



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ: «ΝΕΟΤΕΡΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ
ΙΣΤΟΡΙΑ – ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ»

ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ: «ΝΕΟΤΕΡΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΑΙ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ
ΙΣΤΟΡΙΑ»

ΘΕΜΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ: «Ο ΦΑΣΙΣΜΟΣ ΣΤΟΝ ΙΤΑΛΙΚΟ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΤΩΝ ΕΤΩΝ 1960-1980»

ΜΕΤ/ΚΗ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ: ΝΙΚΟΛΑΚΟΠΟΥΛΟΥ ΜΑΡΙΑ



ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΕΠ. ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΦΛΙΤΟΥΡΗΣ ΛΑΜΠΡΟΣ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

ΦΛΙΤΟΥΡΗΣ ΛΑΜΠΡΟΣ

ΜΑΝΔΥΛΑΡΑ ΑΝΝΑ

ΜΑΧΑΙΡΑ ΑΝΝΑ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2017

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ... 4

A. Η ΧΡΗΣΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ... 10

A.1. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ... 17

A.2. ΦΑΣΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΝΗΜΗ ΣΤΗΝ ΙΤΑΛΙΑ ΤΩΝ ΕΤΩΝ '60-'80 ... 22

B. ΑΠΟ ΤΑ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ ΕΩΣ ΤΗΝ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΕΚΡΗΣΗ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ '60 ... 25

B. 1. ΜΕΤΑΞΥ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΘΕΑΜΑΤΟΣ (1960-1963) ... 29

B.2. ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΕΤΩΝ '43-45 ... 36

- Florestano Vancini, *La lunga notte del '43* (1960) ... 39
- Roberto Rossellini, *Era notte a Roma* (1960) ... 41
- Giuliano Montaldo, *Tiro al piccione* (1961) ... 46
- Nanni Loy, *Le Quattro giornate di Napoli* (1962) ... 49
- Carlo Lizzani, *Il processo di Verona* (1962) ... 54

Γ. Η ΚΩΜΩΔΙΑ ΣΤΑ ΙΧΝΗ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ ... 58

- Luigi Comencini, *Tutti a casa* (1960) ... 61
- Luciano Salce, *Il Federale* (1961) ... 65
- Dino Risi, *La marcia su Roma* (1962) ... 68

Δ. ΣΕ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΝΕΩΝ ΔΡΟΜΩΝ (1963-1969) ... 71

- De Bosio, *Il terrorista* (1963) ... 78
- Franco Rossi, *Giovinezza Giovinezza* (1969) ... 82

Ε. ΦΑΣΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ ΣΤΟ ΠΑΡΟΝ (1970-1976) ... 85

- Vittorio De Sica, *Il giardino dei Finzi-Contini* (1970) ... 91
 - Bernardo Bertolucci, *Il Conformista* (1970) ... 97
 - Florestano Vancini, *Il delitto Matteotti* (1973) ... 102
 - Marco Leto, *La Villeggiatura* (1973) ... 105
 - F. Fellini, *Amarcord* (1973) ... 114
 - Lizzani, *Mussolini Ultimo Atto* (1974) ... 119
- Pier Paolo Pasolini, *Le 120 giornate di Sodoma, Saló* (1975) ... 122
 - Bernardo Bertolucci, *1900* (1976) ... 126
- Giugliano Montaldo, *L'Agnese va a morire* (1976) ... 133

ΣΤ. ΤΑ ΜΕΤΑΒΑΤΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ (1977-1984), ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΗ ΠΑΛΙΝΔΡΟΜΗΣΗ & ΚΡΙΣΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ... 136

- Ettore Scola, *Una giornata particolare* (1977) ... 140

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ... 143

ΔΕΛΤΙΑ ΤΑΙΝΙΩΝ ... 146

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ... 156

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το θέμα της παρούσας διπλωματικής εργασίας επιλέχθηκε με κίνητρο το προσωπικό ενδιαφέρον μου για την ιστορία των φασιστικών χρόνων στην Ιταλία, το οποίο και συνδέθηκε για πρώτη φορά με την ιδέα της αναπαράστασης της φασιστικής εικοσαετίας στο σινεμά μετά την παρακολούθηση του σεμιναριακού μεταπτυχιακού μαθήματος «*Ολοκληρωτισμοί στην Ιστορία και τον Κινηματογράφο*». Προηγήθηκε σεμιναριακή εργασία με αντίστοιχο θέμα, η έκταση της οποίας όμως ήταν ευρύτερη ως προς το χρονολογικό πλαίσιο, καλύπτοντας και τη δεκαετία του '90. Η προηγηθείσα αυτή εργασία βοήθησε ιδιαίτερα στο να υπάρξει μια ιδέα της ιστορίας του κινηματογράφου της εποχής και των αντίστοιχων πηγών. Η εργασία περιορίστηκε θεματικά στην εικοσαετία '60 - '80 και έγινε μια επανασκόπηση της υπαρκτής βιβλιογραφίας στα ελληνικά. Δεδομένων των ελλিপών επιλογών και της απουσίας δημοσιευμάτων επί του θέματος στην Ελλάδα, αποφασίστηκε η επιλογή των σχετικών βιβλίων να γίνει στην Ιταλία, όπου και γράφτηκε κατά το μεγαλύτερο μέρος της.

Σε αντίθεση με την περιορισμένη και γενική βιβλιογραφία που απαντάται στην Ελλάδα, η ιταλική ιστοριογραφία έχει ασχοληθεί επανειλημμένα με το θέμα, με παλαιότερη μονογραφία που κάνει αναφορά στις σχετικές ταινίες να είναι το *Schermo delle mie Brame* του Enzo Ungari, εκδομένου το '78. Οι παλαιότερες του '78 πηγές αφορούν δημοσιεύματα αντλημένα από περιοδικά, τα οποία ωστόσο εκδίδονταν αμέσως μετά την πρώτη προβολή της κάθε ταινίας στις αίθουσες, με σχετικές κριτικές απόψεις και άρθρα (κυρίως το *Bianco e Nero* και η σειρά του Giovanni Grazzini, *Cinema '60-'80*). Όπως φαίνεται και από τη βιβλιογραφία, από τότε έως και το 2015, το θέμα αυτό δεν έχασε το ενδιαφέρον του για τους ιταλούς ιστορικούς και τους ιστορικούς του κινηματογράφου, με τελευταίο τον κινηματογραφιστή Alfredo Marasti να επιλέγει να κάνει λόγο για την κινηματογραφική αναπαράσταση του φασισμού εκτεινόμενος σε ευρύτερα χρονολογικά πλαίσια.

Τόσο η βιβλιοθήκη Luigi Chiarini του Centro Sperimentale di Cinematografia όσο και αυτή των ανθρωπιστικών σπουδών του Πανεπιστημίου του Cassino «Giorgio Aprea», είχαν πλούσιο υλικό, το οποίο ωστόσο αποδείχθηκε δύσκολα διαχειρίσιμο σε πολλές φάσεις της έρευνας. Ιδιαίτερα σε σχέση με τη βιβλιοθήκη του C.S.C., το υλικό ήταν άφθονο τόσο σε σχέση με τους δημιουργούς της κάθε ταινίας ξεχωριστά όσο και

αναφορικά με την ανάλυση των ταινιών. Ιδιαίτερη σημασία έχει ότι η βιβλιογραφία στην πλειονότητά της, όταν επρόκειτο για την ανάλυση των ταινιών, είχε ως συγγραφείς της κινηματογραφιστές. Αυτό σημαίνει ότι η δουλειά που έπρεπε να γίνει ήταν πολυεπίπεδη, με πρώτο αυτό της διαχώρισης των πληροφοριών τεχνικής φύσεων που δεν υπήρχε λόγος να μας απασχολήσουν, από όσες αφορούσαν το ιστορικό πλαίσιο της ταινίας και την εποχή του εκάστοτε σκηνοθέτη.

Πριν την εύρεση της απαιτούμενης μεθοδολογίας και των αναγκαίων κριτηρίων για την δόμηση ενός τόσο ευρέως και πολυσύνθετου θέματος έρευνας, λήφθηκαν υπόψη κυρίως οι αναφορές των ιστορικών Maurizio Zinni και Pasquale Iaccio, οι οποίοι στο πλαίσιο της χρήσης του κινηματογράφου για τη μελέτη της κοινωνικής ιστορίας της Ιταλίας των νεότερων χρόνων, κάνουν σημαντική αναδρομή σε αντίστοιχα μεθοδολογικά κριτήρια. Σύμφωνα με τον Pasquale Iaccio, η έρευνα της ιστορικής σημασίας των ταινιών ξεκίνησε με την απλή περιγραφή και μελέτη των χαρακτηριστικών τους για να αποκτήσει νέες αρχές και μεθόδους που βρίσκονται σε εξέλιξη έως τις μέρες μας. Δεδομένου ότι ο κινηματογράφος αποτελεί ένα πολυσύνθετο μέσο με πτυχές που αφορούν την τέχνη και τη βιομηχανία του θεάματος, και σε τελική ανάλυση, το θέαμα για τη μάζα¹, οι ταινίες που παρέχουν στοιχεία για την ιστορία ως πρόσθετα των γραπτών πηγών, απαιτούν συγκεκριμένες μεθόδους ανάγνωσης προκειμένου για τη σωστή εξαγωγή συμπερασμάτων. Πρώτο σημαντικό βήμα, κατά τον ίδιο, είναι η ανασύνθεση των στοιχείων που συγκροτούν μια ταινία. Οι εσωτερικοί μηχανισμοί, η ανάλυση των συνθηκών υπό τις οποίες κατασκευάζονται και η κριτική ανάγνωση των υπαρχόντων γραπτών πηγών πρέπει να είναι σε θέση να τεκμηριώνουν το οπτικό μέρος της μελέτης.²

Με αναφορά στον Pierre Sorlin, ο G.M. Gori προσθέτει στα παραπάνω ότι το σημαντικότερο βήμα πριν από τη μελέτη του ιστορικού πλαισίου στο οποίο αναφέρεται μια ταινία είναι η παρατήρηση των στοιχείων που προβάλλονται σε αυτή. Η προβολή είθισται να ακολουθείται από την γενική πρόσληψη και καταγραφή όσων μας διηγείται ο κινηματογραφιστής. Στη συνέχεια, παρατηρούνται οι λεπτομέρειες στις οποίες μπορεί να βασιστεί ο ιστορικός, προκειμένου για μια εκτενέστερη ανάλυση, και τέλος, εξετάζονται οι ιδεολογικές προεκτάσεις της ταινίας. Λαμβάνεται υπόψη ότι μια μελέτη πρέπει να περιλαμβάνει τέσσερις βασικούς άξονες: Ο πρώτος είναι η καταγραφόμενη αλήθεια κατά τη σύγχρονη των γυρισμάτων στιγμή, ο δεύτερος αφορά το ποιός είναι ο δημιουργός του

¹Gianfranco Miro Gori, *Insegna col cinema, Guida al film storico*, Studium, Roma, 1993, σσ. 7-9

² Pasquale Iaccio, *Cinema e Storia, Percorsi, Immagini, Testimonianze*, Liguori, Napoli, 2008, σ. 14

μηνύματος που επιθυμεί να μεταφέρει η ταινία, ενώ ακολουθούν η ανάλυση του τρόπου διήγησης και η ιδεολογική αξιολόγηση της.³

Από την άλλη, ο Zinni, εστιάζοντας στην αναπαράσταση του φασισμού επισημαίνει ότι πέραν των έμμεσων πηγών που σχετίζονται με την ιστορία του κινηματογράφου, απαραίτητη είναι η μελέτη των περιγραφών και των κριτικών που γράφτηκαν για την κάθε ταινία, καθώς και των δημόσιων αναφορών και συνεντεύξεων των δημιουργών τους. Αυτές οι πηγές, άμεσες και έμμεσες, είναι σε θέση να αναδείξουν το λόγο για τον οποίο σε κάθε περίοδο γεννήθηκε μια συγκεκριμένη ερμηνεία του φασιστικού φαινομένου, και συνεπώς, το κλίμα που επικρατούσε και τις επιρροές που κατηύθυναν την πρόσληψη και την ερμηνεία των ταινιών από το κοινό μετά την πρώτη προβολή τους. Η σχέση μεταξύ κινηματογραφικής αναπαράστασης του φασισμού και σύγχρονης κοινωνίας βασίζεται επομένως στους όρους της διπλής ανάλυσης, αφενός διότι η πηγή αποτελεί το υποκείμενο που τρέπει και επηρεάζει την συλλογική γνώμη, και αφετέρου επειδή φέρνει στο φως και διαδίδει τρόπους αποδεκτούς από την κοινωνία στην ερμηνεία αυτή. Οι τελευταίοι επαναχρησιμοποιούνται συχνά ως κατευθυντήριες γραμμές για την ανάγνωση της ιστορίας.⁴

Σε σχέση με την εφαρμογή των παραπάνω προτάσεων στην παρούσα έρευνα, απαραίτητη κρίνεται, κατά πρώτο λόγο, η δικαιολόγηση της επιλογής της εικοσαετίας '60-'80 από τη γράφουσα. Σημειώνεται λοιπόν ότι η δεκαετία του '60 αποτελεί τη τελευταία περίοδο μετά τον νεορεαλισμό στον ιταλικό κινηματογράφο, κατά την οποία σκηνοθετήθηκαν ταινίες υψηλής καλλιτεχνικής αξίας, αλλά και μια από τις πλουσιότερες δεκαετίες λόγω του μεγάλου αριθμού παραγωγών κατά τη διάρκεια αυτής. Στα χρόνια αυτά, επρόκειτο να προταθούν νέες θεματικές που να δίνουν έμφαση στα κοινωνικά προβλήματα της εποχής και να μεταφέρουν νέα μηνύματα, πολλές φορές ελπιδοφόρα, τόσο στο πλαίσιο της προσδοκίας για «πολιτική αλλαγή» όσο και σε επίπεδο «ηθικής μεταμόρφωσης» της ιταλικής κοινωνίας. Η ανοδική αυτή περίοδος για το ιταλικό σινεμά παρουσιάζει την πρώτη της παραγωγική και εμπορική κρίση το '76, έτσι που με τον ερχομό της δεκαετίας του '80 η προσέγγιση του σινεμά αλλάζει χαρακτήρα υιοθετώντας κατ' ανάγκη τον παράγοντα τηλεόραση για τον ερευνητή⁵.

³ Gori, *ό.π.*, σ. 12

⁴ Maurizio Zinni, *Fascisti di Celluloide, La memoria del ventennio nel cinema italiano (1945-2000)*, Marsilio s.p.a, Venezia, 2010, σσ. 7-8

⁵ Lino Miccichè, *Cinema Italiano: gli anni 60 e oltre*, Marsilio, Venezia, 2002, σ. 24

Σε σχέση με τις ταινίες των συγκεκριμένων χρόνων, αυτές αποτελούν αναπαραστάσεις του ιταλικού φασισμού είτε χρησιμοποιώντας τόνο κωμικό ή σατιρικό, είτε με μορφή δράματος. Κατά την ανάλυσή τους, επιχειρήθηκε η επισήμανση των κύριων χαρακτηριστικών της κάθε μίας εξ' αυτών, με έμφαση σε εκείνα που έχουν περισσότερη σχέση με τη συνείδηση και την αναπαράσταση των φασιστικών αρχών. Με τον τρόπο αυτό, η προσοχή στράφηκε προς τους εκπροσώπους του φασισμού, όχι μόνο σε επίπεδο κόμματος, αλλά και σε εθνικό και τοπικό επίπεδο, και σε σχέση με άλλες φιγούρες (ιδιοκτήτες γης, βιομήχανοι, αστοί επενδυτές, γραφειοκράτες, ελεύθεροι επαγγελματίες, θρησκευτικές αρχές), και όσους άλλους το φασιστικό κόμμα είχε στηρίξει στα μάτια της κοινής γνώμης. Οι ίδιοι ενσαρκώνουν τις εκτροπές και τις βιαιότητες που λάμβαναν χώρα στην Ιταλία, μαζί με τα τοπικά υπουργεία, τους δημάρχους, τους γραμματείς των *fascio*, ή τους απλούς στρατιωτικούς που ήταν γραμμένοι σε αυτά, εκπροσωπώντας οτιδήποτε δυσάρεστο επιθυμούσε να καταδικάσει η κοινή γνώμη ή ό,τι θεωρούσε ότι την εκπροσωπεί.⁶

Τα κριτήρια που ορίστηκαν για την επιλογή του περιορισμένου αυτού αριθμού ταινιών είναι ρευστά, αλλά απαραίτητα για την κατάληξη σε συγκεκριμένα συμπεράσματα και τη δικαιολόγηση του τελικού αποτελέσματος. Όπως γίνεται φανερό, ένας ξεκάθαρος διαχωρισμός βασισμένος στα τεχνικά χαρακτηριστικά των ταινιών θα ήταν αδύνατον να γίνει, εφόσον οι ομοιογενείς ως προς τα δομικά τους στοιχεία παραγωγές έπαψαν να υφίστανται ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '50. Ενώ λοιπόν σε κάποιες ευρωπαϊκές χώρες μπορούσε να κάνει κανείς λόγο για *free cinema* ή *nouvelle vague* ή για «τη γενιά της τηλεόρασης» όταν ο λόγος αφορούσε τις Η.Π.Α, για την Ιταλία ο μόνος ενοποιητικός λόγος σε σχέση με τις ταινίες ήταν αυτός που αφορούσε σκηνοθέτες και παραγωγούς. Μετά το νεορεαλισμό το ιταλικό σινεμά διασπάστηκε σε πολλά ασύνδετα μεταξύ τους τμήματα, είτε λόγω του ότι οι προσωπικότητες των δημιουργών των ταινιών έπαιξαν κυρίαρχο ρόλο υπερκαλύπτοντας την έννοια του κινηματογραφικού «ρεύματος», είτε διότι μετά από μια σημαντική ιστορικά περίοδο, το ιταλικό σινεμά είχε ανάγκη να ανασυντάξει τις ιδέες του. Βέβαια, ο συλλογισμός περί κριτηρίων για την ύπαρξη κάποιου κινηματογραφικού ρεύματος γίνεται στη βάση ενός διαλόγου που αφορά ταινίες που έγιναν αντικείμενο συζήτησης για τη συμβολή τους ως προϊόντα πολιτισμού, και όχι τις «πρόχειρες» παραγωγές που δεν άφησαν κανένα στίγμα στην κοινή γνώμη.

⁶ Zinni, *Fascisti di Celluloide*, ό.π., σσ. 7-8

Πέραν του περιεχομένου και της μορφής, ως υποκειμενικές παραμέτρους που καθιστούν τις επιλέξιμες ταινίες υψηλής καλλιτεχνικής αξίας, άλλα κριτήρια ήταν η σαφήνεια της προσέγγισης και της αναπαράστασης που επιτελείται από τον κινηματογραφιστή και το αν έγινε χρήση λογοτεχνικών έργων ως πηγής από τον σκηνοθέτη, στοιχείο που μας παραπέμπει στην ύπαρξη της διπλής μνήμης. Στα παραπάνω προστίθεται και η ικανότητα του καλλιτέχνη να μεταφέρει τα προβλήματα της εκάστοτε περιόδου στο ευρύ κοινό, χωρίς αυτό να προϋποθέτει την υποβάθμιση των καλλιτεχνικών μέσων που χρησιμοποιήθηκαν από αυτόν για την αναπαράσταση. Σημειώνεται ωστόσο, ότι από τα κριτήρια αποκλείστηκε η περίπτωση μελέτης των εσόδων από τον αριθμό προβολών της κάθε ταινίας ως ανεπαρκής, διότι υπήρξαν υψηλής καλλιτεχνικής αξίας ταινίες οι οποίες δεν εντάχθηκαν στις εμπορικές επιτυχίες, παρά τον μεγάλο αριθμό θεατών που προσέλκυσαν. Τέτοια περίπτωση είναι το *Il Gattopardo* του Luchino Visconti, που το 1962-63 συγκέντρωσε μεγάλο αριθμό θεατών, αλλά η εταιρεία προώθησής του τελικά κήρυξε πτώχευση.⁷

Έπειτα, σημαντικές θεωρούνται και οι κριτικές που ασκήθηκαν κατά τις δεκαετίες 1960-1980 στις ταινίες που αφορούν τη φασιστική εικοσαετία από διάφορες προσωπικότητες του χώρου, κριτικούς του κινηματογράφου και άλλους καλλιτέχνες. Ωστόσο, τα στοιχεία αυτά λαμβάνονται υπόψη με την ανάλογη επιφύλαξη, δεδομένων των διαφορετικών συνθηκών υπό τις οποίες ο κάθε σχολιαστής ταινιών δρα, τα κίνητρα, τις επιδιώξεις και τη σχέση του με τους σύγχρονους του σκηνοθέτες. Ας μην ξεχνάμε ότι ταινίες που βραβεύτηκαν με «χρυσό λέοντα» στη Διεθνή Έκθεση Κινηματογραφικής Τέχνης της Βενετίας, όπως το *La grande guerra* του Monicelli και το *Il generale della Rovere* του Bertolucci, κατέληξαν να θεωρούνται ταινίες σταθμοί παρά την αμφισβήτησή τους ως καλλιτεχνικά προϊόντα για το 1959. Άρα, η σχέση ποιότητας και αξιολόγησης δεν φαίνεται να είναι επαρκής δείκτης για την επιλογή των ταινιών, γι' αυτό, μαζί με την κριτική των ταινιών λήφθηκε υπόψη και το κατά πόσο αυτή επικεντρώνεται στο δίπολο: λόγος για το φασισμό και σύνδεση με την τρέχουσα πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα της εικοσαετίας '60-'80. Το πώς ο εκάστοτε καλλιτέχνης ανέβαλε να χειριστεί μεταγενέστερα ένα θέμα που εμπειρικά είχε βιώσει με άμεσο ή έμμεσο τρόπο, είναι επίσης ένα ιδιαίτερα σημαντικό στοιχείο για την επιλογή αυτή⁸.

⁷ Umberto Rossi, «Bernardo Bertolucci e il suo pubblico », επιμ. Claudio Carabba, Gabriele Rizza, Giovanni Maria Rossi, *La regola delle illusioni, Il cinema di Bernardo Bertolucci*, AIDA, Firenze, 2003, σ. 109-110

⁸ Miccichè, *ό.π.*, σσ. 31-32

Τέλος, το είδος του ντοκιμαντέρ αποκλείστηκε εντελώς από την έρευνα αυτή, μια και υπακούει σε διαφορετικές συνθήκες παραγωγής από την απλή αναπαράσταση, ενώ για όλες τις υπόλοιπες ταινίες δόθηκε έμφαση στο αν σε αυτές αναπαρίστανται ολόκληρα ή και διακριτά κομμάτια από τη φασιστική εικοσαετία.

Περνώντας στο σημείο αυτό στις ευχαριστίες για την ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας, οφείλω να αναφερθώ στα μέλη του διδακτικού προσωπικού του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, τον διδάσκοντα και επόπτη κ.ο Φλιτούρη Λάμπρο και τις διδάσκουσες και μέλη της εξεταστικής επιτροπής κ.ες Μανδυλαρά Άννα και Μαχαιρά Άννα, τους οποίους ευχαριστώ για την πολλαπλή και πολύχρονη υποστήριξη τους. Έπειτα, ευχαριστώ όσους συνεργάστηκαν μαζί μου κατά τη διάρκεια της παραμονής μου στην Ιταλία, τους διδάσκοντες κ.α Casmirri Silvana και τον κ.ο Dante Emiliano από το Πανεπιστήμιο του Cassino, για την οργάνωση της εργασίας, και τους κ.ους Cavallo Pietro και Iaccio Pasquale του Πανεπιστημίου του Salerno για την επιλογή της βιβλιογραφίας. Τέλος, ευχαριστίες οφείλω στη βιβλιοθηκονόμο κ.α Ceccarelli Laura που με υποστήριξε κατά την αναζήτηση του υλικού μου στα αρχεία του Centro Sperimentale di Cinematografia, καθώς και στο συγγραφέα και κινηματογραφιστή Marasti Alfredo για το χρόνο που αφιέρωσε απαντώντας σε ερωτήματά μου.

A. Η ΧΡΗΣΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Η σχέση κινηματογράφου και ιστορίας είναι κάτι το αυτονόητο για το σύγχρονο μελετητή και οποιαδήποτε αναφορά στις ταινίες είναι θεμιτή για μια επιστημονική έρευνα. Στις αρχές όμως της δεκαετίας του 1970, όταν μελετήθηκαν οι πρώτες ταινίες ως ιστορικά τεκμήρια, δεν επρόκειτο για μια καθιερωμένη λειτουργία. Τη δεκαετία αυτή, η ομάδα της Nouvelle Vague⁹ κατόρθωσε να κάνει τον κινηματογράφο μια μορφή τέχνης που μπορούσε να εκφέρει ιστορικό λόγο. Η παραπάνω διαδικασία δεν ήταν εύκολη υπόθεση, εφόσον οι αντιδράσεις που εκφράστηκαν ήταν ποικίλες. Στο επίκεντρο των συζητήσεων τέθηκε το αν ήταν θεμιτό η ιστορία να αποτελεί εργαλείο για την παραγωγή τέχνης, και κατ' επέκταση το αν ο κινηματογράφος μπορούσε να ενταχθεί στο πεδίο μελέτης των ιστορικών.¹⁰

Αν και πέρασαν αρκετές δεκαετίες μέχρι τη θεμελίωση του κινηματογράφου ως αντικειμένου μελέτης των ιστορικών, αυτό δεν ανείρεσε τη χρήση του ιστορικού παρελθόντος από ταινίες που παρήχθησαν πριν την καθιέρωση της παραπάνω σχέσης. Ο κινηματογράφος χρησιμοποίησε την ιστορία ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα ανανεώνοντας τη θεματική και τα μέσα του. Πρώτα στη Γαλλία και έπειτα στην Ιταλία, οι ταινίες απέκτησαν χαρακτήρα ιστορικό, υιοθετώντας συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Με τον τρόπο αυτό, προέκυψαν ταινίες που ανασυνέθεταν το ιστορικό παρελθόν, μέσω της ανάκλησης στη μνήμη του κοινού της γοητείας ή της αίσθησης μιας παλαιότερης εποχής. Άλλες ταινίες στόχευαν στην ανάδειξη σημαντικών προσωπικοτήτων προβάλλοντας με μυθικό τρόπο την αρχαιότητα ή συντάσσοντας την εποποιία ενός έθνους.¹¹ Ωστόσο, ο ρόλος τους περιοριζόταν στην ψυχαγωγία των λαϊκών μαζών ολόκληρων περιφερειών ή στη λειτουργία τους ως ένα τεχνητό θέαμα που απευθυνόταν στο κοινό των αστικών βιομηχανικών κέντρων.

Από τη στιγμή που το κινηματογραφικό έργο συνδέθηκε με την ιστορία και έπαψε να γίνεται αντιληπτό ως ένα ανέγγιχτο δημιούργημα, γεννήθηκε η ανάγκη να αντιμετωπιστούν οι ταινίες σε νέες βάσεις. Τις βάσεις αυτές τις έθεσαν οι ιστορικοί μαζί με άλλους κοινωνικούς επιστήμονες όταν άρχισαν να ερμηνεύουν ή να ταξινομούν ταινίες λαμβάνοντας υπόψη συγκεκριμένες επιστημονικές δομές. Η νέα εκδοχή της ιστορίας μέσα

⁹ Μαρκ Φερρό, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2002, σσ. 23-24

¹⁰ Δερμεντζόπουλος Χρήστος, «Κινηματογραφική ταινία και ιστορική πραγματικότητα. Μία παράλληλη ιστορία», *Ουτοπία*, 47, 2001, σσ. 25-32

¹¹ Vincent Pinel, *Σχολές, Κινήματα και Είδη στον Κινηματογράφο*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004, σσ. 175-178

από τον κινηματογράφο ήταν πρωτότυπη και συχνά προκλητική, προσφέροντας μια διαφορετική αντίληψη για το παρελθόν μέσα από τις ιστορικές ταινίες.¹²

Στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητο να διευκρινιστεί το περιεχόμενο του παραπάνω όρου. Ως ιστορικές ταινίες λοιπόν δεν νοούνται μόνο οι ταινίες μυθοπλασίας των οποίων η δράση εκτυλίσσεται σε ένα παρελθόν που έχει ανασυσταθεί, αλλά όλες οι ταινίες μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενα ιστορικής μελέτης. Κατά συνέπεια, αυτό που κάνει μια ιστορική ταινία, είναι να μεταγράφει τη θεώρηση της ιστορίας όπως αυτή διατυπώθηκε από άλλους. Με τον τρόπο αυτό οι νέοι κινηματογραφιστές τροφοδοτούνται με την απαραίτητη «πρώτη ύλη» για την απεικόνιση του εκάστοτε συμβάντος στο παρόν από τους προγενέστερους τους. Ο ιστορικός από την πλευρά του οφείλει να μελετήσει ένα έναν ευρύ τομέα που καλύπτει ακόμα και τα μείζονα είδη ταινιών που δεν εντάσσονται στις ιστορικές ταινίες, όπως τα *western* ή τις πολεμικές ταινίες.¹³ Αυτό σημαίνει ότι οι ίδιες οι ταινίες απεικονίζουν μια κοινωνική κατάσταση στην οποία συμμετέχουν ως προϊόντα, τη στιγμή που όπως είδαμε ο δημιουργός της ταινίας παρεμβαίνει συνειδητά ή ασυνείδητα σε αυτήν.¹⁴

Αναφορικά με τον ιστορικό χρόνο στον οποίο μπορεί να εντάξει κανείς τις ταινίες, έχουν διατυπωθεί διάφορες απόψεις. Κατά τον Pierre Sorlin η ιστορική ταινία δεν είναι παρά ένα χρήσιμο μέσο για να μιλήσει κανείς για το παρόν¹⁵. Από μια άλλη οπτική γωνία, η Marnie Hughes – Warrington υποστηρίζει τη σημασία του να αναγνωρίζεται η χρονική ετερογένεια των ιστορικών ταινιών. Έτσι μια ταινία διακρίνεται σε διάφορα χρονικά επίπεδα, όπως ο γραμμικός χρόνος προβολής της επί της οθόνης, ο χρόνος της λήψης και ο χρόνος της διαγένεσης, που συνίσταται στον αντίθετο του γραμμικού χρόνου. Με τον παραπάνω τρόπο μια ταινία επικαλείται ή υποδηλώνει με τα δικά της μέσα τη χρονική αλλαγή των ιστορικών γεγονότων και τη διάρκεια σε αυτά του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος. Συνεπώς, το σύνολο του χρόνου μιας ταινίας είναι ρευστό, ενώ διαμορφώνεται και από παράγοντες τεχνικής φύσεως που δεν είναι της παρούσης να αναφερθούν.¹⁶

¹² Pierre Sorlin, *Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος και Ευρωπαϊκές Κοινωνίες 1939-1990*, Νεφέλη, Αθήνα, 2004, σσ. 267-268

¹³ Pinel, *ό.π.*, σσ. 175-178

¹⁴ Δερμεντζόπουλος, *ό.π.*, σσ. 25-32

¹⁵ Pierre Sorlin, *ό.π.*, σσ.267-268

¹⁶ Marnie Hughes-Warrington, *History goes to the movies*, Rutledge, London, 2007, σσ. 58-61

Επανερχόμενοι στο 1895 και την αφετηρία του λόγου για την «αλήθεια» των ταινιών που καταπιάνονταν με ιστορικά γεγονότα, αφορμή για τη χρήση αυτών ως ιστορικές πηγές υπήρξε η δράση του Πολωνού σινεφίλ και φωτογράφου Boleslav Matuszewski. Ο Matuszewski είχε δημοσιεύσει ένα φυλλάδιο, όπου η ανακάλυψη των αδερφών Lumiere παρουσιαζόταν ως «μια νέα πηγή της ιστορίας»¹⁷. Από τότε και στο εξής ξεκίνησε ένας συστηματικός διάλογος μεταξύ των ιστορικών σε σχέση με τις μεθοδολογικές και ερμηνευτικές επιπτώσεις που επρόκειτο να έχει η χρήση του σινεμά για την ιστορία, και για το ποια θα ήταν η προσφιλέστερη μεθοδολογία για την χρήση αυτού ως αντικείμενο έρευνας των ιστορικών. Η ρευστότητα που παρουσιάστηκε στον τρόπο προσέγγισης του ιστορικού παρελθόντος ερχόταν σε αντιδιαστολή τόσο με την αμεταβλητότητα των άλλων έργων τέχνης, όσο και με τη συνήθη για την εποχή μέθοδο γραμμικής αφήγησης της ιστορίας.

