate in luoghi pubblici, tra cui i più impressionanti sono famose attrazioni turistiche in stile barocco come Piazza Navona con la Fontana dei Fiumi di Bernini, Ponte Sant'Angelo, Piazza della Rotonda e Piazza del Popolo con le chiese gemelle e la fontana di Valadier. La Comencini fa uso della forte fisicità delle statue barocche per mettere in rilievo le sofferenze delle persone ai loro piedi.

Ne *Il più bel giorno* il cattolicesimo "grava pesantemente sull'educazione di tutti i personaggi" (Zambenedetti). Le concezioni della chiesa rispetto alla sessualità sono alla base dei problemi dei protagonisti. A un livello più ingenuo è la figura di Chiara che è soggetta all'influenza della chiesa: la sua prima comunione costituisce la cornice della trama, che si svolge a Roma, centro della chiesa cattolica. (Nelle inquadrature che indicano le domeniche sono visibili innumerevoli cupole e tetti di chiese; la trama fa riferimento a due di loro.)

Il tema principale che viene trattato nel film è quello dell'amore nei suoi vari aspetti fisici e il suo ruolo nella vita delle tre generazioni dei membri di una famiglia. I problemi che tutti loro hanno con l'amore hanno a che fare con la concezione della maternità, che - anche per l'influsso della chiesa - viene ritenuta l'unica forma ammessa di corporeità; tutte le altre forme sono vietate e quindi devono essere nascoste. La Comencini mostra che il danno arrecato da questo atteggiamento all'interno di una famiglia può essere rimediato solo quando i sentimenti veri vengono permessi e si vive l'esperienza di sessualità distaccata dall'obiettivo di procreazione e maternità. Fin dall'inizio del film, in cui i cani si

accoppiano, così dando il via allo sviluppo della trama, la regista chiarisce che il desiderio sessuale è una forza della natura a cui è inutile opporsi. Con tanti dettagli e tecniche cinematografiche fa riferimento all'importanza del lato fisico dell'amore per gli uomini.

Irene, che all'inizio crede di sapere quale sia il valore dell'amore nella vita, subisce uno sviluppo penoso. Venuta a sapere i segreti sessuali dei figli - omosessualità, aborto, scopate giovanili, crisi matrimoniale - Irene affronta anche le proprie esperienze con la sessualità, rendendosi conto "di aver vissuto una vita a metà", mentre sapeva che il marito aveva altre donne.

Cresciuti con l'immagine della sessualità trasmessa dalla madre - riassunta da Sara con la frase "La maternità è l'unica funzione ammessa (del corpo)" - i tre figli di Irene hanno sempre nascosto ai genitori tutto quello che riguardava i loro corpi. Svelando i loro segreti nei confronti della madre fanno dei passi importanti verso la liberazione dalla sua concezione di sessualità. I desideri di carezze di tutti e tre vengono visualizzati dalla regista in scene inserite nella trama del film senza introduzione o transizione.

Sara deve affrontare il problema della sessualità in modi diversi: consapevole dell'omosessualità del fratello è preoccupata per l'orientamento sessuale del figlio (che finalmente accetta), e inoltre ha problemi con la propria sessualità perché non si fida di nessuno. La Comencini mette in scena esplicitamente i desideri di Sara durante una delle sue telefonate con l'uomo sconosciuto. Le sequenze elaborate di inquadrature che mostrano sia una prossimità sempre più grande tra Sara e l'uomo sia diversi ambienti in cui Sara perfino immagina se stessa servendo té all'uomo riflettono il suo immenso desiderio di un rapporto con un uomo.

Anche Rita alcune volte immagina le carezze dell'uomo di cui si è innamorata, e anche nel suo caso queste scene vengono visualizzate sullo schermo, accompagnate da accordi dissonanti di archi. Rita svela la verità dei suoi sentimenti raffreddati prima al marito, poi alla madre, il cui modello di matrimonio e bambini finora ha seguito strettamente. Per due mesi Rita prova a salvare il matrimonio con Carlo, opponendosi alla forte attrazione di Davide, come pure si impegna a rinunciare alle sigarette, ma alla fin fine si abbandona alla potenza della sua passione. Sta per lasciare il marito.