Σύντομα, οι ανησυχίες έγιναν πιο συγκεκριμένες και αφορούσαν την τροποποίηση της ιστορικής θεώρησης από τον κινηματογράφο και το ρόλο της ιστορίας στη σύνδεση του παρελθόντος με το παρόν. Επιπλέον, σχετίζονταν με τις ερμηνευτικές λειτουργίες που αυτή επιτελούσε, καθώς και τις ίδιες τις ερμηνείες ή τα νοήματα που εξέφραζαν οι ταινίες ιστορικού περιεχομένου. Αυτό ήταν απόλυτα λογικό για την εποχή, από τη στιγμή που ο κινηματογράφος κατάφερε να φέρει στο προσκήνιο μια λειτουργική σχέση μεταξύ μνήμης και ιστορίας που θα άλλαζε τις καθιερωμένες συνθήκες.¹⁸ Πρόσφατα, ο διάλογος αυτός κατέληξε σε συγκεκριμένα συμπεράσματα, χάρη στη δράση σημαντικών σύγχρονων μελετητών της ιστορίας του κινηματογράφου, όπως ο Gianni Rondolino και ο Marc Ferrò, οι οποίοι υποστήριζαν σθεναρά την ανάγκη χρήσης της 7^{ης} τέχνης ως πηγής για την ιστορία, και επισήμαναν ότι η ιστορική ανάγνωση μιας ταινίας αποτελεί το «έτερον ήμισυ» της κινηματογραφικής ανάλυσης της.¹⁹

Με αφετηρία τους παραπάνω προβληματισμούς, οι νέες μέθοδοι ανάλυσης που ήρθαν στο προσκήνιο κατέστησαν αναγκαία τη μελέτη των ταινιών με τρόπο που να βοηθά στην ανίχνευση των στοιχείων εκείνων που τις κάνουν να συνδιαλέγονται με την ιστορία. Ο Ferrò κάνει λόγο για τις μεθόδους αυτές, επεξηγώντας ότι τα ερωτήματα που γεννά αυτή και οι ενδεχόμενες απαντήσεις – η «ουσία» δηλαδή της ταινίας – συνιστούν τη γνώση. Η γνώση αυτή δεν καταγράφεται με τον παραδοσιακό τρόπο του εγγράφου, για

¹⁷ Jan Uhde, «100 Years Of Cinema: Remembering Boleslaw Matuszewski», στο: *Kinema, A journal for film and audiovisual media*, <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=346> (24-08-2016)

¹⁸ Φερρό, *ό.π.*, σσ. 197-198

¹⁹ Iaccio, *ό.π.*, σ. 13

τον απλούστατο λόγο ότι η ταινία ανταποκρίνεται σε άλλες ανάγκες και απαιτήσεις, αυτές της βιωμένης εμπειρίας και των ακόλουθων υποδείξεων που προκύπτουν από αυτή. Τα στοιχεία αυτά, με τη σειρά τους, επηρεάζουν το συναίσθημα και τη νόηση του θεατή, καθιστώντας απαραίτητη την ύπαρξη νέων προσεγγίσεων για το οπτικοακουστικό υλικό, οι οποίες να μεταθέτουν το ενδιαφέρον, από την αντιμετώπιση της ταινίας ως μιας ιστορικής αλήθειας σε αυτή της υποκειμενικής οπτικής γωνίας του δημιουργού και της εποχής του²⁰.

Άλλοι σύγχρονοι μελετητές, όπως ο Gianfranco Miro Gori στο βιβλίο του *Insegna col Cinema*, επέκτειναν τη σημασία του κινηματογράφου από πηγή για τους ιστορικούς σε αυτή της χρήσης του για τη διδασκαλία της ιστορίας στα σχολεία. Όπως οι προαναφερθέντες, έτσι και ο Gori, κάνει λόγο για την αντιμετώπιση των ταινιών που καταπιάνονται με ζητήματα του παρελθόντος σαν να πρόκειται για πιστές αναπαραστάσεις ή άμεσες ανακατασκευές της αλήθειας, φέρνοντας ως παράδειγμα την αντίληψη του David Wark Griffith για τις ταινίες αυτές το έτος 1915. Σε αντιπαράθεση με την επικρατούσα στους μελετητές άποψη το έτος αυτό, γίνεται αναφορά στο παρόν του συγγραφέα και την νέα αντίληψη για την ιστορία, σύμφωνα με την οποία «ο κινηματογράφος αποτελεί μια πηγή έμμεση, εφόσον οι ταινίες με τις οποίες καταπιάνεται ο μελετητής είναι μυθοπλαστικά αντικείμενα της φαντασίας, τα οποία μεταδίδουν σημαντικά μηνύματα. Αυτές αποτελούν δείκτες της συλλογικής μνήμης και των νοοτροπιών, των μύθων, της ιδεολογίας, του πολιτισμού, των ηθών και των εθίμων, μιας παρελθούσας εποχής, όσο πίσω στο χρόνο κι αν ανάγεται το γεγονός αυτό»²¹. Τέλος, ο ιστορικός Carlo Ginzburg²² επιβεβαιώνει και αυτός τη δυσκολία που παρουσίασε η σχέση των ιστορικών με το σινεμά - ιδιαίτερα έως το 1982, λόγω της προσκόλλησης σε πιο παραδοσιακές μορφές ιστορικής γραφής, καθώς και της έλλειψης συγκεκριμένης μεθοδολογίας κατά την προσέγγιση αυτή.²³

²⁰ Φερρό, ό.π., σσ. 197-198

²¹ Gianfranco Miro Gori, *Insegna col cinema, Guida al film storico*, Studium, Roma, 1993, σσ. 10-11

²² Για την Ιταλία ο ίδιος προβληματισμός τίθεται από τον ιστορικό Nicola Tranfaglia, ο οποίος αναφέρει σχετικά ότι: «Οι ιστορικοί των σύγχρονων χρόνων, κυρίως στην Ιταλία, αδυνατούν να αντιληφθούν τη σημασία των οπτικοακουστικών πηγών και της κινούμενης εικόνας, όπως αυτές που απαντώνται στο σινεμά και την τηλεόραση»(Iaccio, ό.π., σ. 14).

²³ στο ίδιο, σ. 13

Οι περιπτώσεις των μελετητών που αναφέρθηκαν παραπάνω και η αντικατάσταση της θετικιστικής αντιμετώπισης των ιστορικών ταινιών από νέες θεωρίες, οι οποίες συνέστησαν τη μεθοδολογική τομή της δεκαετίας του '80, οφείλεται σε σημαντικό βαθμό και στη συμβολή της τηλεόρασης.²⁴ Η τηλεόραση, αφενός βοήθησε στην κατάρριψη παλαιότερων αντιλήψεων που σχετίζονταν με την εγκυρότητα του τάδε ή του δείνα προβαλλόμενου θέματος, και αφετέρου προώθησε την εντατικοποίηση της μελέτης των ταινιών από τους ιστορικούς κατά τα τελευταία είκοσι χρόνια. Έτσι, η έμφαση στην προσομοιωτική λειτουργία των ταινιών, είτε από τους ιστορικούς είτε από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, έθεσε σε νέες βάσεις τη συμβολή τους στη διάδοση μηνυμάτων σε σχέση με το πρόσφατο παρελθόν προς ένα ανομοιογενές σύνολο θεατών.²⁵

Εκτενέστερα, η νέα αντίληψη για την ιστορία²⁶ με τη χρήση οπτικοακουστικού υλικού, δεν θα μπορούσε πια να αγκυλώνεται σε συγκεκριμένες χρονολογίες και τις συνδεδεμένες με αυτές πληροφορίες για το παρελθόν, εφόσον ο κινηματογράφος είναι φορέας νοοτροπιών, ηθών και κοινωνικών προτύπων συνδεδεμένων με τη συλλογική μνήμη, οι οποίες είχαν παραμεληθεί έως και τα μέσα του 20ου αιώνα. Αυτό εξάλλου είναι και το είδος ιστορικής γραφής που υποστηρίχθηκε από τη σχολή των *Annales*²⁷ και επέτρεψε την έλευση νέων πρακτικών στο προσκήνιο για τη μελέτη των ταινιών από τους ιστορικούς.²⁸ Το υλικό αυτό υπακούει σε συγκεκριμένους κανόνες, οι οποίοι χαρακτηρίζουν με ποικίλους τρόπους τα προϊόντα τέχνης που πρόκειται να λειτουργήσουν ως μαζικό θέαμα, πιθανότατα, σε κάποια κινηματογραφική αίθουσα. Εξάλλου, καμία ταινία δεν αποκρύπτει τις λειτουργίες της, αλλά αυτές χρησιμοποιούνται προκειμένου για τη μεταφορά σε μια άλλη πραγματικότητα που είναι αυτή της κατασκευασμένης ιστορίας.²⁹

²⁴ Sorlin, *ό.π.*, σ. 272

²⁵ Goti, *ό.π.*, σ. 9- 12

²⁶ Ο Pasquale Iaccio κάνει λόγο για τη νέα αυτή αντίληψη για την ιστορία μέσα από τις ταινίες, αναφέροντας ότι για τον ιστορικό οι οπτικοακουστικές πηγές είναι πολύτιμες, και οι “φανταστικές” εικόνες που προβάλλουν είναι γεμάτες από “ιστορικές αλήθειες” δύσκολως αναπαραστάσιμες μέσω διαφορετικών οδών, γι' αυτό και η μελέτη των ταινιών αποδεικνύεται ένα απαραίτητο εργαλείο για τον ιστορικό (Iaccio, *ό.π.*, σ. 96).

²⁷ Ο ιδρυτής της ιστορικής σχολής των *Annales*, Fernand Braudel, αναγνώρισε στην ταινία του Vittorio de Seta, *Banditi a Orgosolo* (1961) - την οποία είδε όταν ήταν περίπου 60 ετών - την οφειλή της στη μελέτη των νοοτροπιών των κατοίκων και της φυσικής και κοινωνικής οργάνωσης του τοπίου των απομονωμένων ορεινών περιοχών της Μεσογείου (βλ. Παναγιώτης Γ. Κιμουρτζής, «Εισαγωγή: Επιστήμη, Εκπαίδευση, Κινηματογράφος», στο: Παναγιώτης Γ. Κιμουρτζής (επιμ.), *CineScience, Ο κινηματογράφος στον φακό της επιστήμης*, Gutenberg, 2013, σ. 39)

²⁸ Iaccio, *ό.π.*, σσ. 3- 8

²⁹ Sorlin, *ό.π.*, σ. 218

Στο σημείο αυτό, σημαντικό είναι να αναλυθεί το τι νοείται ως σχέση παρελθόντος - παρόντος αναφορικά με μια ταινία και το πώς αυτή μπορεί να λειτουργήσει ως κινητήριος δύναμη για να τεθούν στο προσκήνιο του διαλόγου ζητήματα σχετικά με την ιστορική μνήμη. Οι ιστορικές ταινίες αποτελούν έναν παράλληλο διάλογο μεταξύ παρελθόντος και παρόντος που μεταβαίνει στο παρόν των θεατών. Στο διπλό αυτό ταξίδι στο παρελθόν, ενυπάρχουν, αφενός η περίοδος αναφοράς του ίδιου, και αφετέρου, αυτή κατά την οποία έγινε η καταγραφή του. Φυσικά, για να υιοθετήσει κανείς τον παραπάνω ορισμό απαραίτητη προϋπόθεση είναι η αποδοχή της προαναφερθείσας θεωρίας, σύμφωνα με την οποία στόχος του ιστορικού δεν είναι η εξέταση του περιεχομένου μιας ταινίας προκειμένου να εξακριβωθεί αν τα αναφερόμενα ιστορικά γεγονότα συνιστούν αλήθειες ή μη, αλλά, η μελέτη ενός υλικού που ούτως ή άλλως - ακόμα και στις περιπτώσεις που η θεματική της ταινίας δεν αφορά ένα ιστορικό γεγονός - συνιστά οπτικοακουστικό προϊόν μιας παρελθούσας εποχής.³⁰ Σαφώς, η καλλιτεχνική υπόσταση των προϊόντων αυτών δεν τα εμποδίζει να προβάλλουν την οπτική γωνία του δημιουργού τους για το παρελθόν, συνδιαλεγόμενα με άλλα είδη ταινιών και την περίοδο παραγωγής των τελευταίων.³¹

Όπως αναφέρει ο Björn Larsson, *ο καλλιτέχνης μπορεί να θεωρεί τον εαυτό του αυθεντικό, στην πραγματικότητα όμως είναι προκατειλημμένος από το πνεύμα της εποχής, από την ατμόσφαιρα των ιδεών, από τις τάσεις που κάνουν το γύρο του κόσμου αιγιματικά*³². Αυτό ισχύει και για τους δημιουργούς ταινιών, οι οποίες καθίστανται μια ανεξάντλητη πηγή γνώσεων σε σχέση με την κοινωνική ιστορία, χωρίς να αναιρείται η ύπαρξη στερεοτύπων στον τόπο παρουσίασης της από αυτές. Τα στερεότυπα και οι προκαταλήψεις που προκύπτουν από την κοινή γνώμη και συνήθως είναι σύγχρονα της δημιουργίας της ταινίας, είναι ένας από τους λόγους για τον οποίο - κατά τη γνώμη ορισμένων μελετητών - δεν θα πρέπει να εμπλέκεται με αυτή η ιστοριογραφία.

Το κινηματογραφικό μέσο χρησιμοποιεί εκ διαμέτρου αντίθετες μεθόδους από την ιστοριογραφία, όπως μια αναγνωρίσιμη από το κοινό ανακατασκευή του παρελθόντος βασισμένη στις τεχνικές της αφήγησης που απαιτούνται για την 7^η τέχνη. Αντιθέτως, η ιστοριογραφία καταφεύγει σε πηγές προβληματισμού για μια συγκεκριμένη εποχή, τα αίτια που βοήθησαν την εξέλιξή της και τα υποσυνείδητα κίνητρα δράσης των πρωταγωνιστών της, ενώ οι θεωρίες που προκύπτουν από αυτά τα προϊόντα μελέτης είναι

³⁰ Gori, *ό.π.*, σ. 13

³¹ Gori, *ό.π.*, σσ. 14-16

³² Björn Larsson, *La saggezza del mare, Da capo dell' Ira alla fine del mondo*, μτφ. Katia de Marco, Iperborea, 2003/2004

άγνωστα στο ευρύ κοινό.³³ Ωστόσο, τα μεθοδολογικά ερωτήματα που τίθεται για το ποιες είναι οι προθέσεις του δημιουργού της ταινίας, ποια η σχέση του με το παρελθόν, τι είδους ιστορική γραφή χρησιμοποιεί για την αφήγηση του και αν οι επιλογές του αυτές καθιστούν την αφήγηση κοινωνικά αποδεκτή, είναι συνώνυμα της λειτουργίας της εκάστοτε ταινίας ως ιστορικό ντοκουμέντο. Τέλος, ο τρόπος ερμηνείας των ιστορικών γεγονότων και η αντίληψη που αποκτούμε γι' αυτά, απαντώντας σε ορισμένα ερωτήματα, είναι σημαντικός για την προαναφερθείσα σχέση³⁴.

Σε σχέση με την περίοδο που θα μας απασχολήσει και που αφορά τα χρόνια από τη δεκαετία του '60 έως και το τέλος της δεκαετίας του '70, ο Zinni υποστηρίζει ότι η ιστοριογραφία δεν μπορεί να αγνοηθεί εντελώς, εφόσον στα χρόνια αυτά πολλοί σκηνοθέτες και δημιουργοί ήταν στρατευμένοι με την Αριστερά, και επομένως πολλές από τις ταινίες τους παραπέμπουν σε μαρξιστές ιστορικούς.³⁵ Μια άλλη εξαίρεση στον κανόνα της μη ιστοριογραφικής προσέγγισης του σινεμά - για την οποία κάνει λόγο και ο πρόεδρος του Ιστορικού Ινστιτούτου για την Αντίσταση, στη Λιγούρια Raimondo Ricci³⁶ - αφορά το σινεμά υπό περιόδους δικτατορίας, αλλά και υπό φιλελεύθερα και λαϊκά καθεστώτα που το χρησιμοποίησαν ως μέσο προπαγάνδας. Οι ταινίες αυτές ορίζονται ως σύγχρονες των ιστορικών γεγονότων και έχουν μελετηθεί περισσότερο από τους ιστορικούς συγκριτικά με εκείνες που γυρίστηκαν στα μεταπολεμικά χρόνια και που καταπιάνονται με προγενέστερα συμβάντα. Σε κάθε περίπτωση, αρκεί μια απλή αναφορά σε αυτές εφόσον δεν πρόκειται για ταινίες που αφορούν την εικοσαετία που μας απασχολεί.³⁷

³³ Gori, *ό.π.*, σσ. 7-9

³⁴ στο ίδιο, σσ. 14-16

³⁵ Maurizio Zinni, *Fascisti di Celluloide, La memoria del ventennio nel cinema italiano (1945-2000)*, Marsilio s.p.a, Venezia, 2010, σσ. 7-8

³⁶ Τονίζει τη σημασία μιας ερμηνευτικής συνθετικής αναπαράστασης που χρησιμοποιεί την τέχνη για να εκφραστεί και επηρεάζει την ιστοριογραφία, εφόσον μια ταινία που καταπιάνεται με την ιστορία δεν είναι ένας απλός τρόπος παρουσίασης των γεγονότων, αλλά αποτελεί ένα πολυσύνθετο μέσο ικανό να επηρεάσει ή ακόμα και να ασκήσει έμμεσα προπαγάνδα (βλ. Mauro Mancioti, Aldo Viganò, *La Resistenza nel cinema italiano: 1945-1995*, Istituto storico della Resistenza, Liguria, 1995, σσ. 7- 8).

³⁷ Iaccio, *ό.π.*, σ. 36

A.1. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

Η θεματική του παρόντος κεφαλαίου δεν είναι αποκομμένη από την αναφορά που έγινε παραπάνω στη σχέση του κινηματογράφου με την ιστορία. Κατά γενική ομολογία, το να εντοπίσει κανείς το ρόλο της πολιτικής στον κινηματογράφο απαιτεί την ενασχόληση με το ίδιο το ιστορικό παρόν. Συνεπώς, η πολιτική και η ιστορία στον κινηματογράφο είναι δυο στοιχεία συνυφασμένα μεταξύ τους, εφόσον οι πολιτικές προεκτάσεις των ταινιών δεν αποτελούν αυτούσια χαρακτηριστικά μιας ταινίας. Εξίσου καλά με την ιδεολογία, η πολιτική προέκταση μιας ταινίας μπορεί να εντοπιστεί στην αισθητική, τις τακτικές διήγησης, τα πρότυπα παραγωγής, την προώθηση, τη διανομή, την έκθεση, τη λήψη και άλλα.³⁸ Οι μελετητές των ταινιών, ανεξάρτητα από το αν πρόκειται για ιστορικούς ή όχι, επιλέγουν συγκεκριμένες ταινίες για την αξιολόγησή τους με βάση τις κοινωνικές ή πολιτικές προσδοκίες που αυτές πρεσβεύουν. Για κάποιους μελετητές οι προσδοκίες αυτές προσδιορίζονται μέσα από τη προώθηση ενός εναλλακτικού τρόπου ζωής ικανού να επηρεάσει τους κοινωνικούς ρόλους, ή μιας ριζικής αλλαγής σε βαθμό που να καθιστά τις ταινίες όργανα πολιτικού ελέγχου.³⁹

Κάθε ταινία είναι πολιτική, ακόμα κι όταν αυτό δεν είναι εμφανές με μια πρώτη ανάγνωση της ταινίας. Ήδη από το 1898, η αμερικανική εταιρεία *Vitagraph* παρουσίασε την πρώτη πολεμική ταινία προπαγάνδας με τίτλο: *As ξεσκίσουμε την ισπανική σημαία*. Η συγκεκριμένη ταινία αφορούσε τον ισπανοαμερικανικό πόλεμο και κυκλοφόρησε μετά το ξέσπασμά του. Πρόκειται για τον πρώτο πόλεμο που οργανώθηκε και βασίστηκε στην προπαγάνδα των ΜΜΕ, δεδομένου ότι στην ταινία είναι έκδηλη η προσπάθεια πρόκλησης εθνικιστικού ζήλου στο κοινό, ιδιαίτερα αν λάβει κανείς υπόψη τον αντίκτυπο της κατάληξης της.⁴⁰

Δεν είναι τυχαίο ότι τις δεκαετίες του '20 και του '30, όταν ευνοούταν η άνοδος δικτατορικών καθεστώτων στην εξουσία, παρήχθησαν περισσότερες ταινίες προπαγάνδας από κάθε άλλη περίοδο. Η ανάγκη για εξαπόλυση ιδεών ή πεποιθήσεων σύμφωνων με την εξουσία, σε συνδυασμό με το συγκινησιακό φορτίο των εικόνων και της μυθοπλασίας,

³⁸ Jonathan Rosenbaum, *Movies as Politics*, University of California Press, 1997, σσ. 3-4

³⁹ Hughes- Warrington, *ό.π.*, σσ. 49-50

⁴⁰ Guy Westwell, *War Cinema: Hollywood on the Front Line*, ColumbiaUniversity Press, 18 Σεπτεμβρίου 2006, σ. 10

καλλιεργούσαν το επιθυμητό αποτέλεσμα.⁴¹ Με την παραπάνω άποψη, ότι δηλαδή ο κινηματογράφος ως προϊόν της κοινωνίας που τον παράγει είναι οργανικά συνδεδεμένος με την πολιτική, βλέπουμε να συμφωνεί και ο ηθοποιός Gian Maria Volontè. Το να χαρακτηρίσει κανείς μια ταινία ως «α-πολιτική» είναι άτοπο, εφόσον όλες οι ταινίες μεταφέρουν ένα μήνυμα για τους μηχανισμούς μιας συγχρονικής κοινωνίας⁴². Ωστόσο, δεν μπορεί να παραβλεφθεί το γεγονός ότι για καιρό ο συσχετισμός του κινηματογράφου με την πολιτική ήταν κάτι το σκανδαλώδες. Ως φορέας ιδεολογίας βρισκόταν στα χέρια των αστών που είχαν την εξουσία και εξυπηρετούσε την ενίσχυσή τους. Η αστική τάξη βασιζόταν στην αληθοφάνεια των ταινιών που παράγονταν, γι' αυτό και η πολιτική χροιά της κάθε ταινίας ανταποκρινόταν στο σχήμα της λογικής της επίσημης ιστορίας⁴³.

Παρά ταύτα, σε περιόδους κατά τις οποίες ο κινηματογράφος απαγορευόταν να κάνει ανεπίσημες πολιτικές αναφορές, πολλές από αυτές γίνονταν με λανθάνοντα τρόπο. Επρόκειτο για πολιτική που παρεισέφρεε μέσω του ανεκδοτολογικού ή συναισθηματικού της χαρακτήρα, ή ακόμα και υπό τη μορφή ισχυρών ανδρών. Η χρήση της αλληγορίας, του μύθου ή της παραβολής είναι επίσης κάποιοι από τους τρόπους που χρησιμοποιήθηκαν για την αποφυγή της λογοκρισίας στις ταινίες.⁴⁴ Από λιγότερα πλεονεκτήματα και περισσότερη αστάθεια χαρακτηρίζεται ο στρατευμένος κινηματογράφος. Χωρίς να συνηγορεί υπέρ της υποταγής σε ένα σκοπό και δίνοντας περισσότερα κίνητρα για αμφισβήτηση συγκριτικά με τις ταινίες προπαγάνδας, η στρατευμένη ταινία χρησιμοποιεί τις τεταμένες ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες της εποχής της.⁴⁵

Δυο άλλα είδη ταινιών που αφορμώνται από την υπάρχουσα πολιτικοκοινωνική κατάσταση είναι οι ταινίες με θέση και οι κοινωνικές ταινίες. Στην πρώτη περίπτωση, ο δημιουργός στρατεύεται υπέρ ενός σκοπού άμεσα συνδεδεμένου με ένα κοινωνικό πρόβλημα. Επιδίωξή του είναι να προκαλέσει το στοχασμό των θεατών φέρνοντας στο προσκήνιο φλέγοντα ζητήματα που έως τις δεκαετίες του '50 και του '60 - όταν η ταινία με θέση γνώρισε μια σύντομη φήμη - δεν θίγονταν στον κινηματογράφο.

⁴¹ Pinel, *ό.π.*, σσ.223-225

⁴² Gian Maria Volontè, «Gian Maria Volontè talks about cinema and politics», *Cinéaste*, 7, No.1, 1975, σσ.10-13

⁴³ Christian Zimmer, «Κινηματογράφος και πολιτική», στο: *Φίλμ*, 8, '75- '76, σσ. 635-643

⁴⁴ Pinel, *ό.π.*, σσ. 220-221

⁴⁵ στο ίδιο, σσ. 226-228

Στη δεύτερη περίπτωση, αυτή των κοινωνικών ταινιών, παρατηρούμε τον τρόπο με τον οποίο επιχειρείται η ανάλυση των σχέσεων μεταξύ των διαφόρων τάξεων της κοινωνίας. Για παράδειγμα, στην περίπτωση της Ιταλίας η σχέση του δημιουργού με την πολιτική διαλεκτική της κοινωνίας ήταν αμεσότερη σε σχέση με το τι επικρατούσε στη Γαλλία, εφόσον τα κοινωνικά προβλήματα ήταν εντονότερα και δύσκολο να παραβλεφθούν. Στη Γαλλία οι δημιουργοί ταινιών ανήκαν κατά βάση στην αστική τάξη και αντλούσαν τα θέματά τους από τη λογοτεχνία, ενώ στην Ιταλία η κοινωνική κριτική γνώρισε άνθιση μεταπολεμικά μέσα από το ρεύμα του Νεορεαλισμού.⁴⁶ Συνεπώς, κατά τις δεκαετίες του '60 και του '70 παρατηρείται η παραγωγή πληθώρας ταινιών που στόχευαν αποκλειστικά στην καταγγελία των καταχρήσεων και των σκανδάλων διαφορετικών μορφών εξουσίας. Προς την αντίθετη κατεύθυνση κινούνταν οι ταινίες των δυο δεκαετιών που ακολούθησαν, οπότε ο ιδεολογικός και πολιτικός χαρακτήρας των ταινιών εξασθένησε.⁴⁷

Έχοντας κάνει ήδη μια συνοπτική ανάλυση της προσφοράς της ιστορίας στο κινηματογράφο, θα ήταν χρήσιμο να ασχοληθεί κανείς και με τις πρωτοβουλίες που λαμβάνονται για να τη δημιουργία τέχνης μέσω αυτής. Ο κινηματογράφος προσφέρει τη δύναμη της αυτονομίας και την αισθητική που ενέχει ως τέχνη. Όταν ο κινηματογραφιστής μελετά το ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο μιας ταινίας που αναφέρεται στο παρελθόν, το αποτέλεσμα που προκύπτει είναι μια αναπαριστώμενη πραγματικότητα. Στην πραγματικότητα αυτή είναι εφικτό να εντοπίσει κανείς τις προθέσεις του δημιουργού της, τις σημασίες που κρύβονται πίσω από το έργο, τη βιωμένη πραγματικότητα της ιστορίας, τις νοοτροπίες και την ιδεολογία μιας εποχής. Εξάλλου, μια ταινία αποτελεί το καλύτερο μέσο για την διάχυση και την αναπαραγωγή μιας ιδεολογίας, μεταφέροντας συγκεκριμένες αξίες ή στερεότυπα. Ωστόσο, το γεγονός ότι οι ταινίες αναπαράγουν τις ιστορικές πραγματικότητες μιας συγκεκριμένης εποχής δεν σημαίνει απαραίτητα ότι είναι δέσμιες των συγκυριών τους.⁴⁸

Η Hughes-Warrington βασισμένη στο έργο του Hayden White με τίτλο *Metahistory*, διατυπώνει την άποψη ότι η σύνδεση πλοκής και ιδεολογίας στις ταινίες εμφανίστηκε ήδη από τον 19^ο αιώνα, προτείνοντας μια συγκεκριμένη ταξινόμηση των

⁴⁶ Gian Maria Volonté, *ό.π.*, σσ.10-13

⁴⁷ Pinel, *ό.π.*, σσ. 220-221

⁴⁸ Δερμεντζόπουλος, *ό.π.*, σσ.25-32

ιδεολογιών που εκφράζονται σε κάθε ταινία ανάλογα με το είδος αυτών.⁴⁹ Κατά συνέπεια, ακόμα κι αν πρόκειται για κάποιον δημιουργό που έχει μελετήσει καλά πολλές ιστορικές συνιστώσες και έχει αξιοποιήσει όλες τις τεχνικές του γνώσεις, η ταινία καθίσταται αναπόφευκτα φορέας μιας συγκεκριμένης ιδεολογίας. Το παραπάνω στοιχείο εντοπίζεται όχι μόνο στις ταινίες που χρησιμοποιούν την ιστορία για την παραγωγή τους, αλλά σε όλες τις ταινίες που αντιπροσωπεύουν μια συγκεκριμένη εποχή και ανήκουν σε έναν προς μελέτη ιστορικό χρόνο. Εξάλλου, όπως και ο ερευνητής της ιστορίας του κινηματογράφου Alfredo Marasti αναφέρει «*Η φαντασία, τα όνειρα, οι προσδοκίες, οι σκέψεις και τα καθημερινά συναισθήματα, είναι όσα συμπεριλαμβάνονται κάτω από τον τίτλο του φανταστικού. Αυτά εμπλέκονται, αλλά δεν συμπίπτουν με την ιστορική εμπειρία*»⁵⁰. Κατά συνέπεια, όλες οι παραγόμενες ταινίες είναι προϊόντα της φαντασίας των δημιουργών τους και ο τρόπος με τον οποίο γίνεται χρήση μιας συγκεκριμένης αποδεικτικής συλλογιστικής είναι επιλεκτικός. Σε κάθε περίπτωση ο κινηματογραφιστής επιλέγει κάποια στοιχεία παραμερίζοντας κάποια άλλα χωρίς να χρειάζεται να λογοδοτήσει για τις επιλογές του. Σε αυτό ακριβώς συνίσταται η ιδεολογία.⁵¹

Όσον αφορά τον παραμερισμό ορισμένων στοιχείων, πρόκειται για κινηματογραφιστές που επιχειρούν να διανθίσουν την ιστορική κατανόηση μέσω του ελέγχου της ακρίβειας της ιστορικής ανάλυσης των γεγονότων, της αυθεντικότητας των διαλόγων και της προσεκτικής επιλογής των σκηνικών και των εξωτερικών πλάνων, ώστε αυτά να θυμίζουν όσο περισσότερο γίνεται το αναπαριστώμενο γεγονός. Οι παραπάνω ενέργειες κάποιες φορές συμπληρώνονται από ιστορικές συμβουλές που λαμβάνονται από επιστήμονες ιστορικούς. Άλλες φορές, ο ίδιος ο κινηματογραφιστής επισκέπτεται αρχεία υιοθετώντας το ρόλο του ιστορικού αναλυτή. Η διαδικασία αυτή σε καμία περίπτωση δεν μοιάζει με τη δουλειά του σύγχρονου ιστορικού, εφόσον η μελέτη των ιστορικών στοιχείων από τους σκηνοθέτες βασίζεται σε επιλογή πληροφοριών με βάση το επιθυμητό αποτέλεσμα, και όχι στην αξιοποίηση όλων των διαθέσιμων πηγών.

Ωστόσο, ο ιστορικός Hayden White εκφράζει την άποψη σχετικά με τη δουλειά του ιστορικού, ότι τα ιστορικά κείμενα είναι και αυτά ως ένα βαθμό «κατασκευάσματα» των συγγραφέων τους, εφόσον οι ίδιοι αποφασίζουν την αρχή και το τέλος των γεγονότων στα οποία θα αναφερθούν, το τι θα συμπεριλάβουν ή θα αποκλείσουν και κυρίως το που θα

⁴⁹ Hughes- Warrington, *ό.π.*, σ. 53

⁵⁰ Alfredo Marasti, *Storia e rappresentazione, Come il cinema italiano ha raccontato il fascismo*, Affinità Elettive Edizioni, Ancona, 2015, σ. 7

⁵¹ Φερρό, *ό.π.*, σσ. 199-200

δοθεί περισσότερη έμφαση. Η ίδια η ιστορία εντάσσεται σε ένα συγκεκριμένο ηθικό και πολιτισμικό πλαίσιο, έτσι που τα ιστορικά κείμενα είναι ιδεολογικά φορτισμένα. Η πολιτισμική, φυλετική και ιδεολογική χρήση της γλώσσας όπως αυτή χρησιμοποιείται από τον δημιουργό της, είναι ένας παράγοντας διαμόρφωσης της ιστορίας που δεν μπορεί να αγνοηθεί. Για το λόγο αυτό, η αφηγηματική μορφή της ιστορίας μας δίνει περισσότερα στοιχεία για το συγγραφέα παρά για το ίδιο το παρελθόν. Το ίδιο το Hollywood επέλεξε να κάνει χρήση αυτής, εμπλουτίζοντάς την με ατομικές ιστορίες που δεν εμπεριείχαν αμφισημίες ή ιδεολογικά διλήμματα, προσφέροντας με τον τρόπο αυτό στο κοινό ένα καθ' όλα συμβατικό αποτέλεσμα.⁵²

Πέραν της διάκρισης των ταινιών που χρησιμοποιούν την ιστορία ως σημείο αναφοράς τους, άξια λόγου είναι η οπτική του σκηνοθέτη για την κοινωνία στο πλαίσιο αυτών. Αν και είναι αδύνατο να εκθέσουμε μέσα σε λίγες γραμμές το τι επιθυμεί να προβάλλει ένας κινηματογραφιστής κάθε φορά που κάνει λόγο για την κοινωνία, οι βασικότερες τάσεις που παρουσιάζονται στην παραγωγή ταινιών είναι οι παρακάτω: ταινίες με ιδεολογία συμβατική με την επικρατούσα, ταινίες που αντιπαραβάλλονται σε αυτή όντας ενάντιες στα κυρίαρχα πολιτικά και κοινωνικά ρεύματα, όσες συμβάλλουν στην επιβίωση της κοινωνικής ή ιστορικής μνήμης μέσω της παράδοσης ή των επισήμως αποδεκτών έργων τέχνης, και τέλος, οι διάφοροι συνδυασμοί των παραπάνω. Η προσέγγιση των κοινωνικών προβλημάτων μπορεί να γίνει από την οπτική γωνία της εξουσίας ή των αρχών της ή από την οπτική γωνία των μαζών. Ταυτόχρονα, ο αφηγητής μπορεί να επιλέξει το αν θα εμπλέκεται με το αντικείμενο μελέτης στην ανάλυσή του, ή αν θα το προσεγγίζει αποστασιοποιημένος ανασυντάσσοντάς το μέσα από επινοημένα υποδείγματα ανάλυσης. Η κατάταξη αυτή δεν περιορίζει την ένταξη της ταινίας σε μια ταξινομητική αρχή. Αντιθέτως, μια ταινία μπορεί να εντάσσεται σε περισσότερες από μια αρχές εφόσον αυτές επιτελούν διαφορετικές μεταξύ τους λειτουργίες.⁵³

Όσον αφορά την επιρροή του δημιουργού στην κοινωνία, εκούσια ή ακούσια, αυτή σε κάποιες περιπτώσεις συμπληρώνεται από την κινηματογραφική μεταγραφή της ανάλυσής του ή ακόμα και από την ανάληψη ενός ρόλου ρηξικέλευθου. Στην τελευταία περίπτωση, ο κινηματογραφιστής επιλέγει μια εξατομικευμένη και οξεία προβολή των διαφόρων ψυχολογικών διεργασιών και των κοινωνικών συνθηκών που λαμβάνουν χώρα σε κάθε ιστορική περίοδο, σε βαθμό που οι ιστορικοί θα απέφευγαν να εκθέσουν λόγω της

⁵² στο ίδιο, σσ. 52-55

⁵³ Φερρό, *ό.π.*, σσ. 201-204

ανάγκης για διαθέσιμες πηγές που να επαληθεύουν τα λεγόμενά τους. Τα παραπάνω στοιχεία επεξηγούν και τους λόγους για τους οποίους μια ταινία ανακατασκευάζει τα ιστορικά γεγονότα, χωρίς να χρειάζεται να αποδεικνύεται από το δημιουργό της ότι αυτά συνέβησαν.⁵⁴

A.2. ΦΑΣΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΝΗΜΗ ΣΤΗΝ ΙΤΑΛΙΑ ΤΩΝ ΕΤΩΝ ’60-’80

Όταν γίνεται λόγος για την ιστορική μνήμη και τον τρόπο που αυτή προάγεται μέσα από τον κινηματογράφο, τίθενται ταυτόχρονα μια σειρά ζητημάτων σχετικών με την πολιτική, τον πολιτισμό και την τέχνη ως μέρος αυτού, σε όποιες μορφές αξιολόγηση κι αν υπόκεινται τα ζητήματα αυτά. Οι δημιουργοί των ταινιών και το κοινό που παρακολουθούσε τις αντίστοιχες ταινίες αποτελούν μέρος της κοινωνίας της οποίας έγιναν εκφραστές, σε επίπεδο παραγωγής και κατανάλωσης.⁵⁵ Κοινώς, οι ταινίες της εικοσαετίας ’60 - ’80 που επιλέχθηκε να σχολιαστούν, σχετίζονται με το φασιστικό φαινόμενο στα πλαίσια της ανακατασκευής της μνήμης, με τρόπο που μαζί με το παρελθόν να εκτίθενται οι κοινοί τόποι και οι κυρίαρχες θεματικές ενός ανομοιογενούς συνόλου.⁵⁶

Ο τρόπος με τον οποίο η φασιστική εικοσαετία επηρέασε προοδευτικά τη σύγχρονη πραγματικότητα της δημοκρατικής Ιταλίας γίνεται φανερός σε πολλούς τομείς του δημόσιου και ιδιωτικού βίου. Ας θυμηθούμε ότι μεταπολεμικά, οι «αντιφασιστικές» ομάδες που είχαν σχηματίσει με ρευστότητα την *Εθνική Επιτροπή Απελευθέρωσης* έθεσαν τις βάσεις για τη δημιουργία του νέου κράτους, αυτού που θα αρνούσαν να δώσει χώρο έκφρασης σε μορφώματα σαν εκείνα που διοικούσαν τη χώρα τον Οκτώβριο του 1922, οπότε και το *Εθνικό Φασιστικό Κόμμα (PNF)* απέκτησε πολιτικό λόγο επισήμως.

Αναμφισβήτητα, η επιρροή είκοσι και πλέον χρόνων φασισμού στην νοοτροπία και τις συνειδήσεις των πολιτών, συνιστά μια ιστορική εμπειρία που θα ήταν άτοπο να αποσυνδέσει κανείς από τη συλλογική μνήμη της κινηματογραφικής εικοσαετίας που εξετάζεται. Στα χρόνια αυτά, του Ψυχρού Πολέμου και της οικονομικής έκρηξης, των

⁵⁴ Zinni, *Fascisti di Celluloide*, σ. 236

⁵⁵ Kristin Thompson, David Bordwell, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, Επιμέλεια: Εύα Στεφανή, Πατάκης, Αθήνα, Νοέμβριος, 2011, σ. 1

⁵⁶ Zinni, *Fascisti di Celluloide*, ό.π., σσ. 3-6

ταραγμένων γεγονότων του '68 και της ασταθούς πολιτικής κατάστασης, το φασιστικό παρελθόν αποτελούσε αφορμή σύγκρισης με το παρόν το οποίο γινόταν αντιληπτό από τη κοινή γνώμη διαφορετικά ανάλογα με τις συνθήκες.⁵⁷ Επομένως, η μελέτη της σχέσης της ιταλικής κοινωνίας των δεκαετιών του '60 και του '70 με το παρελθόν απαιτεί την αξιολόγηση των συστατικών στοιχείων αυτής σε κάθε επίπεδο: από τα στερεότυπα και τις προκαταλήψεις, έως τις γενικεύσεις και τους φόβους που οι διάφορες μορφές αναπαράστασης του φασισμού εμπεριέχουν.

Ο Emilio Gentile κάνει ιδιαίτερη αναφορά στις αντικρουόμενες ερμηνείες του φασιστικού φαινομένου, τεκμηριώνοντας ότι από το '45 έως το '60 οι ερμηνευτικές κατευθύνσεις του θέματος περιορίζονταν στις απαρχές του φαινομένου και βασίζονταν σε δυο βασικές εκδοχές ερμηνείας, τη φιλελεύθερη και τη μαρξιστική. Από τότε και στο εξής πολλές από τις παλαιότερες θεωρίες αμφισβητήθηκαν, ενώ τη δεκαετία του '70 αναζωπυρώθηκαν οι προσπάθειες ορισμού του φασισμού με πρωτοπόρα αυτών την εκδοχή του George Mosse και την πολιτισμική διάσταση του φαινομένου. Τη θέση των ερμηνειών αυτών ήρθαν να πάρουν οι ιδεολογικοποιημένες ερμηνείες της δεκαετίας του '90 που επανέφεραν τις συγκρίσεις μεταξύ κομμουνισμού και φασισμού⁵⁸.

Σύμφωνος με τον Gentile παρουσιάζεται ο ιστορικός Niccolò Zapponi, κατά τον οποίο η αξιολόγηση των στοιχείων σύστασης της ιταλικής κοινωνίας δεν πρέπει να προκύπτει από την ενασχόληση με μια κάστα διανοούμενων που επηρέαζε τη συλλογική συνείδηση του τόπου, αλλά από την εμβάθυνση στους κοινούς τόπους που χαρακτήρισαν την κοινωνία αυτή. Μεταξύ των πηγών που θα μας επέτρεπαν μια τέτοιου είδους έρευνα, ο κινηματογράφος είναι ένα από τα σημαντικότερα μέσα επιρροής της κοινής γνώμης και έμμεσος δημιουργός συλλογικής μνήμης με όργανό του την ίδια την ιστορία. Η ανακατασκευή της ιστορίας κάνει αντιληπτό το χρόνο ως κάτι το απόμακρο από το κοινό που καταναλώνει μια ταινία, ενώ παράλληλα προκαλεί το «σύγχρονο» φαινόμενο της νοσταλγίας. Ωστόσο, κατά τον ίδιο, ο ρόλος των διανοούμενων κρίνεται σημαντικός στο επίπεδο που αυτοί κατέστησαν προοδευτικά τις ταινίες για το παρελθόν αντικείμενα μιας τέτοιας νοσταλγίας⁵⁹.

⁵⁷ Emilio Gentile, *Φασισμός Ιστορία και Ερμηνεία*, Αθήνα, Ασίνη, Μάρτιος, 2013, σσ. 15-16

⁵⁸ Gentile, *ό.π.*, σσ. 59-76

⁵⁹ Niccolò Zapponi, *I miti e le ideologie. Storia della cultura italiana 1870-1960*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1981, σ.8

Στην προκειμένη περίπτωση πρόκειται για ένα παρελθόν που γίνεται αντιληπτό «σαν να μην αποτέλεσε ποτέ για κανέναν παρόν». Ωστόσο, δεν μπορεί να σκεφτεί κανείς μια ταινία που για παράδειγμα, κάνει λόγο για τον 16^ο αιώνα, και να αποτέλεσε αντικείμενο νοσταλγίας. Αυτό σημαίνει ότι όταν κάποιος βλέπει μια ταινία για το παρελθόν, στην ουσία βλέπει «μέσα από τα δικά του μάτια» ή «μέσα από τα βιώματα των άλλων» και επαναλαμβάνει κάτι που με άμεσο ή έμμεσο τρόπο του είναι γνώριμο. Το γεγονός ότι αντίστοιχες ταινίες δημιουργήθηκαν σε μεγάλο βαθμό σε περιόδους αστάθειας για τις κοινωνίες, μαρτυρεί επίσης πως όταν το κοινό βρίσκεται σε περιόδους αλλαγής ταυτότητας ή κρίσης αυτής, η πιθανότητα ανάκλησης της βιωμένης εμπειρίας των θεατών από τον κινηματογραφιστή είναι αυξημένη. Εξάλλου, όπως προαναφέρθηκε, ο κινηματογράφος συνδέεται με τις πολιτικές, κοινωνικές και πολιτισμικές εξελίξεις ενός ή περισσότερων τόπων, τη στιγμή που οι ιστορικές ταινίες αποτελούν ανεξάντλητες πηγές πληροφόρησης για την ιδεολογία και τις νοοτροπίες που επικρατούσαν κατά το χρόνο παραγωγής τους. Οι ιδέες συνεπώς των κινηματογραφιστών για το παρόν μπορούν να εντοπιστούν σε κάθε ταινία, με τρόπο συνειδητό ή μη.⁶⁰

Επιπρόσθετα, η σχέση της ιταλικής κοινωνίας με το παρελθόν μέσα από τον κινηματογραφικό φακό, σχετίζεται και με την ικανότητά των ταινιών να μεταδίδουν μηνύματα και εικόνες υπό το πρίσμα διαφορετικών αντιλήψεων σε σχέση με την αναπαράσταση του φασισμού στις δυο δεκαετίες που μας απασχολούν. Τέτοιου είδους αναπαραστάσεις συνιστούν ένα πρόσφατο ιστορικό φαινόμενο, η εξέλιξη του οποίου είναι εμφανής στο πέρασμα του χρόνου. Εκεί είναι που η αναπαράσταση συναντά τη νοσταλγία, καθιστώντας τη το συναίσθημα εκείνο που σπρώχνει το άτομο να διαχειριστεί διαφορετικά το παρόν του μέσα από τη μνήμη.⁶¹ Σύμφωνα με τον ιστορικό Zinni, για την επιτυχία της συμπίεσης αυτής είναι απαραίτητος ο συνδυασμός των κινηματογραφικών με τις αρχειακές ή βιβλιογραφικές πηγές, ώστε να είναι δυνατό να δοθεί μια ερμηνεία για την πορεία των κινηματογραφικών έργων και την πρόσληψη αυτών από την κοινή γνώμη. Δηλαδή, ο κινηματογράφος δεν μπορεί να συνιστά την κύρια πηγή ιστορικού προβληματισμού χωρίς το συνδυασμό του με άλλες πηγές γνώσης για την περίοδο αυτή, αν κανείς επιθυμεί να αποφύγει μια απλουστευτική εικόνα του φασιστικού φαινομένου.⁶²

⁶⁰ Gori, *ό.π.*, σσ. 7-9

⁶¹ Emiliano Morreale, *L'invenzione della nostalgia, Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma, 2009, σσ. 3-16

⁶² Zinni, *Fascisti di Celluloide*, σσ. 3-6

Σε τελική ανάλυση, η αξία της πρόσληψής της περιόδου αυτής από ένα ετερόκλητο κοινό που παρευρισκόταν στις προβολές που λάμβαναν χώρα σε ολόκληρη την Ιταλία, δεν είναι θέμα μόνο της «αυθεντικής» (και σε ορισμένες περιπτώσεις καλλιτεχνικής) πολιτισμικής έκφρασης, αλλά και πολλών άλλων αλληλοσχετιζόμενων παραγόντων, όπως η εμπορική φύση του κινηματογράφου, η δημιουργική πορεία των σκηνοθετών, η διαθεσιμότητα πόρων από τους παραγωγούς, και τέλος, το κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο υπό το οποίο σκηνοθετήθηκαν οι ταινίες και προσανατόλισε την εξέλιξή τους.⁶³

B. ΑΠΟ ΤΑ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ ΕΩΣ ΤΗΝ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΕΚΡΗΞΗ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ ΄60

Στην εισαγωγή αναφέρθηκε ότι η φασιστική εικοσαετία αποτέλεσε συχνό θέμα συζήτησης για τη δημοκρατική Ιταλία, σε επίπεδο πολιτείας, κοινωνίας και πολιτισμού, και ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά τα προϊόντα της τέχνης του κινηματογράφου με τα οποία και ασχολούμαστε ορμώμενοι από τη συνεχή και αδιάλειπτη συνδιαλλαγή τους με τον ιδιωτικό και δημόσιο βίο του τόπου. Η επιρροή αυτή του κινηματογράφου δεν παρουσίαζε την ίδια ισχύ για όσους ήταν γεννημένοι μεταπολεμικά και για τους οποίους, ο φασισμός και η Αντίσταση εντάσσονταν στην σφαίρα της μακρινής και θολής πραγματικότητας. Μετά την πτώση του Μουσολινικού καθεστώτος η κινηματογραφική βιομηχανία της Ιταλίας στερήθηκε τον οργανωτικό πυρήνα που αυτό της πρόσφερε νωρίτερα. Εν όψει των καταστροφών των κρατικών στούντιο της *Cinecittà* κατά τη διάρκεια του πολέμου⁶⁴, οι Ιταλοί νεορεαλιστές είχαν υιοθετήσει τη χρήση εξωτερικών χώρων στα πλάνα τους, προσδίδοντας στις ταινίες γραφικό χαρακτήρα. Ωστόσο, η επιθυμία για μεγαλύτερο ρεαλισμό στον κινηματογράφο δεν είχε γίνει ακόμα πραγματικότητα και παρά τις προσπάθειες του Νεορεαλισμού να αποτυπώσει τη δυστυχία των μεταπολεμικών χρόνων, λίγες ταινίες κατάφεραν να το κάνουν με επιτυχία. Ως επί το πλείστον όμως, η πολιτιστική και κοινωνική αλλαγή που εξέφρασε το ρεύμα του Νεορεαλισμού και συμβατικά διήρκησε

⁶³ στο ίδιο, *ό.π.*, σσ. 3-6

⁶⁴ Μετά την ανακωχή της 8^{ης} Σεπτεμβρίου του ΄43 και τη λεηλασία της *Cinecittà*, μηχανήματα και κινηματογραφικό υλικό είχαν μεταφερθεί από Γερμανούς και φασίστες στη Γερμανία, ενώ στα θέατρα της φιλοξενούνταν χιλιάδες πρόσφυγες (Maurizio Massa, *Saggio sul cinema italiano del dopoguerra*, Smashwords Edition, 2009, σ. 17).

έως το '51, έφερε στο φως την υποκειμενική πραγματικότητα του εσωτερικού κόσμου των χαρακτήρων που το συνέστησαν, ενώ άνοιξε το δρόμο στον «αποδραματοποιημένο» κινηματογράφο που πολλοί σκηνοθέτες και θεωρητικοί επιθυμούσαν.⁶⁵

Σε πολιτικό επίπεδο, καθ' όλη τη δεκαετία του '50 γίνονταν προσπάθειες να αφεθεί κατά μέρος η ιστορική μνήμη. Η κυβέρνηση συνασπισμού που σχηματίστηκε τότε από Αριστερούς και Φιλελεύθερους αρνούσαν να αναγνωρίσει την περίοδο του ιταλικού φασισμού ως καθοριστικό παράγοντα διαμόρφωσης της δημοκρατικής Ιταλίας. Πρόκειται για μια περίοδο που η χώρα ερχόταν αντιμέτωπη με την αναγέννηση του ιταλικού νότου, τα υψηλά ποσοστά αναλφάβητων, την ανάγκη αναμόρφωσης των σχολείων, τις συγκρούσεις κεφαλαίου και εργαζομένων, τα δίπτυχα των σχέσεων ατομικό - συλλογικό, διανοήση - λαός, πολιτισμός - κοινωνία. Στην προκειμένη φάση, η προώθηση νέων ιδεών ήταν υπαρκτή, αλλά ως πηγή γι' αυτές χρησιμοποιούνταν τα λίγα χρόνια ιστορίας που μετρούσε ακόμα ο κινηματογράφος, και τα οποία του επέτρεπαν να αντλεί μετριασμένα διδάγματα από την κινηματογραφική παράδοση των προηγούμενων χρόνων.⁶⁶ Οποιαδήποτε επεξήγηση για το πώς το παρόν των σκηνοθετών συνδεόταν με το παρελθόν γινόταν με τρόπο που απέφευγε την έκθεση ζητημάτων που έθεταν διλήμματα έως πρότινος στην κοινή γνώμη.

Ο σκηνοθέτης Carlo Lizzani, σε συνέντευξή του στον κριτικό του κινηματογράφου Vittorio Giacci κάνει λόγο για την «πολιτισμική ηγεμονία» της Αριστεράς στη δεκαετία του '50 και το πόσο αυτή επηρέασε την πολιτική στάση των Κεντροδεξιών, που ένιωθαν την επιρροή της Αριστεράς «να καλπάζει απειλητικά». Τότε, πολλά κινηματογραφικά έργα χαρακτηρίστηκαν στον τύπο και τα περιοδικά τέχνης ως «αριστερά προσκείμενα», καθιστώντας την παραγωγή των σκηνοθετών ιδεολογικοποιημένη και περιορίζοντας με τον τρόπο αυτό τις καλλιτεχνικές επιλογές των τελευταίων.⁶⁷ Η άποψη αυτή εκτίθεται και στο περιοδικό *Cinemasessanta* όπου συμπληρώνεται με τη ξεκάθαρη θέση του ίδιου σκηνοθέτη επί του θέματος: «Είναι επικίνδυνο να είναι κανείς ενάντια στο σύστημα, να είναι «επαναστατικός». Η αναγέννηση του σινεμά θα επέλθει με τη συνεργασία με το κεφάλαιο και όχι με την εναντίωση σε αυτό, διότι δεν είναι τα μέσα, αυτά που διαφθείρουν το σινεμά, αλλά οι συμβιβασμοί»⁶⁸.

⁶⁵ Thompson, Bordwell, *ό.π.*, σ. 362

⁶⁶ Massa, *ό.π.*, σ. 16

⁶⁷ Vittorio Giacci, *Carlo Lizzani*, Il Castoro, Milano, 2008, σ. 28

⁶⁸ Cesare De Michelis, «La resistenza nel cinema degli anni facili», στο: *Cinemasessanta*, C.S.C., nn. 23-26, maggio-agosto, 1962, σσ. 87-91

Εν ολίγοις, αν κάποιος επιθυμεί να κάνει πολιτικό σινεμά, θα πρέπει να το κάνει χωρίς να δεσμεύεται από τις προϋποθέσεις που θέτει η βιομηχανία, αλλά με χρήση των κεφαλαίων που το σινεμά παρέχει ως αποτέλεσμα συνεργασίας. Αυτό όμως δεν φαίνεται τελικά να συμβαίνει, γιατί μια γενική εξέταση του σινεμά της περιόδου φέρνει στο φως πλειοψηφία μηνυμάτων που αφορούσαν τη ταυτότητα του ιταλού πολίτη - προωθητικών της ιδέας της ενότητας του έθνους μεταπολεμικά - ενώ τα γεγονότα εκείνα που θα μπορούσαν να βλάψουν την «συμφιλιοτική» πολιτική του κράτους παραλείπονται. Ας μη ξεχνάμε ότι στα πλαίσια της μεταπολεμικής πολιτικής της χώρας οι πρώην φασίστες συνέχισαν να συνυπάρχουν σε δημόσιες θέσεις του κράτους υπό το επιχείρημα της «επανένταξης» τους στον πολιτικό ιστό, αν και η δυσαρέσκεια που προκαλούσε η ενασχόληση με το πρόσφατο παρελθόν είχε τα αντίθετα αποτελέσματα. Η ενασχόληση λοιπόν με τη μνήμη απαιτούσε την αποδραματοποίησή της και ο μόνος τρόπος για να το επιτύχει κανείς ήταν η χρήση της σάτιρας ή των γνωστών ως «αδιάφορων»⁶⁹ ταινιών.⁷⁰

Η αποσιώπηση αυτή καταδεικνύεται και από την έλλειψη σημαντικής ιστοριογραφικής παραγωγής τη δεκαετία του '50, κατά την οποία απαντώνται μόνο δυο εγχειρίδια που προέκυψαν έπειτα από επιστημονική έρευνα⁷¹. Με τη μειωμένη αυτή παραγωγή συνδέεται και το γεγονός ότι το οπτικοακουστικό υλικό του ιδρύματος *Luce* επιστράφηκε από τους αμερικανούς στην Ιταλία μοναχά τη δεκαετία του '60, ενώ αρμόδιες κρατικές επιτροπές νόμων⁷² αναλάμβαναν την λογοκρισία του κινηματογράφου.

⁶⁹ Οι «αδιάφορες ταινίες» ήταν απότοκο του «αδιάφορου ανθρώπου», που συνιστούσε ένα κίνημα γεννημένο από ένα ομώνυμο εβδομαδιαίο περιοδικό του Δεκεμβρίου του 1944 που είχε ιδρύσει ο συγγραφέας κωμωδιών *Guglielmo Giannini*. Το κίνημα αυτό έβρισκε την πολιτική του έκφραση στους *Χριστιανοδημοκράτες* του Νότου που διέφεραν κατά πολύ από τη *DC* της Βόρειας Ιταλίας. Το Φλεβάρη του 1946 διαμορφώθηκε κόμμα βασισμένο σε αυτό το κίνημα, προωθώντας ιδέες, όπως την υποστήριξη της διοικητικής μορφής του κράτους και τη κατάργηση του ηθικού δικαίου, αναιρώντας με τον τρόπο αυτό τις ελευθερίες του πολίτη. Η ουσία όμως έγκειται στην ιδέα ότι η ιδεολογία δεν έχει καμία χρησιμότητα, ότι δηλαδή δεν υπάρχει Αριστερά ή Δεξιά και ότι ένα κράτος που εγγυάται στους πολίτες την πρόσβαση στα βασικά αγαθά είναι επαρκές (βλ. Aurelio Lepre, *Storia della prima Repubblica. L'Italia dal 1943 al 2003*, II Mulino, Bologna, 2006, σσ. 63-64).

⁷⁰ Marasti, *ό.π.*, σσ. 46-47

⁷¹ Πρόκειται για τα παρακάτω έργα: Luigi Salvatorelli - Giovanni Mira, *La storia del fascismo, L'Italia dal 1919 al 1945*, Novissima, Roma (1952) και Giampiero Carocci, *Storia del fascismo*, Garzanti (1959).