La regista mette in scena anche la gelosia di Carlo: ha un flashback delle nozze con Rita e una visione dell'atto dell'adulterio della moglie. In queste scene si sentono accordi di archi simili a quelli delle scene del desiderio di Rita per l'amante.

Il problema di Claudio è che non ha mai osato svelare la sua omosessualità alla madre. Fin dall'infanzia si è sentito escluso dalla famiglia, quello che emerge nel flashback all'inizio del film. Sua madre invece non è mai riuscita a vederlo veramente; sembra di

aver eluso lo sguardo aguzzo del figlio. Dopo il colpo di scena dell'outing, Claudio non si fa vivo con madre per due mesi. Lei invece lo vede veramente per la prima volta mentre parla come avvocato alla corte. L'amante Luca lo spinge a partecipare alla festa di Chiara, dove i due appaiono insieme per la prima volta in un contesto familiare.

Dopo tanti problemi e dubbi su se stesso la scoperta della propria omosessualità con il sostegno dello zio aiuta Marco a staccarsi dalla madre. Silvia invece ha l'atteggiamento più naturale verso il tema della sessualità: "Voglio amore!" grida nella discoteca, e dopo poco tempo il suo desiderio viene esaudito. Lo slow-motion della sua danza estatica, durante la quale tace il ritmo della musica rock e si fanno sentire i motivi musicali degli archi delle scene del desiderio della madre, mette in rilievo quello che vuole la ragazza.

In un microcosmo familiare, in cui tutti gli adulti si occupano di se stessi e i loro problemi amorosi fa contrappeso la piccola Chiara, che vive in un universo completamente diverso, definito dall'assenza del desiderio fisico. La sua innocenza le permette uno sguardo inconsueto sul mondo degli adulti che si sta scardinando intorno di lei.

Con la presentazione di un bambino in un mondo incomprensibile di adulti la Comencini continua una tradizione del cinema italiano. Due esempi famosi si trovano in film neorealistici di Vittorio De Sica: i caratteri di Bruno in *Ladri di biciclette* e di Pricò ne *I bambini ci guardano*. Come Pricò, Chiara diventa testimone e vittima del conflitto dei genitori; e come lui, Chiara viene presentata osservando i loro scontri. Sempre come De Sica ne *I bambini* Cristina Comencini ne *Il più bel giorno* esplora il ruolo del guardare ("the role of looking", Landy 245), nel suo caso per esempio con l'uso di mezzi audiovisivi come fotografie, filmmini, videofilm e soprattutto la videocamera che Chiara finalmente ha in regalo; ma più che altro con la figura stessa di Chiara, che viene presentata più e più volte come testimone oculare, la cui prospettiva corrisponde spesso a quella della macchina da presa.

Il tema del guardare è strettamente legato al carattere di Chiara, la cui nome suggerisce chiarezza e perspicacia, ed è spesso associato con il suo intuire, soprattutto nei confronti della madre fedifraga, che alcune volte resta perplessa e confusa dagli sguardi e osservazioni della figlia piccola.

Un altro aspetto della figura di Chiara è il suo sviluppo religioso, nel cui corso si stacca dalla sua credenza in Dio dell'inizio e trova un altro sostegno di stampo maschile: quello del padre. La scena in cui Chiara fa una preghiera a Gesù per aiutare i suoi parenti a ritrovare la verità mentre guarda dalla finestra aperta ("frame") della camera verso la chiesa di Santa Maria dei Miracoli rappresenta il culmine della sua religiosità. Però già

dopo poco tempo, quando la preghiera sembra essersi avverata in un modo diverso da quello che si è aspettata Chiara, ne fa un'altra, annullando la prima e staccandosi da Gesù. Ma la notte prima della comunione, quando la madre ha lasciato la famiglia per andare a trovare l'amante, Chiara si siede sul sofà accanto al padre, che l'abbraccia per qualche tempo. In questa scena padre e figlia sembrano sostenersi reciprocamente; e nell'affetto del padre Chiara trova la consolazione che non si aspetta più dalla chiesa e da Dio.

Con l'eccezione del padre (verso la fine) e una volta dello zio Claudio gli adulti non si comportano in modo molto affettuoso verso la bambina. La madre sembra distaccata, forse perché è resa insicura dallo sguardo aguzzo e alcune dichiarazioni della figlia; a volte invece è assorta nei pensieri dell'amante invece di riguardare la figlia, per esempio quando Chiara prova l'abito da prima comunione in un negozio.

Ci sono alcune situazioni in cui gli adulti non si rendono conto della presenza di una bambina, per esempio alla tavola del pranzo domenicale dove il tema della conversazione iniziata da Irene non sembra molto adatta per la nipote; un altro esempio è questo: quando i genitori di Chiara litigano a voce alta hanno lasciato la porta della camera aperta, non pensando alla figlia che dorme nella sua camera. In questo modo Chiara parecchie volte assiste a situazioni che non dovrebbe sentire.

Ci sono tre scene in cui Chiara sta intensamente osservando e origliando le discussioni degli adulti da una posizione dietro porte semiaperte. In queste scene la regista usa varie tecniche cinematografiche per indirizzare l'attenzione dello spettatore sull'osservare della bambina e per coinvolgerlo. Una di queste tecniche è la variazione del movimento della macchina da presa. Nella prima di queste scene all'inizio si muove attorno alla persona osservata, Silvia; come risultato di questo movimento l'inquadratura seguente presenta Chiara, parte della cui faccia è nascosta dal battente della porta; sta osservando la sorella. Nella seconda scena la macchina da presa rimane sempre statica. La prima inquadratura (establishing shot) mostra Chiara che sta correndo dallo sfondo lungo il corridoio dell'appartamento verso la macchina da presa, davanti a cui si ferma e fissa la scena che si svolge dietro la macchina da presa. L'inquadratura seguente corrisponde al punto di vista di Chiara. Nella terza scena dello stesso tipo invece la regista usa la macchina da presa a mano per stabilire che quello che guardiamo è la prospettiva della bambina.

Anche nelle due scene alla tavola del pranzo dalla nonna e alla casa di Chiara stessa la macchina da presa alcune volte prende il punto di vista della bambina. Così lo spettatore viene messo in grado di capire quale effetto il comportamento degli adulti (per

esempio la discussione sulla sessualità di animali e uomini) ha su Chiara. L'immagine di Chiara in primo piano alla fine della sequenza ci fa comprendere che la bambina, a cui praticamente nessuno ha fatto attenzione durante il pasto, ha avvertito meticolosamente le tensioni alla tavola.

La sequenza finale, in cui tutta la famiglia è convenuta nel giardino di Irene nel giorno della prima comunione, in parecchi rispetti costituisce il culmine del film. Gli intrecci si uniscono per la seconda (ed ultima) volta e vengono terminati. La modificazione dello stile della musica che si fa notare con l'esordio della sequenza (è molto più allegra di prima e continuerà fino alla fine della festa) indica il rasserenamento dell'atmosfera.

All'inizio Chiara scarta il regalo ricevuto dalla famiglia per la prima comunione: è una videocamera. Con questo dono l'incarico di fare i filmini della famiglia è trasmesso alla bambina, come dice la madre: "Adesso fai tu i filmini", e la nonna aggiunge: "Così saranno più realistici". Queste parole devono essere viste in relazione con la scena svoltasi la sera anteriore: Irene si è resa conto che i filmini girati dal marito hanno trasmesso un'impressione sbagliata, come se tutto fosse stato meraviglioso - ma in realtà "non era proprio così" (come dice Irene). La bambina dunque viene creduta capace da madre e nonna di fare di meglio del nonno.