⁷² Ο τότε υφυπουργός εσωτερικών και ψυχαγωγίας Julio Andreotti, προκειμένου να επιβραδύνει την επέλαση των αμερικανικών ταινιών και να ελέγξει τις νεορεαλιστικές παραγωγές που προκαλούσαν αμηχανία στην κυβέρνηση, εισήγαγε τον νόμο 958, ψηφισμένο την 29^η Δεκεμβρίου 1949. Με βάση τον νόμο αυτό καθιερώνονταν όρια στις εισαγωγές και τον χρόνο προβολής των αμερικανικών ταινιών, ενώ προβλεπόταν η παροχή δανείων στις εταιρείες παραγωγής. Για να λάβει όμως μια εταιρεία το δάνειο, θα έπρεπε το σενάριο της ταινίας να έχει εγκριθεί από μια κυβερνητική επιτροπή. Οι ταινίες με μη πολιτικό περιεχόμενο λάμβαναν μεγαλύτερα ποσά. Επίσης, αν μια ταινία κρινόταν ότι «δυσφημίζει» τη χώρα δεν θα λάμβανε άδεια για εξαγωγή. Με τον τρόπο αυτό ο νόμος Andreotti φρόντισε τη λογοκρισία των ταινιών από το στάδιο της

Επομένως, η έλλειψη αρχειακού υλικού και αξιόλογης βιβλιογραφίας, σε συνδυασμό με τους νόμους αυτούς, αποτέλεσαν έναν αντιπαραγωγικό συνδυασμό όχι μόνο σε σχέση με τις ταινίες που πραγματεύονταν τη φασιστική εικοσαετία, αλλά και σε σχέση με την απόδοση ευθυνών στη μοναρχία και τους στρατιωτικούς ηγέτες μεταπολεμικά.⁷³

Η πρώτη δειλή αλλαγή στο επικρατών σκηνικό, μετά την *Ιταλική Άνοιξη* του μεταπολεμικού μοντερνισμού, επήλθε με τους περιορισμούς του νόμου Andreotti. Οι αλλαγές αυτές γίνονται εμφανείς κυρίως από το '56 και εξής, και δεν είναι αντίκτυπο μόνο της λογοκρισίας και της μαζικής εισβολής του *Hollywood* στον παγκόσμιο κινηματογράφο, αλλά είναι άρρηκτα δεμένες και με τις πολιτικοκοινωνικές συνθήκες⁷⁴. Επιγραμματικά αναφέρονται ο θάνατος του Ιωσήφ Στάλιν το '53, το διπλό σοκ του 20^{ου} συνεδρίου του κομμουνιστικού κόμματος της Σοβιετικής Ένωσης τον Φεβρουάριο του '56, η ανατροπή του Οκτωβρίου – Νοεμβρίου στην Ουγγαρία που άλλαξε τον καλλιεργούμενο έως τότε μύθο για την «πολυπόθητη» πολιτική αλλαγή, και τέλος, η κουβανική επανάσταση του '59⁷⁵. Ο κινηματογράφος, σε αντίθεση με τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, αλλάζει προσδιορισμό και γίνεται «Κεντρώου χαρακτήρα»⁷⁶, ενώ νέοι μύθοι έρχονται να ικανοποιήσουν την ανάγκη για αυτοπροσδιορισμό της κοινωνίας. Αυτή τη φορά ο αλληγορικός χαρακτήρας των νεορεαλιστικών χρόνων που έφεραν έντονα τα στοιχεία της λαϊκής κωμωδίας της δεκαετίας του '30, έδωσε τη θέση του στο μελόδραμα, διατηρώντας όμως αρκετούς δεσμούς με την προηγούμενη περίοδο. Αυτό σήμαινε ότι ο διάλογος για το παρελθόν μπορούσε να αναπτυχθεί στα επόμενα χρόνια υπό διαφορετικές περιοριστικές συνθήκες.⁷⁷

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι πολλές παραγωγές στράφηκαν για πρώτη φορά από το εθνικό στο διεθνές περιβάλλον, γεγονός που δεν οφείλεται στις «ετερόδοξες» ανάγκες των σινεφίλ, αλλά στην επιθυμία για νέες θεματικά παραγωγές που θα ανθούσαν στα χρόνια της «οικονομικής έκρηξης». Η πρόσφατη ιστορία άρχισε με τον τρόπο αυτό να αποτελεί το σημαντικότερο μέσο για τους δημιουργούς ταινιών, επιτρέποντάς τους να εισάγουν νέα είδη παραγωγής που θα προωθούσαν την ανάγκη για αλλαγή ή θα εισήγαγαν

προπαραγωγής τους (Thompson, Bordwell, *ό.π.*, σσ. 361-362).

⁷³ Marasti, *ό.π.*, σσ. 49-50

⁷⁴ Didi Gnocchi, *Una puntata*, «1956: il XX congresso PCUS – “Il rapporto segreto”», στο: *La storia siamo noi*, <http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntate/1956-il-xx-congresso-pcus/534/default.aspx> (03-06-2016).

⁷⁵ Joan Mellen, «Fascism in the Contemporary Film», *Film Quarterly*, Vol. 24, No. 4, (summer, 1971), University of California Press, σ. 2-5

⁷⁶ Miccichè, *ό.π.*, σ. 20

⁷⁷ Thompson, Bordwell, *ό.π.*, σ. 359-360

νέες οπτικές αντίληψης του εθνικού χαρακτήρα της χώρας , από εξωτερική όμως αυτή τη φορά σκοπιά.⁷⁸ Τα στοιχεία που κατέστησαν τη δεκαετία του '60 μια περίοδο σταθμό για την εγχώρια κινηματογραφική παραγωγή είναι ανιχνεύσιμα μετά από προσεκτική παρατήρηση των τρεχόντων συνθηκών αναφορικά με κάθε τομέα του ανθρώπινου βίου. Ωστόσο, αυτό δεν αναιρεί το γεγονός ότι η τομή της δεκαετίας του '60 θα πρέπει να λαμβάνεται υπόψη ως ένα όριο συμβατικό που διευκολύνει την ενασχόληση των επιστημόνων με την περίοδο, κι όχι ως τα χρόνια των καταλυτικών αλλαγών⁷⁹.

B. 1. ΜΕΤΑΞΥ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΘΕΑΜΑΤΟΣ (1960-1963)

Τη δεκαετία του '60 τα κινηματογραφικά δεδομένα άλλαξαν αρκετά συγκριτικά με τα προηγούμενα έτη. Ένα «νέο κύμα» παραγόμενων ταινιών και κινηματογραφιστών ερχόταν τώρα στο προσκήνιο με σκοπό να ερμηνεύσει και να προβάλει σε μαζικό επίπεδο τους προβληματισμούς που δημιουργούσε στην κοινωνία η νέα εποχή. Όσον αφορά τις ιστορικές ταινίες, αυτές διαφοροποίησαν τους στόχους τους κατά πολύ, περνώντας από τη χρήση του γραμμικού λόγου - όπως αυτός χρησιμοποιούνταν τότε στα βιβλία ιστορίας - στην κριτική εξέταση της μεθοδολογίας των ιστορικών.⁸⁰ Στο χρονικό αυτό διάστημα το ιταλικό σινεμά απέκτησε προοδευτικά τη κοινωνική συνείδηση που του έλειπε παλαιότερα, στοχεύοντας στην ευαισθητοποίηση του κοινού και στην καταγγελία του σαθρού χαρακτήρα του σύγχρονου κόσμου. Ωστόσο, οι ταινίες δεν είχαν ακόμα αποκτήσει ιδεολογική χροιά με τη στενή έννοια του όρου, όπως παρατηρούμε να συμβαίνει μεταγενέστερα.

Οι αλλαγές που συντελέστηκαν στην ιταλική κοινωνία την περίοδο του «οικονομικού θαύματος» της δεκαετίας του '60 - '70 εκφράστηκαν μέσα από τον κινηματογράφο κυρίως με έργα που έκαναν λόγο για τις αβεβαιότητες της ιταλικής κοινωνίας και όσα προβλέπονταν να διαδεχθούν την κατάσταση αυτή. Το γνωστό ως

⁷⁸ Τέτοιες ταινίες έδιναν έμφαση στην αντίθεση των διαφορετικών κοινωνιών (κατά πλειονότητα η σύγκριση αφορούσε την Ιταλία και τις Η.Π.Α), ενώ ο ιταλικός μικρόκοσμος παρουσιαζόταν στον θεατή ως πλούσιος αξιών που αντιτίθεντο στις ματεριαλιστικές αξίες των αναπτυσσόμενων χωρών (Iaccio, *ό.π.*, σ. 51 και Gori, *ό.π.*, σ. 144)

⁷⁹ Miccichè, *ό.π.*, σ. 20

⁸⁰ Sorlin, *ό.π.*, σσ. 279-280

«οικονομικό θαύμα», που διήρκησε από το 1958 έως το 1963, περιγράφεται ως αποτέλεσμα της ανταγωνιστικής ικανότητας της ιταλικής βιομηχανίας στις διεθνείς αγορές, του επιχειρηματικού πνεύματος και του φθηνού εργατικού δυναμικού, στοιχεία που έτρεψαν εντελώς τις κοινωνικές δομές. Στην ουσία όμως, όπως ο βιομήχανος Vittorio Valletta ισχυριζόταν, δεν επρόκειτο για τίποτα παραπάνω από «την προσπάθεια της χώρας να ακολουθήσει την από καιρό αναπτυγμένη Δύση».⁸¹

Μια άλλη τάξη, νεόπλουτων αστών, ερχόταν τώρα στο προσκήνιο, ενώ βελτίωση παρουσίασε το βιοτικό επίπεδο των πολιτών σε συνολικότερο επίπεδο. Αυτό, δεν σήμαινε φυσικά και την εξάλειψη των ταξικών αντιθέσεων, οι οποίες εξακολούθησαν να υφίστανται στο παρασκήνιο αναμένοντας μια καινούρια περίοδο κρίσης που θα τις έφερνε στην επιφάνεια. Στην πορεία αυτή προς τον εκσυγχρονισμό, η μετάβαση από την αγροτική μορφή οργάνωσης της κοινωνίας στη βιομηχανική προκάλεσε έντονο κύμα μετανάστευσης από τις επαρχίες του νότου στις βιομηχανικές πόλεις του βορρά. Η αλλαγή αυτή, δημιούργησε τον πρώτο διάυλο επικοινωνίας μεταξύ δυο τμημάτων της χώρας που έως τότε είχαν ανεπαρκείς συνδιαλλαγές σε πολιτισμικό, κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο. Κατά κάποιο τρόπο, το ψυχροπολεμικό κλίμα έδινε σταδιακά τη θέση του στους «μύθους της ειρηνικής συνύπαρξης».⁸²

Η αύξηση της εσωτερικής κατανάλωσης ως αντίκτυπος της αντίστοιχης αύξησης του εθνικού ακαθάριστου προϊόντος για την περίοδο 1958- 1963, έφερε αλλαγή στο βιοτικό επίπεδο των ανθρώπων που άλλαζαν συνήθειες, εντάσσοντας σε αυτές την ανάγκη για γνωριμία νέων τόπων. Αν και η Ρώμη αποτέλεσε για χρόνια την κύρια αντιπρόσωπο της Ιταλίας, η μεγάλη εσωτερική μετανάστευση (περίπου 600.000 άτομα μετανάστευσαν σε μια δεκαετία στη Λομβαρδία), και η ψευδαίσθηση του εύκολου κέρδους που ήταν διάχυτη σε όλα τα στρώματα της κοινωνίας, αποτέλεσαν τη κύρια θεματική μιας σειράς ταινιών της εποχής που λειτουργούσαν συμπληρωματικά μεταξύ τους. Οι ξένοι λαοί άρχισαν να ανακαλύπτουν την Ιταλία και οι ιταλοί πρόβαλαν τώρα όλο και περισσότερο τα τουριστικά θέρετρα ολόκληρης της χώρας.⁸³

Οι ταινίες που γυρίστηκαν σε περιοχές που αναπτύσσονταν τουριστικά πρόβαλαν μια κοινωνία ενιαία με κοινά συμφέροντα και ανάγκες. Ποτέ δεν επιχειρήθηκε να γίνει λόγος σε αυτές για οικονομικά ευκατάστατους ή άπορους, τη στιγμή που μια δεκαετία

⁸¹ Lepre, *ό.π.*, σσ. 183-184

⁸² Goffredo Fofi, Morando Morandini, Gianni Volpi, *Storia del Cinema, Dalle nouvelles vagues ai nostri giorni*, Vol. III, Garzanti, Milano, 1988, σ. 7

⁸³ Giulio Martini, *I luoghi del cinema*, Touring, Milano, 2005, σ. 175

νωρίτερα αυτή η πτυχή διαφαινόταν σε όλες τις κινηματογραφικές ταινίες.⁸⁴ Τα συμπτώματα της συνολικής αλλαγής ήρθαν να αλλάξουν τα εναπομείναντα στερεότυπα μιας άλλης εποχής που διακρινόταν από μεγαλύτερη σταθερότητα. Οι νοοτροπίες που διαδίδονταν μέσω της επέκτασης της βιομηχανίας, έφεραν στο προσκήνιο περιοχές της Ιταλίας που λειτούργησαν ανταγωνιστικά προς τα κυρίαρχα δεδομένα. Η στατική εντύπωση που είχε δημιουργηθεί για τη Λομβαρδία και το Βένετο, αντικαταστάθηκε από μια αντίληψη διαφορετική, που έδινε έμφαση στη συνάντηση των διαφόρων πολιτισμών, των ποικίλων μορφών οικονομικής οργάνωσης και νοοτροπιών. Σημαντική στον τομέα αυτό ήταν η έλευση στον κινηματογράφο της κωμωδίας, μέσω της οποίας προβλήθηκε η ιταλική περιφέρεια, όπου μεταφέρονταν οι ηθοποιοί για τα γυρίσματα των ταινιών. Εκεί διαφαινόταν η πολυπολιτισμικότητα και η αλλαγή της χώρας, όπου το πλήθος δρούσε σε συλλογικές ομάδες, ήταν διαποτισμένο με κοινές επιθυμίες και την ικανότητα να προσαρμόζεται γρήγορα στα νέα πρότυπα συμπεριφοράς. Το παλιό και το νέο συνυπήρχαν σε όλη την επικράτεια και εξισορροπούσαν το ένα το άλλο.

Η ακραϊφνή ανάπτυξη των αστικών κέντρων, η μεγάλη κινητικότητα και η έλευση των νέων στο προσκήνιο του κοινωνικού βίου, αποτέλεσαν τα στοιχεία που οδήγησαν σε μια νέα αντίληψη ακόμα και για τη χρήση της ίδιας της γλώσσας. Χάρη στην αύξηση του μορφωτικού επιπέδου, η επίσημη ιταλική γλώσσα ήρθε συχνά σε αντιδιαστολή με τις ποικίλες τοπικές διαλέκτους που εξακολουθούσαν να χρησιμοποιούνται κατά κόρον απ' όλα τα λαϊκά κοινωνικά στρώματα. Η επαφή των Ιταλών με ξένες γλώσσες και πολιτισμούς δημιούργησε νέες νοοτροπίες και συμπεριφορές. Έτσι, στη δεκαετία του '60 το ιταλικό σινεμά εγκατέλειψε τα στερεότυπα που είχαν καθιερωθεί στην κοινωνία από τη χρήση των διαφόρων διαλέκτων, προσεγγίζοντας αυτές μέσα από τη σκοπιά της κοινωνικής γλωσσολογίας ή της ανθρωπολογίας. Σκηνοθέτες, όπως οι Pasolini, De Seta, Olmi και πολλοί άλλοι, προσπαθούσαν να απεικονίσουν στα έργα τους και την παραμικρή αλλαγή της καθημερινότητας των ανθρώπων, καταγράφοντας συχνά τις γλωσσολογικές τους συμπεριφορές και επεκτείνοντας τις με τρόπο δημιουργικό. Στα '65, ο ίδιος ο Pier Paolo Pasolini ονόμασε το νέο αυτό γλωσσικό ρεύμα που επικράτησε ως *νέα-ιταλικά*. Επρόκειτο για μια γλώσσα τεχνητή η οποία δημιουργήθηκε από την τηλεόραση και τα μέσα μαζικής επικοινωνίας.

⁸⁴ Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema Italiano 1*, Laterza, Bari-Roma, 2004, σσ. 455-464

Άλλες αλλαγές που βρέθηκαν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των κινηματογραφιστών αφορούσαν τη σύγκριση του παρελθόντος με το παρόν σε επίπεδο χωροταξικό, αστικό, αρχιτεκτονικό ή ανθρωπολογικό, όπου εντόπιζαν αντιθετικές καταστάσεις, ανομοιομορφίες, τραυματικές περιβαλλοντικές αλλαγές, καταστροφή των τοπίων, δραστηριότητες δυσανάλογες του πλούτου και άλλες δραματικές αλλαγές.⁸⁵ Η συνήθεια των σκηνοθετών να ταξιδεύουν, προκειμένου για τα γυρίσματα των ταινιών τους, εμπλούτισε τη μορφή των προαναφερθέντων στοιχείων επιτρέποντας τη σύλληψη των αλλαγών στον τόπο που αυτές συντελούνταν.

Η κρίση των κοινωνικών και ηθικών προτύπων που έφερε η βιομηχανοποιημένη κοινωνία αισθητοποιήθηκε μέσα από ταινίες που στόχευαν και πάλι στην καταγγελία των συνεπειών της ταχείας εκβιομηχάνισης, της εισόδου της τηλεόρασης στο χώρο του σπιτιού, και της επιρροής από αυτήν του οικογενειακού βίου και των πολιτικών βλέψεων της εποχής. Σε καθημερινό επίπεδο, η αμερικανική ήπειρος παρέμενε ακόμη μια σωτήρια λύση στα οικονομικά προβλήματα όσων Ιταλών ευελπιστούσαν να μεταναστεύσουν, στοχεύοντας στη βελτίωση του κοινωνικοοικονομικού τους *status* που θα επερχόταν μετά την απόκτηση άφθονου και εύκολου χρήματος. Οι ίδιοι οι Ιταλοί μικροαστοί φαίνονταν να υποστηρίζουν το νέο δεκτικό προς την καλοπέραση μοντέλο ζωής, το οποίο όμως αντιστεκόταν στα πρώτα συμπτώματα αύξησης του πληθωρισμού και της διαφθοράς.⁸⁶

Σε πολιτικό επίπεδο, οι αρχές της δεκαετίας του '60 στιγματίστηκαν από την προσπάθεια δημιουργίας μιας Κεντρίας πολιτικής συνιστώσας, η οποία δυσκολευόταν να αρνηθεί τη συνεργασία με την Κεντροαριστερά. Αυτή ήταν η κυβέρνηση Tambroni που διήρκησε 123 ημέρες και όφειλε την ύπαρξή της στην υποστήριξη των βουλευτών του *MSI*. Το εν λόγω κίνημα (*Movimento Sociale Italiano*) είχε ιδρυθεί από βετεράνους της Δημοκρατίας του *Salò* το '46 και επιδίωκε την προώθηση μιας ακροδεξιάς πολιτικής μέσα από τις τάξεις των Χριστιανοδημοκρατών.⁸⁷ Ωστόσο, χάρη στις μαζικές αντιδράσεις που είχαν ως αφετηρία την πλατεία της Γένοβα⁸⁸, το σχέδιο Tambroni απέτυχε.⁸⁹ Η ήττα του

⁸⁵ Miccichè, *ό.π.*, σ.45

⁸⁶ Brunetta, *Cent'anni di cinema*, *ό.π.*, σσ. 455-464

⁸⁷ Marasti, *ό.π.*, σ. 59

⁸⁸ Οι αντιδράσεις του Ιουλίου του '60 ξέσπασαν με αφορμή την απόφαση της κυβέρνησης να επιτρέψει την πραγματοποίηση του Εθνικού Συνεδρίου του *MSI* στην ίδια πόλη, στο οποίο καταδικάζονταν οι υποθέσεις για συνεργασία των κεντρών με τους δεξιούς (βλ. Maurizio Zinni, «La storia incompiuta. Antifascismo e Resistenza nel cinema politico italiano dal boom agli anni '70», στο: Vito Zagarrìo, *Cinema e Storia 2015, Cinema e antifascismo, Alla ricerca di un epos nazionale*, Rubettino, 2015, σ. 53

⁸⁹ Zinni, «La storia incompiuta», *ό.π.*, σ. 53

«σχεδίου *Tambroni*» και η δημιουργία της πρώτης Κεντροαριστερής⁹⁰ κυβέρνησης υπό την καθοδήγηση του *Fanfani* το 1962, στον οποίο το *PSI* παρείχε εξωτερική στήριξη, έκανε την ανάγκη για αριστεροποίηση των πολιτικών μέτρων της κυβέρνησης περισσότερο επιτακτική. Για τα κυβερνητικά κόμματα και ιδιαίτερα για τους Χριστιανοδημοκράτες, τα γεγονότα του Ιουλίου αντιπροσώπευαν τον κεντρικό σταθμό στην πρόοδο των αντιφασιστικών ιδεών και κύριο δείγμα της ωρίμανσης της κοινής γνώμης από το β' μισό της δεκαετίας του '50 και εξής. Αφενός, το αίσθημα της απειλής ενός «νέου φασισμού» - αυτή τη φορά στις τάξεις του κράτους - και αφετέρου η αδυναμία των Χριστιανοδημοκρατών να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις μιας χώρας βαθιάς αλλαγμένης που άνοιγε το δρόμο της εξουσίας στους Σοσιαλιστές, με αντάλλαγμα μεταξύ άλλων την αναγνώριση των αξιών της Αντίστασης, είχε ως απότοκο μια δεκαετία αργότερα, το αίτημα για σεβασμό στο σύνταγμα.⁹¹

Ως αναμενόμενο, μετά τις παραπάνω συνθήκες οι πολίτες αναθεώρησαν τις απαιτήσεις τους και τα ιδανικά τους, αλλάζοντας πρώτα τη νοοτροπία και τον τρόπο συνδιαλλαγής τους με το παρελθόν.⁹² Πρώτα απ' όλα, οι αντιλήψεις για τον φασισμό και τον αντιφασισμό που επικρατούσαν για πάνω από δέκα χρόνια χωρίς πολλές διαφοροποιήσεις, είχαν αρχίσει να τρέπονται. Τα αντιφασιστικά ιδεώδη, αναδύονταν στην κοινή γνώμη ως ένας προσανατολισμός ανεξάρτητος από τις πολιτικές δυνάμεις του τόπου. Η μαζική διαμαρτυρία πολιτών που δεν χαρακτηρίζονταν για την Αριστερή πολιτική τους ταυτότητα, αλλά για το κοινό τους αίσθημα ότι πρέπει να εμποδίσουν τις αυταρχικές τάσεις της κυβέρνησης, επιβεβαίωσε σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο το πώς οι αξίες της Αντίστασης και του αντιφασισμού είχαν βρει τώρα την αναχρονιστική τους έκφραση⁹³.

Εξάλλου, οι νέοι που συμμετείχαν στις διαμαρτυρίες είχαν ετερόκλητα πολιτικά πιστεύω, και θα έλεγε κανείς ότι δεν ήταν τόσο η πολιτεία ως μορφή εξουσίας ο λόγος για την έκφραση έντονου πνεύματος αντίστασης, αλλά η επιχειρηματολογία για τις πολιτικές και κοινωνικές διαμάχες που προέκυπταν ως απότοκο της μνήμης.⁹⁴ Έπειτα, ο

⁹⁰ Ο λόγος για το κόμμα των Χριστιανοδημοκρατών, το οποίο μέχρι τα χρόνια αυτά κυβερνούσε χάρη στη στήριξη άλλων μικρότερων κομμάτων «δορυφόρων», ενώ τώρα στράφηκε για πρώτη φορά σε νέους συμμάχους (Iaccio, *ό.π.*, σ. 51).

⁹¹ Fofi, Morandini, Volpi, *ό.π.*, σ. 7

⁹² Zinni, *Fascisti di Celluloide*, *ό.π.*, σ. 99

⁹³ Claudio Vercelli, «Cinema resistente: uno sguardo d'insieme sulla raffigurazione della Resistenza dal dopoguerra ad oggi», στο: Asti contemporanea, 2005, σσ. 303-305

⁹⁴ Μετά την πτώση της κυβέρνησης *Tambroni* με δυο εγκυκλίους υπογεγραμμένες από τον υπουργό παιδείας Giancinto Bosco, η κυβέρνηση αποφάσισε ότι η διδασκαλία της ιστορίας στις τελευταίες τάξεις των γυμνασίων και των λυκείων δεν θα περιοριζόταν στα χρόνια του Παγκοσμίου πολέμου, αλλά θα

αντιφασισμός, χρησιμοποιήθηκε ως όργανο προπαγάνδας από την αντιπολίτευση, αλλά και ως συνδετικός κρίκος των Καθολικών σε μια περίοδο έντονης πόλωσης. Η ανάκληση του λοιπόν, έγινε το όργανο εκείνο που θα εμπόδιζε την εγκατάλειψη των αντικομμουνιστικών θέσεων που ήταν ακόμα παρούσες στο Σοσιαλιστικό κόμμα και την κυβέρνηση.⁹⁵

Σε σχέση με την πορεία της παραγωγής ταινιών που κάνουν λόγο για τα χρόνια από το '22 έως και το '45, στην Ιταλία της δεκαετίας του '60, αυτή παρουσιάστηκε αρκετά διαφοροποιημένη ως προς τις τάσεις της συγκριτικά με τη δεκαετία που προηγήθηκε. Με αφετηρία τη Γαλλία των ίδιων χρόνων και την έλευση της *nouvelle vague*⁹⁶, τα υπάρχοντα δεδομένα άλλαξαν. Σε αυτό συνέβαλε η εισαγωγή καινοτόμων χαρακτηριστικών στις τάξεις του κινηματογράφου, όπως η ρεαλιστική απεικόνιση, η αμφισημία, η μεγάλη διάρκεια των ταινιών και ούτω καθ' εξής. Πολλές κινηματογραφικές παραγωγές - η δημόσια προβολή των οποίων είχε απαγορευτεί έως τη δεκαετία του '60 - είδαν το φως κατά την τετραετία 1960-1963, όταν οι σκηνοθέτες καταπατίστηκαν με την παραγωγή 25 ταινιών⁹⁷ που έκαναν λόγο για το φασισμό, ενώνοντας παραγωγούς, σκηνοθέτες και σκηνογράφους κάτω από τον ίδιο οικονομικό κλοιό.

Η ανάγκη των σκηνοθετών να κάνουν λόγο για ζητήματα που για καιρό είχαν αποσιωπηθεί υπακούοντας στις επιταγές της κοινωνίας, οδήγησε σε παραγωγές ενταγμένες στο σύγχρονο παρόν της οικονομικής έκρηξης και του τέλους των «ψευδαισθήσεων». Παράλληλα, πολλές προκαταλήψεις για τη πρόσφατη ιστορία του τόπου καταρρίπτονταν, αυξάνοντας την έλευση του κοινού⁹⁸.⁹⁹ Αυτό αποδεικνύει την ύπαρξη συνείδησης εκ μέρους των σκηνοθετών ως προς τις εμπορικές δυνατότητες που προσφέρονταν από παρόμοιες παρελθούσες παραγωγές και ως προς τις προτιμήσεις για ταινίες που κινούνταν

επεκτεινόταν έως τα χρόνια της αποκατάστασης της δημοκρατίας. Στην αλλαγή αυτή προστέθηκαν μεταρρυθμίσεις στο πανεπιστήμιο, όπου οργανώνονταν σεμινάρια σε σχέση με το φασισμό που παρουσίαζαν τεράστια απήχηση στους φοιτητές. Οι αυξημένες απαιτήσεις από την εκπαίδευση είναι το σημαντικότερο δείγμα ανάπτυξης της κοινωνίας. Το σινεμά, ακολούθησε πιστά την πρόοδο αυτή, δίνοντας στο κοινό του νέο υλικό βλ. Zinni, *Fascisti di Celluloide*, σσ. 101-102.

⁹⁵ στο ίδιο, σσ.100-102

⁹⁶ Fofi, Morandini, Volpi, *ό.π.*, σσ.82-88

⁹⁷ Maurizio Zinni, «Uomini in Nero, Il Fascismo nel cinema Italiano 1945-1962», : P. Cavallo, L. Goglia, P. Iaccio, *Cinema a Passo Romano, Trent' anni di fascismo sullo schermo 1934- 1963*, Liguori, Napoli, 2012, σ. 309

⁹⁸ Από ποσοτική άποψη, αναφέρεται ότι σε όλη τη δεκαετία του 1960 η έλευση του κοινού στο σινεμά υπολογίζεται στα 745 εκατομμύρια ετησίως, αριθμός που μειώνεται στα 525 εκατομμύρια το 1970 (Zinni, *Fascisti di Celluloide*, σσ. 102-103)

⁹⁹ Gori, *ό.π.*, σσ. 123, 136

από τη καυστική κωμωδία έως την καταδίκη του παρελθόντος.¹⁰⁰ Έτσι οι νέες παραγωγές που θα καταπιάνονταν με το πρόσφατο παρελθόν μιας κοινωνίας συνεχών αλλαγών ανανέωσαν τον τρόπο έκφρασης της, καθιστώντας το σινεμά - μέχρι τα χρόνια της ολοκληρωτικής αντικατάστασής του από την τηλεόραση - ένα από τα βασικότερα μέσα διάδοσης της συλλογικής μνήμης. Παράλληλα, οι διανοούμενοι, αναζήτησαν ευρύτερα πλαίσια έκφρασης στο κοινό, τα οποία τους προσφέρθηκαν αρχικά από τον τύπο και τα βιβλία, και έπειτα από την τηλεόραση.¹⁰¹

Σημαντικό ρόλο στην κινηματογραφική παραγωγή των χρόνων αυτών κατέχει και το γεγονός ότι η πλειοψηφία των σκηνοθετών αυτών βίωσε το φασισμό σε νεανική ηλικία, γι' αυτό και τα διλήμματα στα οποία οδηγήθηκαν μεταπολεμικά χρόνια αποτέλεσε έναν από τους λόγους για τους οποίους ωθήθηκαν να δώσουν μια άλλη, ιδεολογική προέκταση στις ταινίες αυτές.¹⁰² Τότε, πολλά από τα χαρακτηριστικά του Νεορεαλισμού ενσωματώθηκαν στην αυτοβιογραφία ή την αστική αφήγηση¹⁰³, με κυρίαρχο το αφηγηματικό εργαλείο της μεταφορικής απεικόνισης του φασιστικού φαινομένου που απαντάται προς το τέλος της δεκαετίας.¹⁰⁴

Από την άλλη, οι νεαρότεροι σκηνοθέτες που δεν είχαν βιώσει τα χρόνια του πολέμου χρησιμοποίησαν τις τεχνικές που τους παραδόθηκαν από τον Νεορεαλισμό και προσπάθησαν να τις συνδέσουν με το παρόν, ένα παρόν που κυριευόταν από τη νεοαστική τάξη που γέννησε η οικονομική έκρηξη. Οι αναπαραστάσεις ιστορικών γεγονότων, έφεραν όσους δεν είχαν άμεσα βιώματα από την εικοσαετία αντιμέτωπους με το ερώτημα του αν η Αντίσταση λειτούργησε ως κινητήριο δύναμη για τη δημιουργία μιας «Νέας Ιταλίας» - αυτής που θα οδηγούσε σε ένα καλύτερο μέλλον με όχημα την επανάσταση.¹⁰⁵ Η θεματολογία αυτή των ταινιών επιβεβαίωνε κατά κάποιο τρόπο τα παραμελημένα για πολλά χρόνια «εθνικά ιδανικά», επανακαθορίζοντας την κοινωνία¹⁰⁶.

¹⁰⁰ Zinni, *Fascisti di Celluloide*, ό.π., σσ. 102-103

¹⁰¹ Zinni, «Uomini in Nero», ό.π., σ. 309-310

¹⁰² Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του *Carlo Lizzani*, ο οποίος αν και δεν αρεσκόταν στο «στίγμα» που του αποδίδονταν από τους κριτικούς του κινηματογράφου για το ότι παρήγαγε ιδεολογικοποιημένο σινεμά, παραδεχόταν τη μεταπολεμική σχέση του με το PCI και την κινητήριο δύναμη που αποτελούσε για τον ίδιο η μορφή του Enrico Berlinguer στην προσπάθεια για αλλαγή των παλαιότερων κοινωνικών δομών (Giacci, ό.π., σ. 28-29).

¹⁰³ Για τα αίτια της αλλαγής της νοοτροπίας των σκηνοθετών και των τρόπου που συντελέστηκε: Fofi, Morandini, Volpi, ό.π., σ. 8

¹⁰⁴ στο ίδιο, σ. 8

¹⁰⁵ Mancioti, Viganò, ό.π., σσ. 20

¹⁰⁶ Σημειώνεται, ότι η τελευταία αυτή κατηγορία σκηνοθετών περιοριζόταν όχι μόνο από τις επιταγές της βιομηχανίας του κινηματογράφου, αλλά και τα περιοδικά που προωθούσαν τα έργα τους, όπως το *Cinema e*

B2. ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΕΤΩΝ '43-45

Στο προηγούμενο κεφάλαιο έγινε αναφορά στην αποφυγή, για πολιτικούς κυρίως λόγους, της ενασχόλησης των κινηματογραφιστών με το ζήτημα του αντιφασιστικού αγώνα των ετών '43 με '45. Η αποσιώπηση των δυνάμεων που είχαν συμμετέχει στη δράση κατά των φασιστών του *Salò* και των συμμάχων τους, καθώς και της ιδεολογίας της οποίας ήταν φορείς οι μετέχοντες στην Αντίσταση, έπαψε να υφίσταται τυπικά στα 1959. Όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή, τη χρονιά αυτή παράχθηκε μια ταινία σταθμός για την εποχή, το *Il generale della Rovere* του Rossellini, η οποία βραβεύτηκε στο φεστιβάλ Βενετίας με χρυσό λέοντα. Το βραβείο της αποδόθηκε εξ' ημισείας μαζί με το *La grande guerra* του Mario Monicelli, συνιστώντας την πρώτη ταινία της εποχής που μετέδιδε «αντιφασιστικά» μηνύματα.¹⁰⁷

Το πρόσφατο παρελθόν άρχισε να γίνεται διαφορετικά αντιληπτό χάρη στην κοινωνική αλλαγή που είχε επέλθει με το «οικονομικό θαύμα» και το «άνοιγμα» των Χριστιανοδημοκρατών προς την Αριστερά, γι' αυτό και η δεκαετία του '60 αποτέλεσε περίοδο σταθμό για την ιστορία του κινηματογράφου.¹⁰⁸ Οι δυο προαναφερθείσες παραγωγές λειτούργησαν ως μεταβατικός σταθμός που επέτρεψε το πέρασμα από το Νεορεαλισμό σε μια ανανεωτική μορφή αυτού, η οποία εκδηλώθηκε με ταινίες που αφορούν το Β' Παγκόσμιο πόλεμο και που παρήχθησαν τις δεκαετίες του '60 και του '70. Στα ψυχροπολεμικά χρόνια της έντονης πόλωσης, ανάλογες ταινίες κατέληγαν να εκφράζουν τις εντάσεις που υποθάλπονταν από την προηγούμενη δεκαετία και οι οποίες έρχονταν στην επιφάνεια με αφορμή την επικείμενη πολιτική αναμόρφωση.¹⁰⁹ Συνεπώς, η δεκαετία του '60 αποτέλεσε περίοδο σταθμό για τη σύνδεση του παρελθόντος με το παρόν, φέρνοντας στο φως τη σχέση με την ιστορία και επιτρέποντας την κυκλοφορία εξελίξιμων

film, δεν παρουσίαζαν νέες τάσεις αλλά βρίσκονταν στη «σκιά» του Νεορεαλισμού και των «δασκάλων» *Antonioni* και *Fellini* βλ. Fofi, Morandini, Volpi, *ό.π.*, σ. 9-10. Ωστόσο, ο *Morreale* επισημαίνει ότι αυτή ήταν μια νέα μορφή Νεορεαλισμού που κατηγορούσε τη νοσταλγία για το παρελθόν στην προσπάθεια να δώσει έμφαση στη χρονική συνέχεια, και όχι στη συναισθηματική απεικόνιση γεγονότων που προκαλούν τη νοσταλγία αυτή, όπως συνέβαινε παλαιότερα (*Morreale*, *ό.π.*, σσ. 45, 53).

¹⁰⁷ Σημειώνεται ότι το *Il generale della Rovere* δεν επιλέγει για σχολιασμό, παρότι αποτέλεσε την πρώτη ταινία που κάνει λόγο για την Αντίσταση σε θεωρητικό επίπεδο, και μόλις δεκατέσσερα χρόνια μετά τα συμβάντα. Αυτό, διότι στην ταινία υπερισχύει κατά πολύ το κωμικό στοιχείο σε μια προσπάθεια έκφρασης του καλλιτέχνη, αφήνοντας κατά μέρος την αναπαράσταση της ιστορίας, βλ. Massa, *ό.π.*, σ. 84.

¹⁰⁸ *Morreale*, *ό.π.*, σ. 57

¹⁰⁹ Zinni, «La storia incompiuta», *ό.π.*, σ. 51-92

ιδεολογιών που κινούνταν προς διαφορετικές κατευθύνσεις.¹¹⁰

Μια από τις σελίδες της ιστορίας που δεν ήταν αρεστές ή που έγιναν αποδέκτες νέων αναγνώσεων και ανοίχθηκαν επιτακτικά στα χρόνια που η επανασύνδεση με το παρελθόν ευνοούνταν, ήταν η ερμηνεία της Αντίστασης ως εμφυλίου πολέμου – θέμα που αποτέλεσε ταμπού για πολλά ακόμα χρόνια¹¹¹. Η προτίμηση ταινιών που η θεματική τους τοποθετείται χρονικά από την 25^η Ιουλίου του '43 και εξής, δεν μαρτυρεί μόνο το χαρακτήρα μνημειοποίησης της ιστορίας που επιδιωκόταν να επιτευχθεί μέσα από την κάθε ταινία, αλλά και τη δυσκολία που υπήρχε να ληφθούν υπόψη άλλοι παράγοντες - ατομικοί και συλλογικοί - που θα ερμήνευαν τις ιστορικές εξελίξεις μετά την ανακωχή της 8^{ης} Σεπτεμβρίου. Μοναδική ταινία εξαίρεση στην κατηγορία αυτή είναι το *Tiro al piccione*, του Giuliano Montaldo (1962), με το οποίο ο σκηνοθέτης κατέστη ο πρώτος που επέλεξε να περιγράψει την εμπειρία του *Salò* μέσα από τα μάτια ενός στρατευμένου ρεπουμπλικάνου, ερχόμενος αντιμέτωπος με ένα ανέγγιχτο έως τότε ζήτημα.¹¹²

Επιπρόσθετα, για καθεμία από τις δυο περιπτώσεις και σε σχέση με τις ταινίες που μας απασχολούν για τις ανάγκες της έρευνας, αναφέρεται ότι ο λόγος για την Αντίσταση συνιστά το στοιχείο εκείνο που εμπεριέχει τη νοσταλγία για τις περασμένες γενεές. Μέσα από την Αντίσταση δίνεται έμφαση στα ιδανικά μιας άλλης εποχής που αντιτίθενται στην πτωτική κατάσταση του παρόντος, ενός παρόντος που θέλει οι κοινωνικές και διανοητικές δυνάμεις να είναι «εξαστισμένες» και η Αντίσταση «προδομένη» χωρίς ωστόσο αυτά τα δυο σχήματα να είναι ασύνδετα μεταξύ τους. Ο Cesare De Michelis¹¹³, ένα χρόνο νωρίτερα, είχε εκφράσει την άποψή του, κάνοντας λόγο για την παρουσίαση στις οθόνες ενός αντιφασισμού που αντί να δηλώνει το θρίαμβο της Δημοκρατίας, επιδίωκε την απλοποίηση των ιδανικών της Αντίστασης.¹¹⁴

Μια άλλη τοποθέτηση επί του θέματος είναι αυτή του μελετητή της ιστορίας του κινηματογράφου Vito Attolini, που χαρακτηρίζεται από έλλειψη εμπιστοσύνης ως προς τη σύγκριση του παρελθόντος με το παρόν, ενώ για τον ίδιο η δεκαετία του '60 δεν αποτελούσε ώριμη περίοδο για να κάνει κανείς λόγο για την Αντίσταση παρά τη χρονική απόσταση που τη χώριζε από τα τεκταινόμενα. Αντιθέτως, θεωρεί τις ταινίες της δεκαετίας του '50 υψηλότερης καλλιτεχνικής αξίας συγκριτικά με τις μεταγενέστερες, εφόσον η

¹¹⁰ Marasti, *ό.π.*, σ. 7

¹¹¹ Τέτοια είναι η περίπτωση της ταινίας του Valerio Zurlini, *Estate Violenta* (1959).

¹¹² Brunetta, *cent'anni di cinema*, *ό.π.*, σσ. 464-467

¹¹³ De Michelis, «*La resistenza nel cinema*», *ό.π.*, σσ. 87-91

¹¹⁴ Zinni, *Fascisti di Celluloide*, *ό.π.*, σσ. 104-105

προσέγγιση που γίνεται εμπεριέχει την απαραίτητη «ιστορική συνείδηση» που απαιτείται για τέτοια ζητήματα εκ μέρους των σκηνοθετών. Για τον ίδιο λόγο χαρακτηρίζει αξεπέραστη την εμπειρία του Νεορεαλισμού, κατά την οποία η 7^η τέχνη δεν ήταν ακόμα εκφραστής του ήθους της ιταλικής κοινωνίας, αλλά δινόταν έμφαση σε άλλα ζητήματα¹¹⁵.

Τέλος, στα χρόνια αυτά κυρίαρχη είναι και η φιλολογική ευαισθησία σκηνοθετών που διαβάζουν γνωστούς συγγραφείς που καταπιάνονται με τα χρόνια της Αντίστασης ή την εικοσαετία του φασισμού, όπως τους Vasco Pratolini, Carlo Cassola και Giorgio Bassani, καθιστώντας τα έργα τους κύριες πηγές των ταινιών της τρέχουσας δεκαετίας. Ενδιαφέρον προκαλούν στο Morreale οι συγκεκριμένες επιλογές των σκηνοθετών, δεδομένου ότι στα χρόνια αυτά ήταν διαθέσιμα κι άλλα μυθιστορήματα, γραμμένα αμέσως μετά την απελευθέρωση, ή τα καλούμενα «πολιτικά ρομάντζα». Τα τελευταία ωστόσο «αποκηρύσσονται» στην ανάγκη για παραγωγές διαφοροποιημένες από αυτές που ακολουθούσαν τις λογοτεχνικές τάσεις της εποχής, είτε με το επιχείρημα ότι δεν εμπεριεχόταν ίχνος νοσταλγίας για το παρελθόν σε αυτά, είτε κατηγορούμενα ως έργα μιας κάστας «ψευδοδιανοούμενων». ¹¹⁶ Μια επεξήγηση για την επιλεκτικότητα αυτή θα μπορούσε να δοθεί με το επιχείρημα ότι πρόκειται για ταινίες παρμένες από μυθιστορήματα γνωστά στο ευρύ κοινό, που παράλληλα προσεγγίζουν την ιστορία με έμμεσο τρόπο και κατά βάση μέσα από την προσωπική ιστορία των πρωταγωνιστών τους. Ωστόσο, δεν παραβλέπεται να αναφερθεί το ότι αντικατοπτρίζουν πολλά περισσότερα από όσα μπορούσαν να αντιληφθούν οι θεατές την εποχή που αυτά προβλήθηκαν. ¹¹⁷

¹¹⁵ Vito Attolini, «Fascismo, Resistenza e impegno storicistico», στο: *Cinema Nuovo*, n.164, luglio- agosto 1963, σσ. 263-268

¹¹⁶ Morreale, *ό.π.*, σ. 76

¹¹⁷ στο ίδιο, σσ. 58-59

- Roberto Rossellini, *Era notte a Roma* (1960)

Ο Rossellini με το έργο του *Era notte a Roma* συμπληρώνει το σύνολο μιας σειράς ταινιών που τον καθόρισαν ως τον σκηνοθέτη των καλούμενων «*Νέων Ταινιών*» της δεκαετίας του '60. Πρόκειται για τον νεορεαλιστή δημιουργό που συνέδεσε τα μεταπολεμικά χρόνια με το σύγχρονο, τόσο θεματικά όσο και τεχνικά. Σε θεματικό επίπεδο, τα μοτίβα της συμφιλίωσης, της φυλάκισης και της αναμονής επαναλαμβάνονται στο *Era notte a Roma* ως μια συνέχεια του *Generale della Rovere*, αυτή τη φορά αποκεντρωμένα από τη μια και ισχυρή ταυτότητα του πρωταγωνιστή και μοιρασμένα σε περισσότερα πρόσωπα της πλοκής¹¹⁸. Συγκεκριμένα, το *Era notte a Roma* καταπιάνεται με τη γερμανική κατοχή της ιταλικής πρωτεύουσας και τη μαύρη αγορά, θεματική την οποία συναντάμε και στην εισαγωγή του *Roma città aperta* (1945). Στην τελευταία ταινία υπάρχει επίσης το στοιχείο του καθολικισμού και της Αντίστασης, όπως συμβαίνει και στο *Era notte a Roma* με τα συνεχή πλάνα από τον Άγιο Πέτρο και τους αντάρτες. Ο κεντρικός ρόλος των μεσαιωνικών κτισμάτων της καθολικής εκκλησίας και η ύπαρξη αποσπασμάτων της λατινικής γλώσσας σε δυο σκηνές είναι ένδειξη του πόσο σημαντική θεωρούταν η καθολική εκκλησία. Το παρελθόν της πόλης νομιμοποιεί τον αντιστασιακό αγώνα, ενώ η εισαγωγή στην ταινία στρατιωτών και των τριών διαφορετικών εθνικοτήτων των συμμάχων της δίνουν διεθνή τόνο.

Αναλυτικότερα, η ταινία τοποθετείται χρονικά στο Νοέμβριο του '43, οπότε οι σύμμαχοι μάχονταν στο Cassino εναντίον των Γερμανών, ενώ στα περίχωρα της Ρώμης (Cerveteri) τρεις αιχμάλωτοι πολέμου που είχαν δραπετεύσει από ένα στρατόπεδο συγκέντρωσης αναζητούσαν καταφύγιο. Απώτερος στόχος τους ήταν να μεταφερθούν προς τη νότια Ιταλία. Ο επικεφαλής του στρατού Michael Pemberton της αγγλικής ταξιαρχίας, ο υπολοχαγός Peter Bradley της αμερικανικής αεροπορίας και ο λοχίας Pheodor Nazukon του σοβιετικού στρατού, φυγαδεύτηκαν τελικά από μια ομάδα γυναικών που παρίσταναν τις μοναχές. Στην πραγματικότητα, πίσω από τις μοναχές κρυβόταν η μαύρη αγορά που εκτυλισσόταν στη Ρώμη παράλληλα με τον πόλεμο. Μια από τις γυναίκες, η Esperia, παρά τον φόβο της μην αποκαλυφθεί η αληθινή της ταυτότητα, προσέφερε φιλοξενία στους τρεις στρατιώτες στη σοφίτα του σπιτιού της. Στην πορεία, οι τρεις άνδρες ήρθαν σε επαφή με μια ομάδα παρτιζάνων, έως τη βραδιά που έκανε έφοδο η γερμανική αστυνομία

¹¹⁸ Stefano Masi, Enrico Lancia, *I film di Roberto Rossellini*, Gremese, Roma, 1987, σ. 83

μετά τη καταγγελία του φασίστα μοναχού Tarcisio. Η Esperia, και ο αρραβωνιαστικός της Renato, ένας αριστερός εργάτης, συλλήφθηκαν, ενώ ο Nazukon σκοτώθηκε κατά τη προσπάθειά του να ξεφύγει. Ενώ ο Pemberton και ο Bradley φοβούνταν μην αποκαλυφθούν, κατέφυγαν στο σπίτι του πρίγκιπα Antoniani και μετά σε ένα μοναστήρι. Ακολουθεί η επίθεση των παρτιζάνων στους Ναζί στη Via Rasella και ομαδική δολοφονία των στρατιωτών στην Ardeatina. Ο Bradley και ο πρίγκιπας πήγαν στις τάξεις των συμμάχων. Ο Pemberton ωστόσο έμεινε πίσω και κατά τη συνάντησή του με την Esperia έμαθε για την εκτέλεση του Renato. Τέλος, η αστυνομία έκανε έφοδο στο μοναστήρι, από όπου ο Pemberton τελικά διέφυγε για να πάει στην Esperia. Στο σπίτι αυτής βρισκόταν ο προδότης, τον οποίο και κατάφερε να δολοφονήσει. Ο θάνατος του χωλού ιερέα Tarcisio είναι προμήνυμα του θανάτου του φασισμού. Την ίδια νύχτα ακούγονται κραυγές χαράς για την άφιξη των συμμάχων στην πόλη¹¹⁹.

Ο Rossellini αποφεύγει το συμβατικό τρόπο καταγραφής μιας ιστορίας που εξελίσσεται με μικρά μονταρισμένα πλάνα, για να βάλει στη θέση της το ρεαλιστικό όχι ως μια αναπαράσταση της πραγματικότητας, αλλά ως μια τάυτηση με το χρόνο και το χώρο των γεγονότων. Σε σχέση με το χρόνο, πολλά στιγμιότυπα ακινητοποιούνται με τη χρήση των ζουμαρισμένων πλάνων¹²⁰. Τέτοια είναι η περίπτωση της σκηνής που ακολουθεί την ανακοίνωση της σφαγής τριακοσίων ιταλών πολιτών από τους Γερμανούς ως αντίποινα στην Adreatina, με το ζουμ να μετακινείται από τα πρόσωπα της ιστορίας στον μυστικό δείπνο που είναι κρεμασμένο πίσω τους. Η σκηνή αυτή του κοινού ανήκει, καθώς και η ομοψυχία που δίχνει ο Don Valerio στη σκηνή της προσευχής των υποτιθέμενων μοναχών, έρχεται σε αντίθεση με τη διεφθαρμένη προσωπικότητα του Tarcisio και την εμβληματική λειτουργία αυτής ακόμα και μετά το θάνατο του. Η ιστορία της κατάληψης της Ρώμης από τους Γερμανούς παρουσιάζεται λεπτομερώς στο ημερολόγιο της Jane Scrivener, στο οποίο γίνεται αναφορά στους αιχμαλώτους πολέμου που ως δραπέτες κρύβονταν σε μοναστηριακά παραρτήματα του Βατικανού μαζί με Εβραίους της πόλης¹²¹.¹²² Στην καταγραφή για παράδειγμα της συγγραφέα για την 8^η Ιανουαρίου του '44, υπολογίζεται ότι περισσότεροι από τετρακόσιοι βρετανοί πρώην

¹¹⁹ Ανώνυμο, C.C.C. 1961, vol. XLIX, επιμ. Mauro Mancioti, Aldo Vigano, στο: *La Resistenza nel cinema italiano: 1945-1995*, Istituto storico della Resistenza, Liguria, 1995, σ. 131

¹²⁰ Gian Pierro Brunetta, «Rossellini Roberto», *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, τ. 3, P - Z, Einaudi, Torino, 2005, σσ. 556-560

¹²¹ Jane Scrivener, *Inside Rome with the Germans*, The Macmilan Company, New York, 1945, σ. 85

¹²² Michael Phayer, *The Catholic Church and the Holocaust, 1930- 1965*, Indiana University Press, USA, 2000, σσ. 111-117

αιχμάλωτοι είχαν φυγαδευτεί στη Ρώμη εκείνη την περίοδο, βάζοντας συχνά σε ρίσκο τη ζωή ακόμα και μοναχών. Τέτοια είναι στην ταινία η περίπτωση του Don Valerio κατά τη φυγάδευση του Pemberton στην ταινία που μας απασχολεί.

Η απεικόνιση του ιστορικού γεγονότος με ρεαλισμό για τη διάδοση μιας συγκεκριμένης ιστορικής πραγματικότητας και όχι την κριτική αυτής, είναι αυτό που ενδιαφέρει περισσότερο το σκηνοθέτη. Για το σκοπό αυτό δεν αποφεύγει να εντάξει στην ταινία αρχειακό υλικό από την προσγείωση των συμμάχων στο Anzio, την άφιξη των Αμερικανών στη Ρώμη στο τέλος της ταινίας, και φυσικά, τη γερμανική αποχώρηση από την πόλη. Επιπλέον, στο πλαίσιο της ρεαλιστικής απεικόνισης εντάσσονται πλάνα από τις συναισθηματικές εκδηλώσεις των τριών στρατιωτών. Ιδιαίτερης σημασίας είναι και το στοιχείο του υποκειμενικού¹²³, δεδομένου ότι την εισαγωγή στην ταινία την κάνει μια ανώνυμη φωνή σε πρώτο πρόσωπο, σε αμερικανικά αγγλικά, που δηλώνει την επιθυμία της να κάνει μια δήλωση. Η ταινία είναι στην ουσία η εκδήλωση της συνείδησης των τριών στρατιωτών για τα γεγονότα, και έρχεται σε αντίθεση με τα κίνητρα της «χριστιανικής φιλανθρωπίας» όπως αυτή προβάλλεται μέσα από τη προκαλυμμένη μαύρη αγορά των μοναχών. Με όλα τα παραπάνω, η ταινία ολοκληρώνει τα νοήματά της αφήνοντας το περιθώριο ερμηνείας των σκηνών στον θεατή, χωρίς αυτό να σημαίνει την αναίρεση της όποιας ιδεολογικής τοποθέτησης του σκηνοθέτη¹²⁴.

- Florestano Vancini, *La lunga notte del '43* (1960)

Με το *La lunga notte del '43*, ο Vancini πέτυχε να φέρει στις κινηματογραφικές αίθουσες μια ταινία διαφορετικής αισθητικής και πολιτικής αντίληψης, γυρισμένη στα χρόνια της *nouvelle vagues*, που να ασκεί κριτική στο φασισμό μέσα από έναν νέο τρόπο σύγκρισης και συνδιαλλαγής αυτού με τη σύγχρονη του σκηνοθέτη περίοδο.¹²⁵ Η νοσταλγία για το παρελθόν στην προκειμένη περίπτωση είναι επίπονη και διαφέρει από τη σχέση με το παρελθόν που συναντάται σε ταινίες της ίδιας περιόδου, όπως στο *Il generale della Rovere* του Bertolucci, στο οποίο ο θεατής εισάγεται με αμεσότητα στα χρόνια του

¹²³ Siobhan S. Craig, *Cinema after Fascism, The Shattered Screen*, Palgrave Macmillan, US, 2010, σσ. 1-15

¹²⁴ Peter Brunette, *Roberto Rossellini*, University of California Press, 1996, σσ. 218-222

¹²⁵ Roberto Alemanno, *Itinerari della violenza, I film negli anni della restaurazione (1970-1980)*, Dedalo, Bari, 1982, σ. 105

Β' Παγκοσμίου πολέμου. Σημαντική όμως είναι και η διάκριση της ταινίας αυτής από παραγωγές σαν το *La ragazza di Bube* του Comencini, γυρισμένη στα 1963. Ο Comencini, βασιζόμενος στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Carlo Cassola προκαλεί μιας διαφορετικής μορφής νοσταλγία σε σχέση με αυτή του Vancini, που παρά τον προσδιορισμό του διηγήματος ως ιστορικού, το καθιστά ένα μελόδραμα που κινείται γύρω από την ερωτική ιστορία των πρωταγωνιστών.¹²⁶

Η ταινία τοποθετείται χρονικά στο φθινόπωρο του 1943, οπότε το φασιστικό κόμμα επανασυντάχθηκε στο πλαίσιο της *Κοινωνικής Δημοκρατίας του Salò*. Εκεί ζούσε ένας πρόξενος μετριοπαθούς ιδεολογίας, ο Bolognesi, ο οποίος δολοφονήθηκε από έναν φασίστα σύντροφο του, τον Carlo Aretusi, συνένοχο σε ποικίλες βίαιες πράξεις. Ένας άλλος φασίστας, περισσότερο αποστασιοποιημένος, είναι ο φαρμακοποιός Pino Barilari, ο οποίος λόγω της παράλυσης στα κάτω άκρα εξαιτίας ενός αφροδίσιου νοσήματος, ζούσε περιορισμένος στην κατοικία του. Το φαρμακείο το χειριζόταν η σύζυγός του, η οποία μετά τη συνάντηση ενός παλιού της αγαπητικού, του Franco Villani, αποφάσισε να συνενυρεθεί μαζί του. Στο μεταξύ ο Aretusi, προκειμένου να απαλλαγεί από τον αντίπαλό του Bolognesi, διέταξε τη δολοφονία του από έναν απεσταλμένο του. Η δολοφονία όμως αποδόθηκε στους αντιφασίστες, πράγμα καθόλου παράδοξο δεδομένου ότι πρόκειται για τα χρόνια του εμφυλίου μεταξύ παρτιζάνων και ρεπουμπλικίνων του *Salò*. Τότε, οι *Μαύρες Ταξιαρχίες*¹²⁷, πήγαν στη Ferrara και δολοφόνησαν έντεκα άτομα με διαταγή του Aretusi. Το σκηνικό μάλιστα αυτό έλαβε χώρα σε κεντρικό δρόμο της πόλης, μπροστά στην κατοικία του Pino Barilari, ο οποίος περνούσε τις ημέρες του δίπλα στο παράθυρο παρατηρώντας αυτά που συμβαίνουν έξω.

Ο Pino ξέρει ότι τη δολοφονία των αθώων πολιτών που εκτελέστηκαν - έπειτα από ψευδή κατηγορία ότι δολοφόνησαν το στρατηγό Bolognesi - τη διέταξε ο Aretusi, ένας φανατικός φασίστας. Εξάλλου, ο πραγματικός δολοφόνος θεωρούσε τον νεκρό στρατηγό έναν δειλό γραφειοκράτη. Όταν η Anna είδε την σκηνή της δολοφονίας, διαπίστωσε ότι ο πατέρας του Franco Villani ήταν ένα από τα θύματα. Ο σύζυγός της ωστόσο, ο Pino Barilari, επέλεξε τη σιωπή, παρά τις προτροπές της για ομολογία. Εν τέλει, ο Franco αποφάσισε να φύγει στην Ελβετία, εγκαταλείποντας την Anna, που αργότερα φεύγει και αυτή από τη Ferrara. Το καλοκαίρι του '60, βλέπουμε το Franco να επιστρέφει από την

¹²⁶ Morreale, ό.π., σσ. 60-61

¹²⁷ Πρόκειται για τα αυτόνομα ένοπλα σώματα του φασιστικού κόμματος που ιδρύθηκαν στις 3 Αυγούστου 1944 και ακολούθησαν την αποσάθρωση της *Δημοκρατικής Εθνικής Φρουράς* (Guardia Nazionale Repubblicana - GNR) (Lepre, ό.π., σ. 33)

Ελβετία, όπου είχε καταφέρει να αποκτήσει περιουσία και να παντρευτεί. Με την επιστροφή του συνάντησε τον Aretusi, και παρά την αναγνώριση ότι πρόκειται για το δολοφόνο του πατέρα του, τον χαιρέτησε εγκάρδια σφίγγοντας του το χέρι. Τέλος, στη σκηνή που η σύζυγός του τον ρωτά ποιό είναι πρόσωπο που χαιρέτησε, ο *Franco* απαντά ότι πρόκειται για έναν φασίστα ηγέτη, *έναν φτωχό που δεν πείραξε ποτέ κανέναν*¹²⁸.

Η μετάβαση από το βιβλίο *La notte del '43* του Giorgio Bassani, στην ταινία *La lunga notte del '43* του Vancini, προσδίδει σε αυτήν την ιστορικότητα που διακρίνει την ίδια την πράξη της χρήσης ενός διηγήματος εκδομένου το '56, για τα γυρίσματα της συγκεκριμένης ταινίας το '63. Η επιλογή επομένως του *La lunga notte del '43*, μιας ταινίας που καταπιάνεται με την εξερεύνηση της ζωής στην ιταλική περιφέρεια επί φασιστικού καθεστώτος με τρόπο αδιάλλακτο και αποθαρρυντικό, είναι απολύτως δικαιολογημένη αν δει κανείς ταινίες όμοιας θεματικής την ίδια περίοδο. Αφενός, η πόλη της Ferrara, στην οποία και εστιάζει ο σκηνοθέτης, αναπαρίσταται ως μια πόλη μικροαστών όπου επικρατούν οι φασίστες. Αφετέρου, ο Vancini περνά μέσα από την ταινία το μήνυμα της συνέχειας της ίδιας λογικής και στα μεταπολεμικά χρόνια, που «γεινιάζει» ως συνθήκη με αυτή των φασιστικών χρόνων, γι' αυτό και στρέφεται εναντίον όσων επιδίωξαν να ξεχαστούν οι πράξεις του παρελθόντος με κίνητρο το προσωπικό συμφέρον.¹²⁹

Όπως ο ίδιος ο Vancini εξηγεί, η επιθυμία του να ολοκληρώσει την ταινία με μια σύγχρονη της εποχής του σκηνή οφείλεται στην ιδιαιτερότητα της δεκαετίας του '60, με την επικρατούσα ιδεολογική γραμμή του Tambroni να στρέφεται κατά του λόγου για την Αντίσταση. Η στάση του ερμηνεύεται από τους μελετητές ως επαναστατική¹³⁰, δεδομένου ότι τον Ιούλιο του ίδιου έτους ο Tambroni είχε ήδη πάρει ξεκάθαρα «Δεξιές» πολιτικές αποφάσεις οι οποίες υπέθαλπαν φασιστικές τάσεις, που στα σύγχρονά του χρόνια εκφράστηκαν με τη στήριξη της Κεντρώας συνιστώσας του αστικού μεταπολεμικού κράτους. Κατά συνέπεια, η προβολή μιας ταινίας ανάλογης δυναμικής θα μπορούσε να ανατρέψει την επίσημη ρητορική.¹³¹

¹²⁸ Brunetta, *cent'anni di cinema*, ό.π., σ. 166

¹²⁹ Giacomo Lichtner, «Italian Cinema and the Fascist Past: Tracing Memory Amnesia», *Fascism* 4 (2015), σσ. 25-47

¹³⁰ Massa, ό.π., σ. 85

¹³¹ Ο Ferruccio Parrì σε συνέντευξή του που εκδόθηκε στο περιοδικό «Panorama», π. 471 (11 Μαΐου 1975), κάνει λόγο για την ανοχή της καθεστηκυίας πολιτικής τάξης στις σύγχρονες μορφές φασισμού: «Δεν ξέρω. Ίσως τριάντα χρόνια πριν να κάναμε το λάθος να φανταστούμε ότι η Ιταλία δεν ήταν φασιστική. Έγινε όμως όταν έπρεπε να αποτύχει η Αντίσταση. Για τους Χριστιανοδημοκράτες [...] υπάρχει η υποψία της ευρείας

Επιπρόσθετα, ο ίδιος ανήκει στην κατηγορία των σκηνοθετών που βίωσαν την εμπειρία της νύχτας του '43, όταν πολίτες της Ferrara, Εβραίοι και αντιφασίστες, σκοτώθηκαν ως αντίποινα μετά τη δολοφονία του Gino Ghisellini την 14^η Νοεμβρίου του ίδιου έτους. Οι φασίστες ακολουθούσαν τις εντολές του γραμματέα του PNF, Alessandro Pavolini, σκοτώνοντας αρχικά 75 αιχμαλώτους, ενώ άλλα 8 άτομα εκτελέστηκαν στο *Castello Estense* την επομένη¹³². Όλα τα παραπάνω, καθώς και η κριτική στην σύγχρονή του πολιτική τάξη, μαζί με την απόδοση ευθυνών για τις ακρότητες που διαπράχθηκαν στον ιταλικό βορρά μετά τις 8 Σεπτεμβρίου '43, έχουν διαφορετική βαρύτητα στην φορτισμένη με προσωπικές μνήμες αυτή αναπαράσταση.