Avendo scartato la videocamera Chiara inizia subito a riprendere i familiari che sono presenti alla sua festa nel giardino. Per il resto della sequenza (e del film) quasi tutto di quello che lo spettatore vede sul grande schermo è un "film nel film" girato contemporaneamente dalla macchina da presa nella mano di Chiara. Iniziando con la cagna Ulla e i suoi cuccioli, Chiara riprende un membro della famiglia dopo l'altro: vediamo Sara (attraverso i rami di un albero) che sta fissando il primo appuntamento con l'amante misterioso (la voce del telefono), poi madre e nonna di Chiara che stanno discutendo la decisione di Rita di lasciare il marito. Quando si accorgono che Chiara le sta riprendendo sono molto imbarazzate. Il padre invece reagisce in modo molto positivo. Dopo aver dichiarato che lui sarà "sempre il suo papà", prende la macchina da presa dalle mani di Chiara e da parte sua comincia a riprenderla. Chiara filma anche i tre omosessuali Claudio, Luca e Marco, che stanno giocando a calcio allegramente nel giardino, e la sorella Silvia che sta facendo le coccole con il suo ragazzo. Guardando tutte queste situazioni attraverso l'obiettivo della sua videocamera Chiara presenta la fine delle storie dei familiari diversi.

È come se la Comencini avesse assegnato la macchina da presa a Chiara per farle terminare il film. La bambina che stava osservando in modo passivo la sua famiglia si è trasformata in una regista che sta dando forma a quello che vede, così creando una nuova

storia (cf. Luciano/Scarpato 145). In questo rispetto Luciano/Scarpato parlano di un "nuovo modo di guardare" che svela piuttosto che nasconde - a differenza del vecchio modo di guardare patriarcale ripreso nei film del nonno.

L'inquadratura finale del film, verso la quale si sviluppano le ultime scene del film, rappresenta il culmine del modo nuovo del guardare di Chiara: dopo aver ripreso il congedarsi dei parenti dalla nonna, durante cui la voce di Chiara è cominciata a farsi sentire dal fuori campo con un commento sulla famiglia e sugli avvenimenti di questo "bel giorno", la bambina dirige l'obiettivo della videocamera verso l'immagine di se stessa nel retrovisore della macchina dei genitori. Si fa notare un effetto doppio del framing della faccia di Chiara sia con il parabrezza sia con il retrovisore. Alla fine del piano finale lo zoom ingrandisce la raffigurazione del proprio occhio prima che dissolve in chiusura.

Riassumendo possiamo constatare che con *Il più bel giorno della mia vita* Cristina Comencini riesce ad arricchire il film di famiglia italiano di parecchi aspetti interessanti. Uno di questi è il tema delicato della sessualità dei membri di tre generazioni di una famiglia dell'alta borghesia romana, trattato dalla regista in varie sfumature. Esplora l'influsso dell'atteggiamento restrittivo della chiesa sulla concezione della sessualità, che consiste nella convinzione trasmessa da Irene ai figli che l'unica forma di sessualità ammessa è quella che induce alla maternità. La soluzione proposta dalla Comencini è staccarsi da questo dogma, rendersi conto dei propri desideri e seguirli. Quando le maschere sono cadute emerge una nuova sincerità che permette a tutti di vivere i propri sentimenti. È così che la famiglia del terzo millennio potrebbe sopravvivere - così si può interpretare il messaggio del film.

Un altro merito del film consiste nelle figure delle due protagoniste più importanti, Irene e Chiara. Virna Lisi riesce ad impersonare la nonna, che alla fine della vita si rende conto di aver vissuto solo a metà, in maniera molto toccante. In quanto alla figura di Chiara sembra molto fortunata l'idea già proposta da De Sica ne *I bambini ci guardano* di contrastare i problemi amorosi degli adulti con il punto di vista più distaccato dell'unica bambina nella famiglia. Cristina Comencini tuttavia sviluppa l'idea ulteriormente quando fornisce Chiara di una videocamera, così rendendola regista (femminile!) del film sulla propria famiglia.