Ένα άλλο στοιχείο, άξιο αναφοράς, αφορά τις ελπίδες που έτρεφε η κοινή γνώμη μεταπολεμικά ότι τα χρόνια του πολέμου θα ακολουθούσαν από μια περίοδο αποκατάστασης της κοινωνίας. Ωστόσο, τα σχέδια για εκκαθαριστικές επιχειρήσεις από τους συμμάχους (Η.Π.Α, Μεγάλη Βρετανία και Σοβιετική Ένωση) με στόχο την απομάκρυνση από τα δημόσια ιδρύματα και τις διοικητικές θέσεις των προσώπων που διάκεινται φιλικά προς στο φασισμό, δεν πραγματοποιήθηκαν ποτέ με τρόπο ολοκληρωμένο. Εξάλλου, ένα τέτοιο σχέδιο απαιτούσε την παράλυση ολόκληρου του κρατικού μηχανισμού και την εκ νέου σύσταση του, κάτι που αν γινόταν με πλήρη εφαρμογή των νόμων θα οδηγούσε στο Ανώτατο Δικαστήριο τον ίδιο τον Badoglio για την αδράνειά που έδειξε έως και την ήττα του Mussolini.¹³³ Αν σκεφτεί κανείς ότι οι κάθε είδους θεωρίες της εποχής απέδιδαν την ευθύνη στους Γερμανούς για τις αποτρόπαιες πράξεις που διαπράχθηκαν στα χρόνια πριν την πτώση του φασιστικού κράτους¹³⁴, γίνεται

ανοχής, ή ακόμα και της συνενοχής απέναντι στους φασίστες και το αυταρχικό καθεστώς. [...] Οι φιλελεύθεροι υποστήριζαν ότι έπρεπε να γίνει αποδεκτό το πλασματικό δίκαιο, κατά το οποίο το κράτος, γεννημένο από την Αντίσταση, ήταν επισήμως ο συνεχιστής του φασιστικού Κράτους (υιοθετούσε δηλαδή, ισότιμα, τις υποχρεώσεις αυτού). Επρόκειτο για μια από τις πιο καταστροφικές και αποδεικτικές ιδέες, της οπισθοδρομικότητας ενός λαού. Έτσι, αυτό το συμβατικό ψέμα στο οποίο συνίσταται το κράτος, συνέχισε να υπάρχει, παρασύροντας τα χαρακτηριστικά με τα οποία το είχε εμποτίσει ο φασισμός. Από όλα αυτά ο φασισμός τράφηκε έως σήμερα» (βλ. Alemanno, ό.π., σ. 116) .

¹³² Σημειώνεται ότι έναν μήνα νωρίτερα, στις 16.10.1943, έλαβαν χώρα οι εκκαθαριστικές επιχειρήσεις των Εβραίων της Ρώμης, Στη Ferrara, μεταξύ των 8 εκτελεσθέντων απαντώνται και τέσσερις Εβραίοι, από τους οποίους αναφέρονται οι Ugo Teglio και Vittore και Mario Hanau, της γνωστής οικογένειας των Contini βλ. *Gloria Chianese, Nino Contini, giovane antifascista e azionista del Regno del Sud*, στο: *Nino Contini (1906-1944): quel ragazzo in gamba di nostro padre : diari dal confino e da Napoli liberata*, επιμ. Bruno Contini, Leo Contini, Giuntina, Firenze, 2012, σ. 60)

¹³³ Lepre, ό.π., σσ. 29-30

¹³⁴ Ο ιστορικός Aurelio Lepre αιτιολογεί την αλλαγή αυτή της αντιμετώπισης των πρώην συμμάχων ως εχθρούς μέσα από τις εξελίξεις σε στρατιωτικό και πολιτικό επίπεδο, και τη συνειδητοποίηση ότι τα γερμανικά στρατεύματα θα συνέχιζαν να μάχονται σε νέα μέτωπα και μετά το 1943 παρασύροντας στα πεδία

περισσότερο κατανοητό σε τι συνίσταται η διαφοροποίησή αυτή του Vancini.¹³⁵

Σημαντικές είναι και οι αναφορές του σκηνοθέτη σε σχέση με την πορεία της ταινίας, κατά την οποία ο παραγωγός Salvo Cervi, και οι συνεργάτες του σκηνοθέτη, Pier Paolo Pasolini και Ennio De Concini (ως μικρή αναφέρεται η συμμετοχή των δυο τελευταίων), ήταν ενάντιοι στη συγκεκριμένη κατάληξη της ταινίας και την αναφορά στη δεκαετία του 1960.¹³⁶ Σύμφωνα με τον Vancini, ο λόγος για τη διαφωνία αυτή αφορούσε την αμηχανία που προκαλούσε η συγκεκριμένη ταινία μεταξύ των κριτικών της Αριστεράς, επειδή δεν έδινε στην Αντίσταση χαρακτήρα «εορταστικό», αλλά καταπιανόταν με την απραξία των Ιταλών απέναντι στην κληρονομιά του φασισμού και τα έντονα ίχνη που είχε αφήσει στο συλλογικό πνεύμα. Σε καμία από τις σκηνές της ταινίας ο λαός δεν προβάλλεται ως αδύναμος ή ως ενθουσιώδης σε σχέση με την Αντίσταση, αλλά πρόκειται κατά βάση για ανθρώπους που προτιμούσαν να «παρακολουθούν» τα γεγονότα εξ' αποστάσεως.¹³⁷

Το γεγονός της απραξίας, ενισχύεται και από το αυξημένο βιοτικό επίπεδο που ακολούθησε το «οικονομικό θαύμα» της δεκαετίας του '60, κάνοντας τους θεατές της ταινίας μέρος της ιστορίας. Η ταινία αυτή «επέβαλλε» στο κοινό την διεκδίκηση των ιδανικών που επιζήτησαν με τον αγώνα τους τα μέλη του αντιστασιακού κινήματος μετά την Απελευθέρωση, όταν η προσδοκία για αλλαγή στο πολιτικό σκηνικό της χώρας ήταν ακόμα ζωντανή.¹³⁸

Τέλος, από κινηματογραφική σκοπιά, η συγκεκριμένη παραγωγή συνιστά μια από τις πιο πολυσυζητημένες ενδείξεις ότι τα «ανάλαφρα» μηνύματα που επικρατούσαν έως τότε στο σινεμά είχε έρθει η ώρα να αντικατασταθούν με βαθύτερες ερμηνείες, που θα έκαναν τους Ιταλούς να κοιτάζουν το παρελθόν τους ανεξάρτητα από τη θέση που είχε πάρει ο καθένας από αυτούς στα χρόνια της Αντίστασης.¹³⁹

αυτά και τις ιταλικές δυνάμεις (Lepre, *ό.π.*, σσ. 29-30)

¹³⁵ Zinni, «Uomini in Nero», *ό.π.*, σσ. 312)

¹³⁶ Florestano Vancini, «L' avventurosa storia del cinema italiano (1910- 1969), σ. 96», στο: Mancioti, Viganò, *ό.π.*, σσ. 134-135

¹³⁷ Pietro Cavallo, «La lunga notte del '43», στο: *Cinema e Storia 2015, Cinema e antifascismo, Alla ricerca di un epos nazionale*, Rubettino, Calabria, 2015, σσ. σ. 24-25

¹³⁸ Maurizio Zinni, «La storia incompiuta», *ό.π.*, σ. 58

¹³⁹ Vancini, «L' avventurosa storia», *ό.π.*, σσ. 134-135

- Giuliano Montaldo , *Tiro al piccione* (1961)

Η ταινία *Tiro al piccione* είναι βασισμένη στο ομώνυμο αυτοβιογραφικό διήγημα του Giose Rimaneli, στο οποίο γίνεται λόγος για την εμπειρία του ίδιου του συγγραφέα ως μέλους της δημοκρατίας του Salò κατά τα τελευταία χρόνια του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου. Ομοίως και ο πρωταγωνιστής της ταινίας Marco Laudato, είναι ένας μαχόμενος επί της δημοκρατίας του Salò. Ο τελευταίος παρουσιάζεται ως ο μοναδικός επιζών μιας ολόκληρης ομάδας φασιστών που αποδεκατίστηκε από τους παρτιζάνους, οι οποίοι ωστόσο δεν παρουσιάζονται σε καμία από τις σκηνές της ταινίας.¹⁴⁰

Το *Tiro al piccione* έγινε εμπορική επιτυχία μετά την εποχή του. Η κρυφή πτυχή του φασίστα Ιταλού που ο Montaldo επέλεξε να φέρει στο φως μελετώντας τη συμπεριφορά αυτού, οφείλει την επιτυχία της, κατά κύριο λόγο, στην διαφορετική οπτική γωνία του συγγραφέα του διηγήματος. Μετά την 8^η Σεπτεμβρίου του '43 οι στρατιώτες κλήθηκαν ξανά σε στρατολόγηση για την *Κοινωνική Δημοκρατία του Salò*. Οι συνθήκες ήταν δύσκολες, εφόσον τέθηκε για πρώτη φορά το δίλλημα της επιστράτευσης και φυγής στη βόρεια Ιταλία ή της φυγάδευσης προς αποφυγή αυτής.¹⁴¹

Εδώ παρουσιάζεται για πρώτη φορά η περίπτωση του στρατιώτη που επέλεξε την επιστράτευση για να αντιληφθεί αργότερα ότι είχε κάνει τη λάθος επιλογή. Ο συμβολικός πατέρας του ορφανού Marco είναι ο Elia (Francisco Rabal), ο οποίος όπως και ο αληθινός πατέρας του νεαρού στρατιώτη, είναι φασίστας και φέρει τον τίτλο του λοχία. Σε αντίθεση όμως με τον πατέρα του που πέθανε ως φασίστας, αυτός επιλέγει να αλλάξει πορεία. Ο Elia στρέφεται στο αντίπαλο στρατόπεδο και καταλήγει στο εκτελεστικό απόσπασμα για την πράξη του αυτή από τους ίδιους τους πρώην φασίστες συντρόφους του. Η κορύφωση της σκηνής που μεταδίδει το πραγματικό κλίμα του εμφυλίου πολέμου, συναντάται όταν ο ίδιος ο Marco παίρνει την εντολή να τον πυροβολήσει. Το συναίσθημα της αγωνίας και της απομόνωσης μεταδίδεται έντονα και σε σκηνές όπως η προτελευταία, όπου οι ηττημένοι στρατιώτες περνούν με δυσκολία από τις χιονισμένες πλαγιές του όρους Cimbrione και τα χωριά της Valsesia (Piemonte) περιμένοντας το βίαιο θάνατο των ηττημένων. Τέλος, ο Marco δεν επιστρέφει ποτέ στο σπίτι του για να απαρνηθεί το φασισμό και να περάσει σε

¹⁴⁰ Marasti, *ό.π.*, σσ. 66-67

¹⁴¹ Alessandro Sferuzza, «La guerra», στο: *Liberi, Storie, luoghi e personaggi della Resistenza del Municipio Roma XVI*, επιμ. Augusto Pompeo, Comune di Roma, 2005, σσ. 79-110

ουσιαστική αντεπίθεση, γεγονός που αφήνει αναπάντητο το ερωτηματικό του ποιος θα ήταν ο ρόλος μιας τέτοιας προσωπικότητας στη σύγχρονη δημοκρατική Ιταλία των μεταπολεμικών χρόνων¹⁴².

Σε μια χώρα όπου ο αντιστασιακός αγώνας βασιζόταν στις πολιτικές διαφορές που είχαν δημιουργηθεί κατά την παράλληλη τοποθέτηση της υπέρ και κατά των συμμάχων, υπέρ και κατά των φασιστών, οι μαχόμενοι έβλεπαν την ήττα ως κάτι το οποίο θα καθόριζε το πολιτικό μέλλον του τόπου και των ίδιων. Κατά μια εκδοχή, όποιος νέος ακολούθησε τη φασιστική εκπαίδευση από τη παιδική του ηλικία και τελικά τα συμβάντα στα οποία υποβλήθηκε - μη έχοντάς τα κατανοήσει ο ίδιος σε βάθος - τον οδήγησαν στη λάθος επιλογή, θα μπορούσε να δράσει όπως ο Marco. Σημειώνεται, ότι η δεκαετία του '60 χαρακτηρίστηκε συχνά ως «μανιχαϊστική», εφόσον οι ταινίες που δεν παρουσίαζαν τα μηνύματά τους υπό το πέπλο της σάτιρας ή που δεν έπαιρναν ανοιχτά θέση υπέρ της μιας ή της άλλης ιδεολογίας, γίνονταν έρμαιο της κριτικής των εφημερίδων και των περιοδικών της τέχνης. Έτσι, οι προσωπικότητες που απαντώνταν έως τότε στις ταινίες είτε θα ήταν ξεκάθαρα «κακές», σαν του φασίστα "Sciagura" /Carlo Aretusi από το *La lunga notte del '43* ή θα ανάγονταν στην παρωδία, όπως ο Tognazzi από το *La marcia su Roma*. Σε αντίθεση με τις παραπάνω περιπτώσεις, στο *Tiro al piccione* ο Marco Laudato διακρίνεται για την ουδέτερη τοποθέτησή του, προσδίδοντας ρεαλιστικά χαρακτηριστικά σε αυτό που εκπροσωπεί¹⁴³.

Αναλυτικότερα, κατά την ολοκλήρωση των γυρισμάτων της συγκεκριμένης ταινίας συνέβησαν σφοδρές συγκρούσεις μεταξύ αριστερών εργατών του Milano και μελών του φασιστικού κόμματος MSI, περιστατικό που έμεινε στην ιστορία ως «το ζήτημα Tambroni». Έπειτα από εντολή του Tambroni, η αστυνομία παρενέβη για να σταματήσει τις διαμαρτυρίες των εργατών κατά τις συγκρούσεις, που είχε ως αφετηρία το συνέδριο του MSI στη Γενοβιά.¹⁴⁴ Από την καταστολή αυτή στις 30 Ιουνίου του '60, πέντε διαμαρτυρόμενοι έχασαν τη ζωή τους. Η κυβέρνηση Tambroni έπεσε έναν μήνα αργότερα. Έως τα χρόνια αυτά οι Χριστιανοδημοκράτες με την υποστήριξη των Αμερικανών και του Βατικανού χρησιμοποιούσαν αντικομμουνιστικές πρακτικές που θα έβαζαν κατά μέρος

¹⁴² Thomas Cragin, «Making Anti-Fascism into Fascism: The Political Transformation of "Tiro al Piccione" (1961)», στο: *Film & History*; Cleveland, 38.2 (fall 2008), σσ. 11-20

¹⁴³ Marasti, *ό.π.*, σσ. 67-69

¹⁴⁴ Για το συνέδριο επιλέχθηκε η Γενοβιά, μια πόλη που αποτέλεσε κέντρο αντιστασιακής δράσης στο παρελθόν, ενώ ένας από τους επίσημους προσκεκλημένους του ήταν ο Carlo Emanuele Basile, πρώην νομάρχης της πόλης και προσκείμενος στο PSI (Thomas Cragin, «Making Anti-Fascism into Fascism», *ό.π.*, σσ. 16-18)

την ισχύ του PCI, ενώ ενέταξαν στις τάξεις τους με αντιδημοκρατικές διαδικασίες πρώην στελέχη του φασιστικού κόμματος. Ωστόσο, η ρητορική των DC έμενε φιλελεύθερη, καλλιεργώντας τον μύθο της άγνοιας για πολλούς από τους ακολούθους του Mussolini και απαλάσσοντας από την ευθύνη τους σύγχρονούς τους.

Παρόλο που το διήγημα του Rimanelli, εκδομένο το '53, όχι μόνο γνώρισε επιτυχία, αλλά συχνά ενέπνευσε και πολλούς νέους να γίνουν ακόλουθοι της δεξιάς, στην περίπτωση της ταινίας του '61 η κατάσταση ήταν διαφορετική. Ο σκηνοθέτης σε συνεργασία με τον Ennio de Concini και τον Fabrizio Onofri¹⁴⁵ επεξεργάστηκε την προσωπικότητα του Marco Laudato χωρίς να αλλάξει τη κεντρική ιδέα του διηγήματος. Στόχος του ήταν να κάνει έκδηλο στην κοινή γνώμη ότι το οικονομικό θαύμα των τελών της δεκαετίας του '50 περιέθαλπε πρόσωπα σαν αυτά που μεγάλωσαν με τα φασιστικά ιδεώδη, ενώ έφερνε στο προσκήνιο την περίπτωση όσων επέλεξαν να περάσουν στο άλλο στρατόπεδο. Επιπλέον, ο ίδιος ο πατέρας του σκηνοθέτη ήταν αριστερός και είχε αποκρύψει την πολιτική του ταυτότητα από το γιο του, από φόβο προς τη φασιστική αντεπίθεση. Όπως και οι νέοι της γενιάς του '60, έτσι και ο ίδιος θα μπορούσε να είναι ένα πρόσωπο που κληροδότησε μια ιδεολογία που δεν καταλαβαίνει πλήρως.

Πέραν όμως της διαφορετικότητας της ιδέας του Montaldo σε σχέση με τις ταινίες για την Αντίσταση της ίδιας δεκαετίας, αυτή δεν παύει να έχει χαρακτήρα εν μέρει συμφιλιωτικό που δικαιολογεί τη πολιτική των Χριστιανοδημοκρατών για όσους επιλέγουν αυτή τη θέση. Στον αντίποδα βρίσκεται η αριστερή τοποθέτηση όσων βλέπουν στο Marco το πρόσωπο που απαρνείται τελικά το φασισμό, και στο Montaldo το σκηνοθέτη που δίνει έμφαση στις πολιτικές βιαιότητες που διέπρατταν οι μαύρες ταξιαρχίες. Τέτοια πράξη είναι και η συννενοχική απόφαση της εκτέλεσης για αντίποινα των δέκα ομήρων στην αρχή της ταινίας, σκηνή που ολοκληρώνεται νοηματικά όταν ο Elia εκτελείται με εντολή του υπολοχαγού Nardi για την αποστασία του. Την εκτέλεση της απόφασης αναλαμβάνει ο Marco, δολοφονία που δεν υπάρχει στο διήγημα του Rimanelli. Σημαντικό είναι και το στοιχείο της φυγής της φασίστριας αραβωνιαστικής του Anna με το βιομήχανο Mattei, δείγμα της έλλειψης ηθικών αναστολών στα χρόνια του οικονομικού θαύματος.

¹⁴⁵ Πρόκειται για το μέλος του PCI και ιστορικό που ήρθε σε σύγκρουση με το κόμμα κατά τις σοβιετικές πιέσεις στην Ουγγαρία του '56 και αποβλήθηκε από αυτό (στο ίδιο, σσ. 16-18).

Η πολιτική περιπλοκότητα της εποχής έκανε κοινό και ιστορικούς να παραβλέψουν την ταινία για ορισμένα χρόνια, αφήνοντάς την να ξεχαστεί, δεδομένου ότι είχε ήδη προηγηθεί ο χαρακτηρισμός αυτής ως επικίνδυνης και φασιστικής στο φεστιβάλ ταινιών της Βενετίας. Το κοινό γνώρισε την ταινία τουλάχιστον μια διετία αργότερα, οπότε και οι απαιτήσεις από τα είδη των προβαλλόμενων ταινιών είχαν εξελιχθεί. Ωστόσο, το *Tiro al piccione* δεν παύει να είναι έως σήμερα μια ταινία που προβάλλει το φασισμό ως μια αυτοκαταστροφική ιδεολογία και ο Montaldo ένας σκηνοθέτης που δημιούργησε μια ταινία αποδέκτη διπλής ερμηνείας¹⁴⁶.

- Nanni Loy, *Le Quattro giornate di Napoli* (1962)

Η ταινία *Le Quattro giornate di Napoli* αποτέλεσε μια από τις τελευταίες παραγωγές των αρχών της δεκαετίας του '60 που φέρει αρκετά από τα χαρακτηριστικά του ρεύματος του Νεορεαλισμού, προσομοιάζοντας στις μεταπολεμικές παραγωγές του ιταλικού κινηματογράφου. Σε σχέση με τις ταινίες που πραγματεύονταν ιστορικά γεγονότα μεταπολεμικά, ας σημειωθεί ότι αυτό γινόταν στη βάση των χαρακτηριστικών και της γλώσσας των ντοκιμαντέρ. Όπως και ο Rossellini, έτσι και ο Loy στην προκειμένη περίπτωση, δημιουργεί μια γραμμική και ολοκληρωμένη αφήγηση που διαμορφώνεται από αυτόνομα περιστατικά μονταρισμένα μεταξύ τους, ενώ τα γεγονότα αντλούνται κυρίως από μαρτυρίες των κατοίκων της πόλης της Νάπολης. Όπως ο Loy αναφέρει για τη συγκεκριμένη ταινία, «στόχος δεν ήταν η αναπαράσταση της ιστορίας, αλλά μια ιστορικιστική αναπαράσταση»¹⁴⁷.

Κατά τις τέσσερις «ιστορικές ημέρες» της Νάπολης, από την 28^η Σεπτεμβρίου έως και την 1^η Οκτωβρίου του 1943, ο πληθυσμός της στράφηκε σύσσωμος εναντίον των γερμανικών στρατευμάτων που εγκατέλειπαν την πόλη λόγω της έλευσης των συμμάχων. Η αντίδραση του πληθυσμού είχε ως αφετηρία την επιστροφή του Giovanni Cuocolo, ενός νέου ναυτικού από την Τοσκάνη που μετά την ανακωχή της 8^{ης} Σεπτεμβρίου πάρθηκε ως αιχμάλωτος μαζί με άλλους ναυτικούς της πόλης και εκτελέστηκε κατά τις εκκαθαριστικές επιχειρήσεις των Γερμανών μπροστά στη πύλη του τοπικού Πανεπιστημίου. Οι

¹⁴⁶ Thomas Cragin, «Making Anti-Fascism into Fascism», *ό.π.*, σσ. 11-20

¹⁴⁷ Guido Cincotti, «Nanni Loy, I Film/ Le quattro giornate di Napoli», στο: *Bianco e Nero*, τ. 12, 1962, σσ. 80-83

αιχμάλωτοι οδηγούνταν στο Στάδιο του *Vomero*, το οποίο πολιορκούνταν από μια ομάδα ανταρτών που απειλούσε να εξοντώσει τη γερμανική φρουρά, η οποία το είχε περικυκλώσει κατά την αναμονή των συμμάχων για είσοδο στην πόλη. Μετά από σκληρές διαπραγματεύσεις και το ξέσπασμα διαμάχης, δόθηκε η ελευθερία στους Γερμανούς αιχμαλώτους με αντάλλαγμα την αποχώρησή τους.¹⁴⁸ Η μορφή του ναυτικού Giovanni Cuocolo είναι η χαρακτηριστική περίπτωση του μέσου Ιταλού του τέλους της φασιστικής εικοσαετίας, που ενώ υπηρέτησε με τους στρατεύσιμους του *PNF* το κράτος, κατέληξε μετά την 8^η Σεπτεμβρίου ηθικά καταρρακωμένος να αναρωτιέται για την αξία της συμμετοχής του σε έναν τριετή πόλεμο και για τις απώλειες στο ρωσικό μέτωπο. Ο ίδιος αναλαμβάνει πλέον ένα μέρος της ευθύνης, στηρίζοντας το τοπικό ξεσηκωμό των κατοίκων της Νάπολης και αναγνωρίζοντας με σκεπτικισμό την ασημαντότητα της συμβολής του¹⁴⁹.

Στόχος της ταινίας ήταν να δοθεί έμφαση στη συμμετοχή των κατοίκων της Νάπολης στον αγώνα αυτό, οι οποίοι μετά την ενέδρα που στήθηκε στους Γερμανούς σε στενό δρόμο της πόλης άρχισαν να μάχονται συλλογικά χρησιμοποιώντας κάθε είδους «όπλα» (τουφέκια, πέτρες, αντικείμενα από το σπίτι, μπουκάλια με βενζίνη). Μεταξύ αυτών βρίσκεται και η σκηνή που ο δεκάχρονος Gennarino Capuozzo (παρμένη από αληθινό συμβάν), μάχεται και πεθαίνει στα οδοφράγματα. Μια άλλη ομάδα παιδιών, οι Ajello, φεύγουν από το ορφανοτροφείο όπου διέμεναν και μάχονται χωρίς παραίτηση. Από τα στενά έως την ύπαιθρο γύρω από το *Vomero*, ολόκληρη η Νάπολη είχε μετατραπεί σε πεδίο μάχης. Στο σημείο αυτό ο θεατής εύλογα διερωτάται για το που βρήκαν τόσα όπλα οι κάτοικοι της Νάπολης. Από συνέντευξη του σκηνοθέτη διαβάζουμε ότι με βάση τις ιστορικές πηγές που ο ίδιος μελέτησε, στις 9 Σεπτεμβρίου οι ναύτες είχαν πετάξει τα όπλα στη θάλασσα για να μη τα βρουν οι Γερμανοί, αλιεύοντάς τα την ύστατη στιγμή. Μια άλλη εκδοχή βασισμένη σε αληθινά γεγονότα ήταν η ανεύρεση των όπλων αυτών σε στρατώνες Γερμανών, οι οποίοι τα είχαν αφήσει εκεί εν όψει των μειωμένων πιθανοτήτων για αντεπίθεση. Ωστόσο, ένα τμήμα μόνο της ανεύρεσης των εφοδίων αυτών παραμένει στις σκηνές της ταινίας για λόγους οικονομίας.

¹⁴⁸ Ανώνυμο, «Le 4 giornate di Napoli» στο: *Rivista del Cinematografo*, 35, Dicembre 1962, σσ.417-418

¹⁴⁹ Μαζί με τον μικρό *Genaro Capuozzo*, ο *Cuocolo* είναι και αυτός υπαρκτή προσωπικότητα που αναγνωρίζεται ιστορικά στο πρόσωπο του επικεφαλής *Strumolo*. Αν και δεν είναι ταυτοποιημένο το αν ήταν ναυτικός ή αν ανέλαβε τα ηνία της διαχείρισης του μικρού αυτού αγώνα την ύστατη στιγμή, το βέβαιο είναι ότι ο θάνατος τον βρήκε στην προσπάθειά του να περάσει τη γοτθική γραμμή και να παρέχει στήριξη στους Παρτιζάνους της *Emilia*, όπου και έγινε αντιληπτός από τους Γερμανούς (Nanni Loy, (Colloquio con) «Le ragioni delle quattro giornate», στο: *Bianco e Nero*, 1962, τ. 12, σσ. 49-68).

Την 1^η Οκτώβρη, λίγο μετά την είσοδο των συμμάχων στην πόλη, οι Ναπολιτάνοι επέστρεψαν ανώνυμα και σιωπηλά στα σπίτια τους και η μάχη τελείωσε.¹⁵⁰ Ο αγώνας των κατοίκων της Νάπολης έμεινε στη μνήμη των οικογενειών που μετείχαν σε αυτόν και εκείνων που τα συγγενικά τους πρόσωπα έπεσαν μαχόμενα, τη στιγμή που το ανώνυμο πλήθος έμεινε στην ιστορία ως υπόδειγμα συλλογικής δράσης. Η μόνη επώνυμη μορφή που έμεινε τελικά στην ιστορική μνήμη είναι αυτή του μικρού Gennarino Capuozzo, δεδομένου ότι λίγα μόνο από τα πτώματα κατάφεραν να τα ταυτοποιήσουν μετά την πολιορκία.¹⁵¹

Όλες αυτές οι σκηνές συντάσσουν ένα είδος λαϊκού έπους, του οποίου τα διαδοχικά επεισόδια εκφράζουν με ενθουσιαστικό χαρακτήρα και ειλικρινή συναισθηματισμό το πολιτικό χρέος των αγωνιζόμενων, με τρόπο εύληπτο από το ευρύ κοινό. Οι Ναπολιτάνοι για τον Loy ήταν «ειρηνιστές», και παρά τη δραματικότητα της κατάστασης δεν ήταν το μίσος για τους Γερμανούς που τους οδηγούσε στη βία, αλλά το ότι «δεν τους άρεσαν οι πόλεμοι» - όπως ξεκάθαρα αναφέρεται στο σενάριο αποδίδοντας στον απλό λαό ηρωικά χαρακτηριστικά. Η ρεαλιστική συναίσθηση του τι συμβαίνει στην πόλη της Νάπολης, και όχι τα ιδεολογικά κίνητρα, ήταν αυτά που κινητοποίησαν τους κατοίκους να ξεσηκωθούν, αναφέρει ο Guido Cincotti. Η φιλειρηνικότητά αυτή έκανε τους κατοίκους να τρέφουν έντονη την επιθυμία για διαπραγμάτευση, έτσι ώστε να πετύχουν την αποχώρηση των Γερμανών από τη πόλη το συντομότερο.

Ο Loy στη συνέντευξη του στο περιοδικό *Bianco e Nero* περιγράφει ότι η επιθυμία του να ασχοληθεί με την Αντίσταση βρήκε τρόπο να πραγματοποιηθεί με ιδιαίτερο τρόπο μέσα από τη μνημόνευση του περιστατικού των *τεσσάρων ημερών την Νάπολης*¹⁵². Η επιλογή του αυτή κρίνεται ως ιδιαίτερη, κι αυτό γίνεται εύκολα κατανοητό αν αναλογιστεί κανείς ότι δεν υπάρχει καμία ακριβής αναφορά στην Αντίσταση στη Νάπολη, διότι το περιστατικό των τεσσάρων ημερών δεν εντάσσεται στην επίσημη ιστορία της χώρας. Εξάλλου, τέσσερις ημέρες ξεσηκωμού δεν θεωρούνται επανάσταση. Επιπλέον, η ενασχόλησή του Loy με τη συγκριμένη ταινία ήρθε ένα χρόνο μετά την προβολή του *Un giorno da Leoni*, που αποτέλεσε το πρώτο φιλμ «δημιουργού» του ιδίου. Για το λόγο αυτό, το *Le Quattro giornate di Napoli* δεν θα μπορούσε να αφορά το '43 ως έτος «εθνικής» αντιστασιακής δράσης, μια και κάτι τέτοιο είχε ήδη προβληθεί στο κοινό.

¹⁵⁰ Gianni Rondolino, «Quattro giornate di Napoli, Le», στο: *Storia del Cinema, Dizionario dei Film*, UTET, Torino, 1996, σσ. 488-489

¹⁵¹ Brunetta, *Cent'anni di cinema*, ό.π., σσ. 181-182

¹⁵² Cincotti, «Nanni Loy, I Film», ό.π., σσ. 80-83

Ο σκηνοθέτης αποκάλυψε την επιθυμία του για αναζήτηση νέων στόχων, ο σημαντικότερος των οποίων ήταν η δημιουργία μιας ταινίας που να καταδικάζει τις ελλείψεις της ιταλικής κοινωνίας της εποχής του, διότι [...] η *Αντίσταση στην Ιταλία* δεν ήταν μόνο απελευθέρωση από τους Γερμανούς, δεν ήταν μόνο πολιτική μάχη, αλλά φορέας άλλων αξιών [...]. Το γεγονός ότι ο πληθυσμός της Νάπολης δεν είχε επικεφαλείς αγώνα και κανενός είδους προετοιμασία μαρτυρεί την ύπαρξη αλληλεγγύης και αλτρουισμού μεταξύ των πολιτών στην ύστατη στιγμή. Τις αξίες αυτές, ο Loy επισήμανε ότι δεν τις έβλεπε πια στη σύγχρονή του κοινωνία. Αντιθέτως, θεωρούσε ότι η ύπαρξη πλούτου μετά το οικονομικό «θαύμα» της δεκαετίας του '60 είχε προκαλέσει φθορά και ηθική κατάπτωση στους δεσμούς των ανθρώπων, με αποτέλεσμα την κρίση της ίδιας της δημοκρατίας¹⁵³. Ωστόσο, η στάση του πλήθους έπαιξε αποφασιστικό ρόλο και στην αντιγερμανική προπαγάνδα, δεδομένου ότι έως τη στιγμή εκείνη καμία πόλη δεν είχε υψώσει το ανάστημά της απέναντι στη *Wehrmacht*. Ο ξεσηκωμός αυτός γεννήθηκε και επεκτάθηκε μέσα σε λίγες ώρες και αφορμώνταν από την επιθυμία για παύση του πολέμου, η συνέχεια του οποίου στην προκειμένη περίπτωση ταυτιζόταν με την παρουσία των Γερμανών.¹⁵⁴

Η δημιουργία και η προβολή μιας ταινίας της συγκεκριμένης θεματικής στον κινηματογράφο, αποτέλεσε μια από τις χαρακτηριστικότερες αναπαραστάσεις της πρόσφατης ιστορικής μνήμης για την εποχή, εφόσον διακρίθηκε για τη ρευστότητα των ιδεών που εκπροσωπούσε και τους βασικούς εικονογραφικούς τόπους στους οποίους κινούνταν. Τέτοια στοιχεία, όπως η Αντίσταση ως «κοινή κληρονομιά», ο αντιφασισμός ως δράση και ήθος, η συλλογική αντίδραση που μπορεί να συμφιλιώσει τα άκρα στο εσωτερικό μιας κοινωνίας κατά την αντιμετώπιση ενός «κοινού» εχθρού, και τέλος, η κωμικοτραγική και συμβιβαστική εικόνα σε σχέση με το δυϊστικό μοντέλο φασισμός-αντιφασισμός, συγκεντρωνόταν για πρώτη φορά σε μια μόνο ταινία. Ως προς αυτή την όψη, ο Maurizio Zinni επιλέγει να παρομοιάσει την ιδεολογική συνθήκη της ταινίας *Le Quattro giornate di Napoli*, με αυτή των κωμωδιών για το φασισμό, για τις οποίες θα γίνει λόγος παρακάτω.¹⁵⁵

¹⁵³ Loy, «Le ragioni delle quattro giornate», *ό.π.*, σσ. 49-68

¹⁵⁴ Lepre, *ό.π.*, σ. 36

¹⁵⁵ Zinni, «La storia incompiuta», *ό.π.*, σ. 58

Παρά την επάρκεια των παραπάνω στοιχείων, αμέσως μετά την παραγωγή της ταινίας τέθηκαν ερωτήματα στο σκηνοθέτη σε σχέση με την έλλειψη της παρουσίας των φασιστών στην ταινία και για τα κίνητρα που τον οδήγησαν σε μια τέτοια «παράλειψη» - δεδομένου ότι οι μαρτυρίες όσων βίωσαν τα γεγονότα εμπεριέχουν περιστατικά στα οποία εμπλέκονται και φασίστες μαζί με τους Γερμανούς¹⁵⁶. Ωστόσο, η προαναφερθείσα θέση του Zinni αναιρείται εν μέρει από την απάντηση του σκηνοθέτη, εφόσον ο Loy υποστηρίζει ότι ήταν μια επιλογή καθαρά σκηνοθετικού χαρακτήρα και δεν αφορμώταν από ιδεολογικά κίνητρα. Ο ίδιος, ήθελε να αποφύγει την αποκέντρωση του ενδιαφέροντος από την ιδέα του πολέμου μέσα στον πόλεμο και τη συλλογική επιθυμία των απλών ανθρώπων για ειρήνη, γι' αυτό και έκανε την παραπάνω επιλογή. Ωστόσο, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε την πιθανότητα επιρροής του σκηνοθέτη από τις τρέχουσες τάσεις της ιστοριογραφίας των χρόνων εκείνων, οπότε και δημιουργήθηκε ο «μύθος της Αντίστασης» βασισμένος στην ιδέα της απλοποίησης των γεγονότων που συνιστούσαν αυτή. Ως προς αυτό το σκέλος κρίνεται εύλογη η τοποθέτηση του Zinni, ενώ αναφορικά με την επιλογή του Loy να μη τοποθετηθεί ο ίδιος στα γεγονότα με βάση προσωπικά ιδεολογικά του κίνητρα, αυτό δικαιολογείται από τον επικό - λαϊκό χαρακτήρα που παρουσιάζει το αποτέλεσμα της ταινίας.

Τη σκέψη αυτή επεκτείνει ο Lepre, στο σύγγραμμα του οποίου τονίζεται ότι η μνήμη που ήθελε τη μάχη κατά των Ναζί και των Φασιστών να λαμβάνει χώρα από έναν σύσσωμο πληθυσμό, υποτιμά τη σημασία που είχε η επιλογή πολλών Ιταλών να στρατευτούν με την *Κοινωνική Δημοκρατία του Salò*. Ωστόσο, συχνό είναι και το φαινόμενο της τοποθέτησης στην ίδια κατηγορία όσων έλαβαν μέρος στον αντιστασιακό αγώνα έχοντας συνείδηση της κοινωνικής τους τάξης, με εκείνους που έπραξαν το ίδιο από ανάγκη. Ως αποτέλεσμα, η ιδεολογική ερμηνεία που τα πρόσωπα αυτά απέδιδαν στον πόλεμο και η τοποθέτησή τους σε σχέση με τα κοινωνικά συνεπαγόμενα αυτού, παραβλέφθηκε συχνά.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Συγκεκριμένα, μετά την απελευθέρωση του Mussolini από το *Gran Sasso*, ένας από τους φασίστες αυτοανακηρύχθηκε *Federale* της Νάπολης προσπαθώντας να συστήσει μια ομάδα στήριξης των ρεπουμπλικάνων, προκειμένου για την παροχή χαρτογραφικών πληροφοριών που θα βοηθούσαν την επίθεση των Γερμανών (Loy, «Le ragioni delle quattro giornate», *ό.π.*, σσ. 49-68).

¹⁵⁷ Lepre, *ό.π.*, σ. 38

Μια πιο πρόσφατη άποψη διαβάζουμε από τον Alessandro Sferuzza, κατά τον οποίο δεν ήταν πάντοτε ξεκάθαρα τα ιδεολογικά κίνητρα που έκαναν τους νέους να παίρνουν θέση κατά των φασιστών. Πολλές φορές εντάσσονταν στην «παράνομη» δράση από άμυνα, γεγονός που μαρτυρεί ότι ενδεχόμενη επιλογή του σκηνοθέτη να εντάξει τους φασίστες στην ταινία δεν θα σήμαινε απαραίτητα και ιδεολογική τοποθέτηση επί των γεγονότων¹⁵⁸. Τέλος, δεν ήταν μόνος του ο σκηνοθέτης κατά τη δημιουργία του έργου, αλλά η συμμετοχή διανοούμενων και συγγραφέων του επιπέδου των Carlo Bernari, Pasquale Festa Campanite, Vasco Pratolini, μετακινεί τα σενάρια για «εσκεμμένη αποφυγή της όποιας ιδεολογικής τοποθέτησης» σε περισσότερα του ενός άτομων. Παρά τη συγκεκριμένη παρατήρηση, η αποδοχή της ταινίας από το κοινό ήταν ευρεία, ενώ ο Loy δεν επανέλαβε παρόμοιου επιπέδου παραγωγές.¹⁵⁹

- Carlo Lizzani, *Il processo di Verona* (1962)

Ο Carlo Lizzani κατά την τριετία '60 - '62 σκηνοθέτησε τρεις ταινίες, όλες με θέμα τα τελευταία έτη της φασιστικής δικτατορίας και τη *Κοινωνική Δημοκρατία του Salò*. Μεταξύ των ταινιών *Il gobbo* (1960), *L'oro di Roma* (1961) και *Il processo di Verona* (1961), επιλέχθηκε να σχολιαστεί η τρίτη, λόγω της ιδιαιτερότητάς της ως η πρώτη ταινία που έφερε στο ιταλικό σινεμά πρόσωπα από τις οργανικές τάξεις του φασιστικού κράτους, κάτι που στη Γερμανία είχε συμβεί ήδη από την προηγούμενη δεκαετία. Ακόμα και σύντομες αναφορές στον Alessandro Pavolini, αλλά και τους κατηγορούμενους της καταδίκης της 10^{ης} – 11^{ης} Ιανουαρίου του '44, Emilio De Bono, Carlo Pareschi, Galeazzo Ciano, Luciano Gottardi, Giovanni Marinelli και Tullio Cianetti, εισήγαγαν μια νέα θεματική, τα χρόνια που σχεδόν όλες οι ταινίες για το φασισμό είχαν ως επίκεντρό τους το πρόσωπο του Mussolini. Η νέα αυτή οπτική γωνία αποκάλυπτε με εμβληματικό τρόπο την πρακτική κατάχρησης της εξουσίας από τα πρόσωπα εκείνα που επίσημα διεκδικούσαν το ρόλο του συνεχιστή του κράτους μετά το '43.

¹⁵⁸ Sferuzza, «La guerra», *ό.π.*, σσ. 79-110

¹⁵⁹ Fernaldo Di Giammatteo, *Dizionario Del Cinema Italiano*, Editori Riuniti, Roma, 1996, σ. 270

Το *Il processo di Verona* τοποθετείται χρονικά στην 25^η Ιουλίου του 1943. Στην ταινία παρακολουθούμε πέντε μέλη του *Μεγάλου Φασιστικού Συμβουλίου* να ψηφίζουν την πρόταση του Dino Grandi για την πτώση της κυβέρνησης Mussolini.¹⁶⁰ Ένας εξ αυτών είναι και ο Galeazzo Ciano (F. Wolff), ο γαμπρός του Duce. Η πράξη των ανδρών του *Μεγάλου Συμβουλίου* τιμωρείται με φυλάκιση, ενώ η δικαστική διαδικασία επρόκειτο να λάβει χώρα στη *Verona*. Η δίκη είναι υποκινούμενη από τους Γερμανούς, με τους οποίους η σύζυγός του Ciano και κόρη του Mussolini, Edda (S. Mangano) προσπαθεί να διαπραγματευτεί. Σε αυτούς υπόσχεται την παράδοση των ημερολογίων του Ciano με αντάλλαγμα την ελευθερία του.¹⁶¹ Διαμεσολαβητικό ρόλο στη διαπραγμάτευση αυτή έχει μια νεαρή Γερμανίδα. Στον Ciano δίνεται η συμβουλή να ζητήσει από τον Mussolini να τον εξαιρέσει χαρακτηριστικά από την ποινή που του προβλέπεται.

Στο μεταξύ, τη 12^η Σεπτεμβρίου του '43, ιδρύεται στη βόρεια Ιταλία το κρατικό μόρφωμα της *Κοινωνικής Δημοκρατίας του Salò* με πρώτο αντιπρόσωπο τον Alessandro Pavolini. Το μοντέλο οργάνωσης της *Κοινωνικής Δημοκρατίας του Salò*, βασιζόταν στην δομή φασιστικού κράτους, με εισαγωγή νέων στοιχείων και προσώπων. Ωστόσο, η ακραία πτέρυγα των Ρεπουμπλικάνων του *Salò* εμπόδισε το αίτημα του Ciano για επιείκεια να φτάσει στο Mussolini. Εν τέλει, ο Ciano φυλακίστηκε στη *Verona*. Η τύχη του πλέον είχε διαμορφωθεί οριστικά, εφόσον ως μη αναμενόμενη εξέλιξη οι Γερμανοί άλλαξαν γνώμη αδιαφορώντας για τα ημερολόγια, ενώ και ο ίδιος ο Ciano δεν έδειχνε πρόθυμος να τα παραδώσει. Την αυγή της 11^{ης} Ιανουαρίου του '44, το εκτελεστικό απόσπασμα εφάρμοσε τη θανατική καταδίκη των πέντε ανδρών¹⁶² που ψήφισαν την πτώση του Μουσολινικού καθεστώτος.¹⁶³

¹⁶⁰ Giacci, *ό.π.*, σ. 56

¹⁶¹ Η σκηνή που η Edda Ciano κάνει το τελευταίο τηλεφώνημα στον πατέρα της, αποτελεί την ποιητική απόδοση ενός συμβάντος που δεν μαρτυρείται από τις ιστορικές πηγές. Επιπλέον, παρόλο που η συγκεκριμένη σκηνή θα μπορούσε να αμφισβητηθεί από την ίδια την Edda, που το '62 ήταν εν ζωή, ο Lizzani δεν διστάζει να την εισάγει στην ταινία του κάνοντάς την μέρος των αναπαριστώμενων ιστορικών γεγονότων. Έτσι, επιβεβαιώνει για άλλη μια φορά την παράδοση των "*Annales*" των Marc Bloch και Lucien Febvre, κατά την οποία η αναπαράσταση γεγονότων δεν είναι δείγμα ιστορικής αλήθειας. Γι' αυτό και ο σκηνοθέτης επιλέγει να δώσει ζωντάνια και συναίσθημα σε κάτι που αλλιώς θα ήταν μια απλή διήγηση (στο ίδιο, σ. 56).

¹⁶² Τη συγκεκριμένη σκηνή που λαμβάνει χώρα στον τόπο του ιστορικού συμβάντος, το εκτελεστήριο της *Verona*, ο Lizzani την αποδίδει μέσα από την καταγραφή ενός γερμανού οπερατέρ τη στιγμή που ο δεύτερος κάνει λήψη της εκτέλεσης. Με την επιλογή του αυτή καθιστά την αναπαράσταση του θανάτου στα πλαίσια της ταινίας, και τον ίδιο το θάνατο των προσώπων αυτών, ένα και το αυτό. Παράλληλα, θυμίζει στο θεατή πως στο σινεμά δεν είναι πάντα θεμιτή η αναπαράσταση του θανάτου (στο ίδιο, σσ. 91-92).

¹⁶³ Gianni Rondolino, «Processo di Verona, II», *ό.π.*, σ. 478

Από τη σχετική κριτική για το *Il processo di Verona*, δεν περνάει απαρατήρητη η επιλογή του Lizzani να κάνει εμφανή τα χαρακτηριστικά της διευθύνουσας φασιστικής τάξης τη στιγμή της πτώσης της, καθώς και τα ονόματα των ιδρυτών της ιδιότυπης διακυβέρνησης της *Κοινωνικής Δημοκρατίας*. Ο στόχος δημιουργίας συγκεκριμένων εντυπώσεων με το παραπάνω γίνεται εφικτός, και στο τέλος της ταινίας η εικόνα που μένει στο θεατή είναι αυτή μιας πολιτικής τάξης διχασμένης και σημαδεμένης από τις εσωτερικές διαπάλες. Αυτή είναι μια πραγματικότητα οφειλόμενη στους κραδασμούς και τις αμφισβητήσεις που είχε υποστεί το δικαστικό σύστημα ήδη από την πρώτη δεκαετία των φασιστικών χρόνων.¹⁶⁴

Κατά τον ιστορικό Maurizio Zinni, όπως συμβαίνει και με ταινίες της προηγούμενης δεκαετίας, οι επικεφαλής του κόμματος και ο ίδιος ο Mussolini αντιμετωπίζονται ως μαριονέτες που υπακούουν στις γερμανικές εντολές¹⁶⁵.¹⁶⁶ Την κρίση αυτή του Zinni υποκειμενικοποιεί ο κριτικός του κινηματογράφου Giacci, ο οποίος θεωρεί ρεαλιστική την απόδοση των αναπαριστώμενων ιστορικών προσωπικοτήτων, και τον όποιο λόγο για «επιεική αντιμετώπιση» της δράσης τους αποτέλεσε της ιδεολογικοποιημένης προσέγγισης για τα γεγονότα.¹⁶⁷

Σύμφωνη με του ιστορικού Zinni ως προς το πρώτο σκέλος της, είναι η άποψη του κριτικού και ιστορικού Ernesto G. Laura. Ο τελευταίος σημειώνει τη σημαντικότητα της ύπαρξης του ίδιου του *Castelvecchio* (VR) στην ταινία, ως ιστορικής σημασίας τόπου που ενισχύει την ρεαλιστικότητα που επιδιώκει ο Lizzani. Μέσω αυτού ο θεατής παραπέμπεται στις συνεδριάσεις της εθνοσυνέλευσης του φασιστικού κόμματος για τις ποινικές διώξεις των κατηγορούμενων, ενώ και το προαύλιο των δικαστικών φυλακών του πρώην

¹⁶⁴ Για το '43, η αυθαιρεσία των δικαστικών δομών έγινε αισθητή όταν το *Ανώτατο Ειδικό Δικαστήριο* έκανε χρήση του ποινικού κώδικα (επιπρόσθετα του ποινικού κώδικα πολέμου), για την εκτέλεση των μελών του Μεγάλου Συμβουλίου, βασιζόμενο σε διάταγμα της 11^{ης} Νοεμβρίου του '43 για «αδίκημα» που διαπράχθηκε την 25^η Ιουλίου του ίδιου έτους (βλ. Ernesto G. Laura, «Il processo di Verona», στο: *Bianco e Nero*, τ. 4, σσ. 57-60).

¹⁶⁵ Είναι γνωστό ότι για μεγάλο χρονικό διάστημα η ιστοριογραφία είχε υποτιμήσει τη σημασία της *Ιταλικής Κοινωνικής Δημοκρατίας* για τη σύγχρονη ιταλική ιστορία, αντιμετωπίζοντάς την ως απότοκο της γερμανικής κατοχής προερχόμενο από τη συνεργασία με τους πρώην συμμάχους της χώρας. Σε αντίθεση με την αντιμετώπιση αυτή, η *Κοινωνική Δημοκρατία* εμπειρείχε στις τάξεις της την φασιστική οργάνωση των ομάδων κρούσης, την επιβίωση έξω από το θεσμικό και νομικό πλαίσιο μιας επίσημης κρατικής πολιτικής, τη συνδικαλιστική οργάνωση που είχε παραγκωνιστεί στα είκοσι χρόνια φασισμού, και τέλος, τη δημιουργία του μορφώματος που συνέστησε την ίδια. Τα χαρακτηριστικά δηλαδή της *Κοινωνικής Δημοκρατίας* ήταν απότοκο περισσότερο των ετών '43-'45, και κατά δεύτερο λόγο του φασιστικού μοντέλου που επικρατούσε στα χρόνια '22-'43. (Lepre, *ό.π.*, σ. 32).

¹⁶⁶ Maurizio Zinni, «Uomini in Nero», *ό.π.*, σ. 313

¹⁶⁷ Giacci, *ό.π.*, σσ. 88-89

μοναστηριού των Carmelitani Scalzi, έχει παρόμοια λειτουργία. Εκεί μεταφέρθηκε ο Ciano το απόγευμα της 17^{ης} Οκτωβρίου του 1943, από το Μόναχο της Βαυαρίας, μετά την επίσημη παράδοσή του στην αστυνομία της *Κοινωνικής Δημοκρατίας του Salò*. Ωστόσο, ο Ernesto G. Laura θεωρεί ότι παρά τις πολιτικές πεποιθήσεις του Lizzani που ήταν γνωστές στους σύγχρονούς του, η ταινία διατηρεί ουδετερότητα ως προς το ύφος της¹⁶⁸.

Ο ίδιος ο Lizzani, στον λόγο του για το *Il processo di Verona*, αναφέρει ως σύγχρονο της εποχής του το φαινόμενο της ενασχόλησης με μια αμφιλεγόμενη προσωπικότητα σαν αυτή του Ciano, με την οποία δύσκολα θα μπορούσε να καταπιαστεί κανείς πριν το '62. Ωστόσο, ο Frank Wolf επιλέγεται περισσότερο για τη φυσική του ομοιότητα με τον Ciano, αν και ο στόχος ήταν να δοθεί έμφαση στο ανθρώπινο δράμα. Στο στοιχείο αυτό δεν βοήθησε ιδιαίτερα το γεγονός της ύπαρξης του «μύθου του ηγέτη» τη δεκαετία του '60 σε σχέση με προσωπικότητες που έζησαν 20 χρόνια νωρίτερα, και για τις οποίες ανά πάσα στιγμή θα μπορούσε να προκληθεί σχετική πολεμική στην κοινωνία από συγγενικά του Ciano πρόσωπα που βρίσκονταν εν ζωή.

Σε κάθε περίπτωση, ο αρχικός στόχος του Lizzani, αν και με πενιχρά μέσα, γίνεται εν μέρει εφικτός. Αφενός, η χρήση των ημερολογίων του Ciano - τα οποία όμως δεν κάνουν λόγο για το χρόνο της καταδίκης - επιτρέπουν στον σκηνοθέτη να κατανοήσει τις σκέψεις και της αντιφάσεις μιας ορισμένης περιόδου, και αφετέρου, να φέρει στην επιφάνεια το κλίμα διαμάχης και προσωπικών συγκρούσεων που επικρατούσε λίγο πριν τον ερχομό του τέλους για την *Κοινωνική Δημοκρατία του Salò*¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Ernesto G. Laura, «Il processo di Verona», *ό.π.*, σσ. 57-60

¹⁶⁹ Attolini, «Fascismo, Resistenza e impegno storicistico», *ό.π.*, σσ. 263-268

Γ. Η ΚΩΜΩΔΙΑ ΣΤΑ ΙΧΝΗ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ

Η επιλογή να συμπεριληφθούν στη συγκεκριμένη έρευνα ταινίες που εντάσσονται στο είδος της κωμωδίας, και συγκεκριμένα στην κατηγορία της πολιτικής σάτιρας, οφείλεται στην σημαντικότητα του είδους αυτού, τόσο ως προς τη διαμόρφωση της μαζικής κουλτούρας στην Ιταλία των μεταπολεμικών χρόνων όσο και ως προς την τοποθέτηση των βάσεων για το πολιτικό σινεμά της επόμενης δεκαετίας. Πολλοί ήταν οι Ιταλοί διανοούμενοι και σκηνοθέτες που τη δεκαετία του '60 θέλησαν να πάρουν θέση σε σχέση με τη κατάσταση της χώρας μετά το «οικονομικό θαύμα», σκηνοθετώντας κωμικές παραγωγές που παρουσίασαν επιτυχία. Οι ίδιοι σκηνοθέτες, στην προσπάθειά τους να καταστήσουν τις ταινίες το εκφραστικό μέσο των πολιτικών και κοινωνικών μετασχηματισμών που είχαν τις ρίζες τους στην οικονομική έκρηξη και τη πρώτη κεντροαριστερή κυβέρνηση των αρχών του '60, αναζητούσαν την πρωτοτυπία, απορρίπτοντας το γενικευτικό μιμητισμό παλαιότερων προτύπων. Κατά συνέπεια, η αξίωση να εξιστορηθούν μέσα από την κωμωδία οι αλλαγές που συνέβησαν στα ήθη, τις αξίες και τη συμπεριφορά των Ιταλών - σαν να επρόκειτο για έναν «καθρέπτη» των μειονεκτημάτων του εθνικού κράτους και των πολιτών του - τη κατέστησαν το είδος εκείνο, που απαρνούμενο το μυθολογικό στοιχείο, θα έφερνε στο φως όσες «αλήθειες» ο νατουραλισμός και ο νεορεαλισμός δεν κατάφεραν να προβάλλουν έως τότε.

Η ίδια η πορεία του κωμικού σινεμά στην Ιταλία, μαρτυρεί ότι ένας σημαντικός παράγοντας προόδου και εμπορικότητας των ταινιών στα χρόνια αυτά ήταν η πλοκή τους. Η έμφαση που δινόταν στη ζωή των χαμηλών και μέσων κοινωνικών τάξεων, αποδίδεται κατά μεγάλο μέρος στο ότι οι περισσότεροι από τους σκηνοθέτες των αντίστοιχων ταινιών ήταν μη αστικής προέλευσης¹⁷⁰. Έτσι, η κωμωδία κατέστη σταδιακά κομμάτι του ιταλικού σινεμά και με τη μη ελιτίστικη φύση της πέτυχε να αποκτήσει μαζική απήχηση στο κοινό διαμορφώνοντας τη συλλογική μνήμη. Ωστόσο, οι κωμικές παραγωγές που επιλέχθηκαν για την παρούσα εργασία δεν καταφέρνουν να καλύψουν τη δεκαετία του '70, η οποία είναι μια δεκαετία πλούσια σε δράματα πολιτικού περιεχομένου και σε στρατευμένες ταινίες (βλ. κεφ. για τη δεκαετία του '70), ενώ περιλαμβάνει και κωμωδίες, σχηματοποιημένες ως προς την διήγηση και το ύφος που δεν θα μας απασχολήσουν

¹⁷⁰ Aldo Viganò, *Commedia Italiana In Cento Film*, Le mani, Recco, 1998, 11- 21

παρακάτω.¹⁷¹

Αναφορικά με τις κωμωδίες της δεκαετίας του '60 που καταπιάνονται με το φασιστικό φαινόμενο, αφενός παρατηρείται ότι το κοινό στο οποίο απευθύνονταν ήταν κατά γενική ομολογία μεσοαστοί που είχαν ανάγκη να γελάσουν με το παρελθόν τους, και αφετέρου, ότι η παρακολούθηση εκ μέρους τους τέτοιων ταινιών, θα τους οδηγούσε έμμεσα στη λύτρωση από τις ευθύνες που τους συνέδεαν με τη βιωμένη εμπειρία. Στο πλαίσιο αυτό της άσκησης κριτικής για το παρελθόν, υποθάλποταν μια αντίστοιχη θεώρηση του παρόντος, δεδομένου ότι το ιστορικό και πολιτικό υπόβαθρο των ταινιών αυτών παραπέμπει στην προβληματική καθημερινότητα της ιταλικής κοινωνία του '60.¹⁷²

Οι επιλεγμένες ταινίες *Il Federale*, *La marcia su Roma* και *Tutti a casa*, αποτελούν τέτοιες περιπτώσεις, στοιχείο που εντοπίζεται στις αφηγηματικές δομές που παρουσιάζουν κατά την έκθεση της ιδέας του εκπροσώπου του φασισμού, ο οποίος τελικά προβάλλεται μέσα από μια σειρά κωμικοτραγικών γεγονότων. Αυτά συνήθως στοχεύουν στην κατάρριψη του μύθου του φασίστα, ενώ ακολουθεί ένα «αντιφασιστικό» φινάλε κωμικού και διδακτικού τόνου. Όπως συνέβη με μεγάλο μέρος των κωμωδιών της περιόδου, έτσι και αυτές, ακολούθησαν τις δραματικές ταινίες που είχαν προηγηθεί με στόχο να έχουν όμοια απήχηση στο κοινό. Έτσι, παρουσιάζουν κοινά αφηγηματικά μοτίβα με την ταινία του Monicelli, *La grande Guerra*, μια ταινία που σημάδεψε την ιστορία του ιταλικού κινηματογράφου ένα χρόνο πριν τις αρχές της δεκαετίας του '60. Τόσο ο Risi όσο και ο Salce επέλεξαν να επιστρέψουν στο πρόσφατο παρελθόν ακολουθώντας το μοντέλο της εν λόγω ταινίας, και παρεμβαίνοντας μέσω της τροπής του χαρακτήρα της νεορεαλιστικής αφήγησης για τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο του *La grande guerra*, να δημιουργήσουν τις ανωτέρω επίκαιρες για το '60 κωμωδίες.¹⁷³

Και για τη περίπτωση των ανωτέρω ταινιών, επαναλαμβάνεται ότι ο θεατής αντικρίζοντας τες καλούνταν να συλλογιστεί την καταδίκη του φασισμού, παρόλο που οι τρεις αυτές ταινίες κρίθηκαν συχνά ως ασαφείς και γενικευτικές.¹⁷⁴ Με βάση το Lino

¹⁷¹ Fofi, Morandini, Volpi, *ό.π.*, σσ. 51-53

¹⁷² Gori, *ό.π.*, σ. 137

¹⁷³ Marasti, *ό.π.*, σ. 60

¹⁷⁴ Όμοια είναι η συλλογιστική που εκτέθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο σε σχέση με τις ταινίες που κάνουν λόγο για την Αντίσταση και φέρουν το χαρακτήρα γενικευμένου λόγου. Η παρατήρηση αυτή απαντάται κοινή σε πολλούς συγγραφείς για τις αρχές της δεκαετίας του '60, ενώ στο στοιχείο αυτό προστίθεται και ο απολιτικός χαρακτήρας των δημιουργών των ταινιών αυτών, οι οποίες δεν είναι αναγκαίο να συνιστούν κωμωδίες. Η διαφορά έγκειται στο ότι στις κωμωδίες το στοιχείο του γενικευτικού λόγου είναι εντονότερο (Massa, *ό.π.*, σ. 84).