L'inquadratura finale, in cui Chiara sta riprendendo se stessa nel retrovisore, è anche il culmine di una serie di tanti riferimenti al tema del guardare attraverso finestre, porte aperte ecc. - tutti esempi dell'effetto dello sdoppiamento o "Framing"¹⁰². Sia tra

¹⁰² Mikunda, 2002: 74, zitiert von John, 2012: 8

questo sia tra altri codici come il "film nel film" la Comencini rende lo spettatore consapevole della propria posizione (come spettatore). Questo effetto viene potenziato nell'inquadratura finale, in cui Chiara, che sta filmando la propria faccia nel retrovisore, allo stesso tempo sembra riprende anche noi, gli spettatori, così coinvolgendoci e invitandoci a riflettere sul proprio atteggiamento per quanto riguarda la famiglia. E proprio questo sembra una contribuzione eminente di *Il più bel giorno della mia vita* per il cinema di famiglia italiano.

Bibliographie

- Barzini, Luigi, Die Italiener. Fischer, Frankfurt am Main 1977
- Beck, U., I rischi della libertà. Il Mulino, Bologna 2000
- Bieberstein, Rada, Lost Diva – Found Woman: Female representations in new Italian cinema and national television from 1995 to 2005. Schüren, Marburg 2009
- Bravo, Anna et al., Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea. Laterza, Roma-Bari 2001
- Bremer, Thomas (Hg.), Schwerpunkt: Familie in Italien. Stauffenberg, Tübingen 2009 (Zibaldone 47)
- Brunetta, Gian Piero, Il cinema italiano contemporaneo. Da „La dolce vita“ a „Centochiodi“. Editori Laterza, Roma-Bari 2007
- Brütsch, Matthias, Vinzenz Hediger et al., Kinogefühle: Emotionalität und Film. Schüren, Marburg 2009
- Casetti, Francesco und Federico di Chio, Analisi del film. Strumenti Bompiani, Milano 1996
- Costa, Antonio, Saper vedere il cinema. Strumenti Bompiani, Milano 2002
- Cottino-Jones, Marga, Women, Desire and Power in Italian Cinema. Palgrave-Macmillan, Basingstoke 2010
- Eder, Jens, Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse. Schüren, Marburg 2014
- Faulstich, Werner, Grundkurs Filmanalyse. Fink, Paderborn 2008
- Hickethier, Knut, Film- und Fernsehanalyse. Metzler, Stuttgart 2007
- John, Margot, Filmtechnische Strategien zur akustischen und visuellen Darstellung von Gedanken und Gefühlen in Filmen von Cristina und Francesca Comencini sowie Nanni Moretti. Diplomarbeit, Wien 2012
- Kuchenbuch, Thomas, Filmanalyse: Theorien, Methoden, Kritik. Böhlau, Wien 2005²
- Landy, Marcia, Italian film. National film traditions. Cambridge University Press, Cambridge 2007
- Laviosa, Flavia, Cristina Comencini: scrittrice, scenografa e regista. Intervista. In:

- Italica, 2009, Vol. 86 (3), 539-554
- Luciano, Bernadette und Susanna Scarparo, Back to the future: The Comencini sisters and their search for a cinematic language. In: *Studies in European Cinema* 4 (2), 2007, 137-148
- Macchitella, Carlo, Nuovo cinema Italia: autori, industria, mercato: conversazione con Marianna Rizzini. Marsilio, Venezia 2003
- Marchiori, Elisabetta, Pietro Roberto Goisis und Massimo De Mari, From Father to Son: Adolescence and the Relationship Between Fathers and Sons Seen Through Two Generations of Italian Film Directors. In: *Psychoanalytic Inquiry* 27/4, 2007, 487-503
- Metz, Christian, L'Enonciation impersonelle ou le site du film. Méridiens-Klincksieck, Paris 1991
- Mikunda, Christian, Kino spüren: Strategien der emotionalen Filmgestaltung. WUV-Universitätsverlag, Wien 2002
- Pocar, V. und P. Ronfani, La famiglia e il diritto. Laterza, Roma-Bari 2008
- Riviello, Tonia (Hg.), Women in Italian Cinema. Libreria Croce, Roma 2001
- Röbbel, Nathalie, Familie in Italien an der Schwelle zum 21. Jahrhundert: Familie zwischen sozialem Konstrukt, kulturellem Muster und kontingenter Wirklichkeit. (Gesellschaft und Kommunikation. Soziologische Studien, hg. von Werner Gephart, Bd. 2) Lit Verlag, Hamburg 2006
- Rooney, David, „The Best Day of My Life“ (Film Review). In: *Variety* 386.10 (April 22-April 28, 2002), New York 2002, 30
- Saraceno, Chiara, Mutamenti della famiglia e politiche sociali in Italia. Il Mulino, Bologna 2004
- Saraceno, Chiara und Manuela Naldini, Sociologia della famiglia. Il Mulino, Bologna 2001
- Soncini, Alberto, „Il più bel giorno della mia vita“. In: *Cineforum* 45 (2002), 44/45
- Théry, Irène, Le Démariage: Justice et vie privée. Odile Jacob, Paris 1993
- Vanoye, Francis und Anne Goliot-Lété, Introduzione all'analisi del film. Lindau, Torino 2006

Wagner, Birgit und Daniel Winkler (Hg.), Nuovo Cinema Italia: Der italienische Film meldet sich zurück. Böhlau, Wien 2010 (Maske und Kothurn 56.1)

Weinstein, Anna, Spotlight on Cristina Comencini. In: Film International 2013/vol. 11/5 [65], 93-95 (3)

Wood, Mary P., Italian Cinema. Berg, Oxford 2005

Zagarrio, Vito (Hg.), La meglio gioventù: Nuovo cinema italiano 2000-2006. Marsilio, Venezia 2006

Filmographie

Il più bel giorno della mia vita. R: Cristina Comencini, Italien 2002. 100 min (Cattleya - Rai Cinema)

Internetquellen

Aspesi, Natalia, Con l'incubo dell'incesto Comencini conquista Venezia. In: La Repubblica.it, Archivio, 9/9/2005,
<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/09/09/con-incubodell-incesto-comencini-conquista.html> (Zugriff: 8.8.2017)

Kezich, Tullio, La bambina ci guarda: con la videocamera. Una Comencini un po' autobiografica tra gioie e dolori di famiglia. In: Corriere della Sera, 13/4/2002, MovieManiac, Giovedì d'Essai 12/12/2002 (Zugriff 31.8.2017)

Zambenedetti, Alberto, "Il più bel giorno della mia vita". In: Gli Spietati. Rivista di cinema on line 27/07/2017,
http://www.spietati.it/z_scheda_dett_film.asp?idFilm=1768 (Zugriff: 7.8.2017)

Anhang: Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit analysiert Cristina Comencinis Film im Hinblick auf seine Besonderheiten und seinen Beitrag zur Entwicklung des Genres des italienischen Familienfilms.

Zunächst wird auf die veränderten Gegebenheiten eingegangen, denen die Familie in Italien) in den letzten Jahren und Jahrzehnten ausgesetzt ist; dann folgt ein kurzer Überblick über die Darstellung der Familie im italienischen Film und im Speziellen im *Nuovo Cinema Italiano* sowie über das filmische Schaffen von Cristina Comencini, deren Filme sich sämtlich mit dem Thema Familie befassen.

Nach einer kurzen Wiedergabe des Filmplots wird auf die narrative Struktur des Films eingegangen. Auf eine Erläuterung der durch häufige Parallelmontage zunächst etwas verwirrend erscheinenden zeitlichen Organisation der Handlung folgt eine Darlegung der sechs parallel verlaufenden Erzählstränge. Des Weiteren wird auf die diversen privaten und öffentlichen Schauplätze des in Rom angesiedelten Films eingegangen, deren wichtigste die alte Familienvilla und ihr Garten sowie einige barocke Sehenswürdigkeiten der Hauptstadt sind. Den nicht nur architektonischen Bezügen auf das katholische Rom ist an dieser Stelle ein kurzer Exkurs gewidmet.

Der Hauptteil der Arbeit ist dem Thema der Macht der körperlichen Liebe gewidmet, das Comencini in verschiedensten Facetten beleuchtet. Die Liebe wird einerseits als Naturgewalt dargestellt, der niemand sich entziehen kann, andererseits aber zeigt die Regisseurin, wie das durch Erziehung grundgelegte, die Sicht der katholischen Kirche widerspiegelnde Prinzip von der Mutterschaft als einziger Berechtigung für Sexualität die freie Entfaltung dieses natürlichen Triebes verhindert. Alle drei Generationen der Filmfamilie lernen, die Macht der Sexualität anzuerkennen. Dem schmerzhaften Entwicklungsprozess vor allem von Irene, der Vertreterin der ältesten Generation, widmet Comencini sich mit zahlreichen filmtechnischen Details. Die drei Kinder Irenes, die zu Beginn der Handlung alle an einem Wendepunkt in ihren Beziehungen stehen, verbindet ihre Sehnsucht nach Zärtlichkeit, die Comencini in Tagtraumsequenzen, die sie unvermittelt in den Handlungsablauf einbaut, auf die Leinwand bringt, sowie ihr längst fälliges Überwinden der Vorgaben der mütterlichen Erziehung. Die Generation von Irenes Enkeln schließlich präsentiert Comencini mit sehr unterschiedlichen Ansätzen zum Thema Sexualität.

Der letzte Teil der Arbeit befasst sich mit der Figur der kleinen Chiara, die mit ihrem kindlich-naiven (und doch nicht ganz so naiven) Blick auf ihre Familie dem Film vor allem

dank Comencinis filmischer Umsetzung seine originellsten Aspekte verleiht. Noch mehr als mit ihrem filmischen Vorgänger Pricò (aus *I bambini ci guardano*) ist mit Chiara das Schauen und Beobachten verbunden; bei ihr ist es außerdem - wie Comencini durch Dialog- und Kameraführung nahelegt - mit dem potentiellen Durchschauen (vor allem ihrer Mutter) assoziiert. An Chiara ist außerdem eine Entwicklung weg von kindlich-naiver Gläubigkeit zu einer entsetzten Abkehr von dieser festzustellen; Halt gibt und Trost findet sie dafür in der sich vertiefenden Beziehung zu ihrem Vater. Chiara als ungesehene bzw. unbeachtete Beobachterin ihrer Familie wird von Comencini am eindrucksvollsten in einigen Szenen ins Bild gesetzt, in denen sie an offenen Türen lauschend (teils unter Verwendung der Handkamera, die den Blick Chiaras suggeriert und die Zuschauer in ihre Position versetzt) oder am Tisch bei Familienessensszenen gezeigt wird. Chiaras Rolle als aufmerksame Beobachterin ihrer Familie bereitet sie auf den Höhepunkt des Filmes vor, die Schlussesequenz, in der sie beim Familienfest im Garten am Tag ihrer Erstkommunion ihre Verwandten nicht mehr nur - wie zuvor - beobachtet, sondern mit der ihr als Geschenk überreichten Videokamera auch filmt. Wieder lässt Comencini die Zusehenden an Chiaras Blick durch die Kamera Anteil haben, was in der Schlusseinstellung des Films zu einer neuen Perspektive führt: Wir sehen durch Chiaras Kamera Chiara im Rückspiegel sich selbst und damit gleichzeitig uns filmen. Mit zahlreichen filmischen Mitteln erreicht Comencini ein hohes Maß an emotionaler Einbeziehung der Zuschauer.

Die wichtigsten Aspekte, um die *Il più bel giorno della mia vita* das italienische Familienkino bereichert, sind die Themenwahl - Sexualität der Mitglieder verschiedener Generationen einer Familie des gehobenen Bürgertums -, die Darstellung der beiden herausragenden Figuren von Irene (verkörpert von Virna Lisi) und Chiara, der genauen Beobachterin ihrer Familie, sowie das Konzept der Schlusseinstellung, die den Höhepunkt der zahlreichen Anspielungen auf Schauen und Beobachten im Film (wie Framing durch Fenster, Türen, und Film im Film auf Bildschirmen) bildet und uns mehr als dies alles unsere Rolle als Zuschauer bewusst macht.