Miccichè¹⁷⁵ τα μηνύματα που εκπέμπουν οι εκάστοτε ταινίες στο κοινό που τις παρακολουθούσε ήταν εφάμιλλα ιδεών που σχετίζονταν με την ύπαρξη του «χρέους προς την πατρίδα», των «ευγενών» χαρακτηριστικών των Ιταλών, και άλλων κοινών τόπων της εποχής. Όταν λοιπόν ένας νεαρής ηλικίας Ιταλός προερχόμενος από τα μικρομεσαία κοινωνικά στρώματα ανέτρεχε στο σινεμά για να δει κάτι σχετικό με το παρελθόν, παρά την άγνοιά του για τη γραπτή ιστορία και την έλλειψη σχετικών βιωμάτων, ερχόταν σε επαφή τελικά με τα χρόνια του φασισμού μέσω του κινηματογράφου ή ακούγοντας αντίστοιχες συζητήσεις. Πέραν των κοινών τόπων τους οποίους αναπόφευκτα εμπεριέχουν οι ταινίες, πολλά στοιχεία αυτών αποτελούσαν κίνητρο για ιστορικό διάλογο πάνω σε ζητήματα που κινούνταν έξω από το πλαίσιο της θεσμικής ρητορικής. Γεγονότα της πρόσφατης ιστορίας: η πορεία προς τη Ρώμη, η πτώση του φασισμού, η ανακωχή της 8^{ης} Σεπτεμβρίου, η *Κοινωνική Δημοκρατία του Salò*, ο Αντιστασιακός αγώνας, είναι μερικά μόνο από τα ζητήματα που απαντά κανείς στις κωμικές ταινίες.¹⁷⁶

Πέραν των νεαρής ηλικίας θεατών, υπήρχαν και όσοι είχαν ευνοηθεί από την πρόσφατη οικονομική πρόοδο της χώρας, και επομένως θα μπορούσαν να ενταχθούν στους ανερχόμενους αστούς. Αυτοί δεν κατέφευγαν στο σινεμά τόσο για να δουν το πώς οι σκηνοθέτες έθεταν ζητήματα παρμένα από την πρόσφατη ιστορία του τόπου, όσο για να απαλλαγούν από το βάρος της ευθύνης που έφεραν, καθησυχάζοντας εαυτούς μέσα από κωμωδίες που πρόβαλλαν το ιδανικό των παντοτινά παρελθόντων λαθών. Την τελευταία αυτή περίπτωση ο ιστορικός Zinni τη συνδέει με το φαινόμενο των πρώην εμπλεκόμενων με το καθεστώς, αλλά συχνά και εκείνων που δεν είχαν καμία ανάμιξη, αλλά διατηρούσαν τη συνήθεια να αποδίδουν τις ευθύνες για τα παρελθόντα λάθη στη διοικούσα τάξη - εκεί όπου έπρεπε να αναζητηθούν οι υπαίτιοι για την «καταστροφή της χώρας».¹⁷⁷

Στο πλαίσιο των παραπάνω βοηθητικών κατηγοριοποιήσεων, ας προστεθεί η τρίτη ηλικία που παρακολουθούσε τις ταινίες αυτές στις αρχές του '60, και η οποία θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι τότε ωριμάζε πολιτικά. Η κριτική που ασκούσαν από τα πρόσωπα αυτά - κυρίως σε ταινίες στρατευμένων με την αριστερά σκηνοθετών - ήταν

¹⁷⁵ Miccichè, *ό.π.*, σ. 51

¹⁷⁶ Η έντονη ενασχόληση με τις κωμωδίες που καταπιάνονταν με το φασισμό στις αρχές της δεκαετίας του '60, μπορεί να εξηγηθεί από την πρόσβαση που αποκτήθηκε στα σχετικά αρχεία, ακριβώς στα χρόνια αυτά, και την άρση των έως τότε ισχύοντων περιορισμών. Με την αλλαγή αυτή ο φασισμός έγινε αντικείμενο ιστορικής ερμηνείας και μελέτης και από τους ιστορικούς, με τρόπο που διευρυνόταν όλο και περισσότερο, αποβάλλοντας τους ιδεολογικούς περιορισμούς (Zinni, *Fascisti di Celluloide*, *ό.π.*, σ. 167)

¹⁷⁷ Zinni, «Uomini in Nero», *ό.π.*, σσ. 311-312

ιδιαίτερα ωφέλιμη, αν και αμελητέα σε αριθμό.¹⁷⁸ Σε κάθε περίπτωση, και ανεξάρτητα από την απήχηση, η κωμωδία της δεκαετίας του '60 σημάδεψε ουσιαστικά το πέρασμα σε μια άλλου είδους ανάλυση της ιστορίας, η οποία άφησε πίσω της τον Νεορεαλισμό για να δώσει τη θέση της στον τύπο κινηματογράφου που αντιμετωπίζει με τρόπο κυνικό, αλλά και με χαρακτήρα ανθρωπολογικής προσέγγισης, τα σημαντικότερα ιστορικά γεγονότα της χώρας.¹⁷⁹

- Luigi Comencini, *Tutti a casa* (1960)

Μετά την παραγωγή του Rossellini, *Il generale della Rovere*, το θέμα της Αντίστασης βρήκε ξανά τη θέση του στις λίστες των κινηματογραφιστών, μια και έως το '59 η ενασχόληση με τα γεγονότα της πρόσφατης ιστορίας που κρίνονταν ως αμφιλεγόμενα αποφεύγονταν επιμελώς. Η περίοδος «εξύμνησης» των ιδανικών όσων μετείχαν στον αντιστασιακό αγώνα είχε απέλθει, και τη θέση της ήρθε να πάρει μια διαφορετική ανάλυση που θα έδινε έμφαση στις ηθικές, πολιτικές και πνευματικές προεκτάσεις της συλλογικής μνήμης. Ο Comencini, αναζήτησε τη συνιστώσα αυτή στην παραγωγή μιας ταινίας ιστορικής σημασίας, η οποία ωστόσο στόχευε να αμφισβητήσει βασικές θέσεις για την Αντίσταση, διαφοροποιούμενη από τη συνήθη ρητορική της εποχής.¹⁸⁰

Το *Tutti a casa* τοποθετείται χρονικά στην 8^η Σεπτεμβρίου του '43, όταν τα ιταλικά στρατεύματα που φρουρούσαν ένα τμήμα της Αδριατικής έμειναν χωρίς εντολοδόχο. Ομοίως συνέβη σε όλους τους στρατεύσιμους του *PNF* αμέσως μετά την ανακωχή του '43. Μεταξύ όσων βρίσκονταν σε σύγχυση είναι και ο υπολοχαγός Alberto Innocenzi (Alberto Sordi), ο οποίος αντιλαμβάνεται τη δραματικότητα της κατάστασης και το ότι το σύνταγμα των στρατιωτικών ακολούθων του εκμεταλλεύτηκε την κατάσταση για να εγκαταλείψει τις θέσεις του. Τότε αρχίζει να αναζητεί μια διοικητική έδρα για να παρουσιαστεί. Ωστόσο, οι στρατιωτικές αρχές δεν υπάρχουν πια, και έτσι οδηγείται και ο ίδιος στην απόφαση να επιστρέψει στο σπίτι του στη νότια Ιταλία. Το ταξίδι αυτό

¹⁷⁸ Zinni, *Fascisti di Celluloide*, ό.π., σσ. 107-108

¹⁷⁹ Mancioti, Viganò, ό.π., , σ. 20

¹⁸⁰ G. Laura, «I Film: Il Gobbo – Tutti a casa», ό.π., σσ. 69-73

εξελίσσεται σε ένα διδακτικό μέσο, που δείχνει στον φοβισμένο και ταυτόχρονα οπορτουνιστή Innocenzi την άλλη πλευρά του πολέμου. Μαζί με τον Innocenzi, φεύγουν ο σκαπανέας Ceccarelli και ο λοχίας Fornaciari, αμφότεροι με σκοπό να επιστρέψουν στα σπίτια τους. Με παρότρυνση του επικεφαλής Passerin, ο Ceccarelli ντύνεται με πολιτικά ρούχα και ακολουθεί το Fornaciari έως το πατρικό του σπίτι. Ωστόσο, οι Γερμανοί σκοτώνουν το ζεύγος Fornaciari λόγω της φιλοξενίας που πρόσφερε σε έναν Αμερικάνο στρατιώτη, γι' αυτό και ο Innocenzi με τον Ceccarelli εξαναγκάζονται εκ νέου σε φυγή.

Στην πορεία τους βλέπουν τους Παρτιζάνους να καταφεύγουν στα βουνά και τη σύλληψη μιας Εβραίας κοπέλας από τους Γερμανούς. Τέλος, οι δυο τους φτάνουν σε ένα χωριουδάκι του Λατίου, όπου ο πατέρας του Innocenzi προτείνει σε έναν μικροαστό να αναλάβει την ένταξη του γιου του στο στρατιωτικό σώμα της *Κοινωνικής Δημοκρατίας του Salò (RSI)*. Ο Innocenzi, προκειμένου να αποφύγει την επιστράτευση, αναγκάζεται να πάρει τον πιστό του φίλο και να φύγουν από το πατρικό του για το Νότο, οπότε και συλλαμβάνεται από Γερμανούς στρατιώτες που τον μεταφέρουν στη Νάπολη. Εκεί ξεσπά η εξέγερση των κατοίκων της πόλης, όπου ο Ceccarelli σκοτώνεται από τους Γερμανούς. Τη στιγμή της δολοφονίας του φίλου του, ο Innocenzi νιώθει την ανάγκη για εκδίκηση και αντιλαμβάνεται όσο ποτέ τη σημασία του «να μην είναι κανείς για μια ολόκληρη ζωή ένας απλός παρατηρητής»¹⁸¹. Τότε, αρπάζει ένα πολυβόλο και αρχίζει να πυροβολεί.¹⁸²

Όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή του τρέχοντος κεφαλαίου, η ταινία αυτή συνιστά εξαίρεση ανάμεσα σε ένα πλήθος ταινιών της δεκαετίας του '60 που καταπιάνονται με το Β' Παγκόσμιο πόλεμο, διότι είναι μια από τις λίγες που αντιμετώπισαν με ειρωνεία τα συμβάντα που ακολούθησαν την ανακωχή της 8^{ης} Σεπτεμβρίου και την τραγωδία στην οποία υπέπεσε η Ιταλία το '43. Λίγους μόλις μήνες πριν την ανακωχή του Σεπτεμβρίου, και συγκεκριμένα την 25^η Ιουλίου, οι Ιταλοί πολίτες είχαν για πρώτη φορά πληροφορηθεί επισήμως μέσω του ραδιοφώνου, αυτό που από καιρό υποψιάζονταν ότι θα ακολουθούσε. Το *Μεγάλο Συμβούλιο του Φασιστικού Κόμματος* είχε καταψηφίσει το Mussolini, ο οποίος το απόγευμα της προηγούμενης ημέρας είχε αναγκαστεί σε παραίτηση ενώπιον του Vittorio Emanuele III. Ο βασιλιάς μέχρι τη στιγμή εκείνη είχε στηρίξει το πρόσωπο του φασίστα ηγέτη και μόνο τότε διαχώρισε τη θέση του, δίνοντας στη μοναρχία διαφορετική πορεία από αυτή του φασισμού. Για σαράντα πέντε

¹⁸¹ Ο Massa εντάσσει την κωμωδία αυτή στη λίστα όσων εκφράζουν αδιάφορο πολιτικά χαρακτήρα και γενικευμένη ρητορική, σχολιάζοντας τη σκηνή που ο Innocenzi αλλάζει τακτική μετά τη δολοφονία του φίλου του, ως ένδειξη του απολιτίκ χαρακτήρα της ταινίας (Massa, *ό.π.*, σ. 85).

¹⁸² Viganò, *ό.π.*, σ. 76

ημέρες, έως και την 8^η Σεπτεμβρίου, η φυγή της κυβέρνησης και του μονάρχη από τη Ρώμη στη *Pescara* και από εκεί στο *Brindisi*, η διάλυση του στρατού, και τέλος η αίσθηση απομόνωσης που προκάλεσε η αντιπαλότητα των δυνάμεων που για είκοσι χρόνια εκπροσωπούσαν το ιταλικό κράτος, έκαναν αισθητή την ύπαρξη συνολικής αδυναμίας για απόδοση ευθυνών στο καθεστώς σε σχέση με την είσοδο της χώρας στον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο. Επιπλέον, μετά την ανάληψη προσωρινών αρμοδιοτήτων διακυβέρνησης από τον στρατιωτικό Badoglio, κάποιες συγκρουόμενες ιδεολογικές τάσεις της εποχής ξεκαθάρισαν, εντείνοντας ωστόσο τη δυσαρέσκεια μεγάλου μέρους του πληθυσμού¹⁸³.

Μετά την 8^η Σεπτεμβρίου, οι Αγγλοαμερικάνοι αποβιβάστηκαν στη νότιο Ιταλία και έγιναν αποδεκτοί ως «απελευθερωτές». Τι είδους απελευθέρωση ήταν αυτή; Ο θάνατος, η πείνα και η δικτατορία είχαν οδηγήσει τον πληθυσμό σε τέτοια συνθήκη, ώστε οι άλλοτε εχθρικοί εισβολείς να γίνονται πλέον αντιληπτοί ως λόγος για να σταματήσει ο πόλεμος και τα δεινά που αυτός συνεπαγόταν. Οι Άγγλοι και οι Αμερικάνοι από την πλευρά τους, έβρισκαν στο πρόσωπο του Badoglio, που ασκούσε διοικητικές εξουσίες από το *Salerno*, το όργανο που θα εξυπηρετούσε την πολιτική των Churchill και Roosevelt στη Μεσόγειο. Ωστόσο, η φυγή του Vittorio Emanuele και η έλλειψη της εικόνας του Mussolini που επί είκοσι χρόνια ήταν στην ηγεσία του κράτους, έγιναν αιτία αναστάτωσης για τη χώρα. Εύλογα, οι στρατιώτες ένιωθαν εγκαταλελειμμένοι στα πολεμικά μέτωπα και άφηναν μαζί τις στολές και τα όπλα τους προσπαθώντας να επιστρέψουν στα σπίτια τους με κάθε μέσο.

Η πανωλεθρία του στρατού ήταν η προφανέστερη απόδειξη ότι το παλαιό καθεστώς είχε αποσαθρωθεί, και κατά συνέπεια και η ιδέα του έθνους που αυτό εκπροσωπούσε με κάθε μέσο. Η προσωπική σωτηρία έγινε κίνητρο μαζικής επιστροφής των στρατιωτών στις εστίες τους - τουλάχιστον για όσους είχαν επιβιώσει - επιδιώκοντας την ομαλή επανασύνδεση με τις οικογένειές τους.¹⁸⁴ Ένα δεύτερο κύμα αποχώρησης από τα στρατιωτικά σώματα είναι αυτό της περιόδου '45 με '47, όταν ένα εκατομμύριο στρατιώτες, υπό το τεταμένο κλίμα της σύνταξης των *Επιτροπών Εθνικής Απελευθέρωσης* και της δημιουργίας νέου Συντάγματος, κατέφυγαν στις πατρικές εστίες βιώνοντας στο μεταξύ το διάχυτο αίσθημα εμφυλίου πολέμου που επικρατούσε¹⁸⁵.

¹⁸³ Sferuzza, «La guerra», ό.π., σσ. 79-110

¹⁸⁴ Lepre, ό.π., σσ. 12-17

¹⁸⁵ Silvio Lanaro, *Storia dell'Italia Repubblicana, L'economia, la politica, la cultura, la società, dal dopoguerra agli anni '90*, Marsilio, Venezia, 1997, σ. 7

Όλα τα ιστορικά συμβάντα στα οποία βασίστηκαν οι δημιουργοί της συγκεκριμένης ταινίας, συνιστούσαν άμεσες μνήμες για πολλούς θεατές, που ενώ την περίοδο της ανακωχής ήταν μεταξύ των στρατευμένων με το φασιστικό καθεστώς, μετά βρέθηκαν αντιμέτωποι με το δίλλημα της ένταξής τους στις τάξεις των στρατεύσιμων του *Salò* ή των *Επιτροπών Απελευθέρωσης*. Μια τέτοια μορφή είναι και αυτή του πρωταγωνιστή Alberto Innocenzi, που αν και είχε ακολουθήσει το δρόμο που του είχε υποδείξει το καθεστώς και χωρίς κριτικό πνεύμα είχε βιώσει την εμπειρία του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου και τα συμβάντα της 25^{ης} Ιουλίου, αναγκάστηκε σε μαγαλύτερη ηλικία να αλλάξει πορεία. Οι σύμμαχοι γίνονταν εχθροί από τη μια ημέρα στην άλλη, και ο καθένας έπρεπε να αποφασίσει για τον εαυτό του χωρίς να αναμένει διοικητικές εντολές. Την επιλογή αυτή βλέπουμε να την κάνει συνειδητά ο πρωταγωνιστής μόνο μετά το πέρασμα του από τη Νάπολη και τη θέαση ενός αγώνα που δεν επέκειτο στις εντολές κανενός. Ο ίδιος νιώθει την ανάγκη για ελευθερία και αναλαμβάνει την ευθύνη όταν ο αγώνας του αποκτά συγκεκριμένο σκοπό. Εξάλλου, ας μην ξεχνάμε ότι η Αντίσταση ήταν, εκτός των άλλων, ένας τρόπος παραμονής υπό καθεστώς αγώνα για τους στρατεύσιμους, που άλλαζε όμως ως προς τα κίνητρα όσων συμμετείχαν σε αυτόν.¹⁸⁶

Τέλος, η παρακολούθηση τη δεκαετία του '60 της συγκεκριμένης παραγωγής έφερνε σε συνδιαλλαγή το θεατή με το αναπαριστώμενο θέμα, που για τον ίδιο ήταν οικείο, ακόμα κι αν τα κίνητρα του για συμμετοχή στην Αντίσταση ήταν ιδεολογικά και όχι όμοια με αυτά του Innocenzi. Ωστόσο, στον Luigi Comencini αναγνωρίζεται η ικανότητά του συνδυασμού του δραματικού με το κωμικοτραγικό στοιχείο, με χρήση προσιτής κινηματογραφικής γλώσσας, για να απευθυνθεί το '60 σε ένα κοινό που στην πλειονότητά του έχει βιωματική σχέση με τα γεγονότα. Σαφώς, αυτό δεν αποκλείει την ύπαρξη μιας προσωπικής σχέσης του σκηνοθέτη με τα συμβάντα, η οποία εισάγεται στον αφηγηματικό σχολιασμό της καθημερινής πραγματικότητας.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Di Giannatempo, *ό.π.*, σσ.352-353

¹⁸⁷ Viganò, *ό.π.*, σσ. 76-77

- Luciano Salce, *Il Federale* (1961)

Στο σχετικό με τις κωμωδίες κεφάλαιο αναφέρθηκε ότι οι σκηνοθέτες αυτών, ενισχυμένοι από την επιτυχία που παρουσίαζε στο κοινό τη δεκαετία του '60 η δουλειά τους και με το βλέμμα στραμμένο προς το παρελθόν, αποφάσισαν να ασχοληθούν με όλο το φάσμα των ιστορικών γεγονότων που συμπεριλαμβάνει η φασιστική εικοσαετία. Μεταξύ των κωμωδιών αυτών διακρίναμε και το *Il Federale* του Luciano Salce. Σε σχέση με την ταινία αυτή, η πλοκή εξελίσσεται ως εξής: κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής στη Ρώμη, ο Arcovazzi - ρόλο που υποδύεται ο ηθοποιός Ugo Tognazzi - ως ένθερμο μέλος των μαύρων ταξιαρχιών, αναζητεί τον επιφανή φιλόσοφο και καθηγητή Erminio Bonafè για να τον συλλάβει.

Μια επιτροπή αντιφασιστών είχε ορίσει τον καθηγητή ως μελλοντικό «πρόεδρο των δημοκρατικών», φυγαδεύοντάς τον σε ένα χωριό του *Abruzzo*. Ως αμοιβή για την επιχείρηση της σύλληψής του, ο Arcovazzi θα αποκτούσε τον τίτλο του *Federale*. Ο «κακόμοιρος» φασίστας της Κρεμόνα, Arcovazzi - όπως παρουσιάζεται - αναλαμβάνει την επιχείρηση της συνοδείας του Bonafè έως τη Ρώμη. Έτσι, αρχίζει μια ταινία διαρκούς κίνησης, κατά την οποία ο φασίστας και ο καθηγητής εμπλέκονται σε περιπέτειες και συναντούν νέα πρόσωπα που εισάγονται στη δράση. Αρχικά, ξεφεύγουν από μια επίθεση Παρτιζάνων και καταλήγουν εκτός πορείας, όπου συναντούν μια κλέφτρα (Stefania Sandrelli). Έπειτα, συλλαμβάνονται από τους Γερμανούς και γλιτώνουν από έναν βομβαρδισμό αέρος.

Στη συνέχεια, χρησιμοποιούν ένα γερμανικό αμφίβιο μέσο μεταφοράς για να διασχίσουν έναν ποταμό, το οποίο ναυαγεί, και τέλος, καταφεύγουν στο σπίτι του φασίστα ποιητή Bardacci (Gianrico Tedeschi). Ο τελευταίος κρύβεται στην αποθήκη σίτου και παριστάνει τον νεκρό. Αφού οι δυο διατρέχουν την Ιταλία με κάθε μέσο, καταφθάνουν στη Ρώμη και ο Arcovazzi, πιστός ακόμα στα φασιστικά ιδεώδη, φορά την στολή του *Federale*. Ωστόσο, η Ρώμη έχει περάσει στα χέρια των συμμάχων και ο φασίστας κινδυνεύει να συλληφθεί από τους Παρτιζάνους. Ο καθηγητής όμως αποφασίζει να τον σώσει ντύνοντάς τον με το σακάκι αστού που ο ίδιος φορά.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Di Giannmatteo, *ό.π.*, σσ. 133-134

Οι σκηνοθέτες Castellano και Pipolo, μελλοντικοί εκπρόσωποι της *trash* κωμωδίας που σχολιάστηκαν ιδιαίτερα για τη γενικευτική ρητορική των ταινιών τους αναφορικά με τον λόγο τους για την «αριστερά» και τη «δεξιά», επαναλαμβάνουν κατά τον Vito Attolini¹⁸⁹ την ίδια προσέγγιση και στην περίπτωση αυτή. Ενδιαφέρον για την ανάλυση της ταινίας είναι ο τρόπος έναρξής της, με ένα μοναστήρι στο οποίο κρύβονται οι «αντιφασίστες», κάνοντας σχέδια για τα μεταπολεμικά χρόνια. Οι Αριστεροί και οι Καθολικοί μοιράζουν μεταξύ τους τις μελλοντικές θέσεις εξουσίας. Ο σκηνοθέτης στο σημείο αυτό ειρωνεύεται την εξέλιξη αυτών των αντιτιθέμενων ιδεολογικά συμμάχων που κρύβονται στο μοναστήρι και προτείνουν ως πρόεδρο του συμβουλίου τον καθηγητή Bonafè. Επιπρόσθετα, έντονη στην ταινία είναι η ευκολία με την οποία μεταμορφώνονται ηθικά και υλικά οι δυο πρωταγωνιστές. Ακόμα και ο φυγαδευμένος φασίστας ποιητής είναι έτοιμος να απαγγείλει ποιήματα για την ελευθερία του αντιφασισμού, ενισχύοντας την παραπάνω εντύπωση. Χαρακτηριστική είναι και η επιθυμία των δυο πρωταγωνιστών για φαγητό που τους μεταμορφώνει σε «κλεφτοκοτάδες», ανάλογη της περίπτωσης, θυμίζοντας τις μάσκες των Arlechino και των Brighella.¹⁹⁰

Από την άλλη, η συνεχής αλλαγή της στολής (βλέπουμε τον Acronazzi και τον Bonafè να ντύνονται ακόμη και ως Ναζί και έπειτα να ξεφεύγουν, ενώ σε άλλη σκηνή ο Acronazzi χάνει τη στολή του, άρα και την ίδια την ταυτότητά του ως φασίστα), δηλώνει την εύκολη μετάβαση από τη μια ιδέα στην άλλη και την εξασθένιση της μνήμης. Ένα άλλο στοιχείο της ταινίας είναι η ειρωνεία του αντιφασισμού που γίνεται εμφανής σε συγκεκριμένες σκηνές: όταν ο φιλόδοξος φασίστας και ο καθηγητής συναντούν μια ομάδα χωρικών με τις αξίνες τους και ο Bonafè πιστεύει ότι είναι εκεί για να τον ελευθερώσουν, οι χωρικοί αλλάζουν δρόμο σχολιάζοντας την παράξενη συμμαχία του φασίστα με τον αντιφασίστα. Η εμφάνιση σε άλλο σημείο της πινακίδας “*Achtung Banditen*” (προσοχή ληστές), είναι ειρωνικός φόρος τιμής στην ταινία του Lizzani που σκηνοθετήθηκε δέκα χρόνια νωρίτερα.¹⁹¹ Στο τέλος της ταινίας, ο Acronazzi ενσαρκώνει τη γελοιοποίηση του φασίστα που λόγω της αφέλειάς και του φανατισμού του καταλήγει να γυρνάει χωρίς τη στολή του και να γίνεται ο περίγελος ακόμα και του Αμερικανού στρατιώτη που τον τραβά φωτογραφίες. Από την άλλη ο Bonafè παρουσιάζεται πρώιμα με το «καλό» του πρόσωπο, εφόσον αν και αντιφασίστας καταλήγει να συγχωρεί τον Acronazzi.

¹⁸⁹ Attolini, «Fascismo, Resistenza e impegno storicistico», *ό.π.*, σσ. 265-267

¹⁹⁰ Vito Zagarrìo, «I vinti e i redenti. Cinema e antifascismo in Italia», στο: Vito Zagarrìo, *Cinema e Storia 2015, Cinema e antifascismo, Alla ricerca di un epos nazionale*, Rubettino, 2015, σ. 143

¹⁹¹ στο ίδιο, σσ. 131-149

Σε γενικές γραμμές, η συνάντηση των δυο αντιπάλων, που χάνονται και ξαναβρίσκονται στη προσπάθεια του Bonafè να δραπετεύσει, αποτελεί μια μεταφορά της αμφίσημης συνάντησης του φασισμού με τον αντιφασισμό, και κατ' επέκταση των δεξιών και αριστερών κομμάτων από τη πορεία στη Ρώμη έως τον 21^ο αιώνα. Κατά τον Attolini η μορφή αυτή παρουσίασης του φασισμού απενοχοποιεί την υπόστασή του, καθιστώντας τον απολυταρχισμό μια αναίμακτη και αβλαβή ιστορία του παρελθόντος και μέρος της στερεότυπης αντίληψης του ίδιου, ως κωμικό φαινόμενο¹⁹².

Την ίδια άποψη υιοθετεί και σε άρθρο του ο Zagarrío¹⁹³. Διαφορετική ωστόσο είναι η θέση του Giacomo Lichtner - με τον οποίο συμφωνεί και η γράφουσα - ο οποίος έπειτα από μια σύντομη σύγκριση που κάνει στην αναπαράσταση του φασισμού μέσα από ταινίες των αρχών της δεκαετίας του '60 (*La lunga notte del '43*, *Tutti a casa* και *Il Federale*) καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η ανακατασκευή του μύθου του «καλού ιταλού» είναι μεν υπαρκτή, αυτοαναιρείται δε, αποδεχόμενη την ατομική υποκρισία που ο ίδιος ισχυρισμός εμπεριέχει. Το φαινόμενο αυτό βρίσκει το απόγειο της έκφρασής του με την ανοιχτή παραδοχή της αναφερόμενης ειρωνείας στο *Italiani Brava Gente* (1964) του Giuseppe De Santis.¹⁹⁴

Στην παραπάνω κατηγορία σχολιαστών της ταινίας αυτής του Salce, μπορεί να εντάξει κανείς και τον Aldo Viganò, ο οποίος θεωρεί ότι η πολιτικοκοινωνική σάτιρα στην οποία στοχεύει η ταινία είναι άμεση και ξεκάθαρη. Ωστόσο, αυτό δεν καθιστά την ταινία μέρος των ώριμων στιλιστικά κωμωδιών της δεκαετίας του '60, αλλά εκείνων που αναμειγνύουν το αμερικανικό είδος με την ιταλική παράδοση της «κωμωδίας της τέχνης». Το ίδιο είδος μεταδόθηκε και στις επόμενες γενιές μέσα από γελοιοποιημένες αναπαραστάσεις της μορφής του Mussolini και άλλων οπαδών του κόμματος.¹⁹⁵ Τέλος, η επιτυχία του *Il Federale* αποδίδεται στο σαφές μήνυμα της ερμηνείας του Ugo Tognazzi που θέλει η πολιτική ιδεολογία να είναι η μόνη διέξοδος κοινωνικής λύτρωσης στα εν λόγω χρόνια.¹⁹⁶

¹⁹² Attolini, «Fascismo, Resistenza e impegno storicistico», *ό.π.*, σσ. 265-267

¹⁹³ Zagarrío, «I vinti e i redenti. Cinema e antifascismo in Italia», *ό.π.*, σσ. 131-149

¹⁹⁴ Lichtner, «Italian Cinema and the Fascist Past», *ό.π.*, σσ. 25-47

¹⁹⁵ Zagarrío, *ό.π.*, σ. 144

¹⁹⁶ Viganò, *ό.π.*, σ. 80

- Dino Risi, *La marcia su Roma* (1962)

Στην ταινία *La marcia su Roma* του Dino Risi, γίνεται μια επισκόπηση των πολιτικών συνθηκών που επικρατούσαν στην Ιταλία από το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου την 11^η Νοεμβρίου του '18, έως την 28^η Οκτωβρίου '22, οπότε και ανέλαβε την εξουσία ο Mussolini. Σύμφωνα με τον Piero Sorlin, από τα μεταπολεμικά χρόνια έως και τη δεκαετία του '60 απαντώνται μονάχα πέντε κωμωδίες που σχετίζονται με το φασισμό¹⁹⁷, η μια εκ των οποίων είναι του γάλλου σκηνοθέτη Rene Clement και φέρει τον τίτλο *Che gioia vivere*. Το στοιχείο αυτό καθιστά από μόνο του τη συγκεκριμένη παραγωγή του Risi μια από τις λίγες, δεδομένου ότι στην Ιταλία της δεκαετίας αυτής δεν έχει αποκτηθεί ακόμα η απαραίτητη ελευθερία για σατιρική έκφραση, αναφορικά με το πρόσφατο παρελθόν του τόπου.¹⁹⁸ Σε αυτή, παρατηρεί κανείς την ακολουθία των σημαντικότερων σταθμών ιστοριογραφικής μελέτης, όπως αυτοί προσδιορίζονται στα παραδοσιακά εγχειρίδια σύγχρονης ιταλικής ιστορίας.^{199,200}

Ο πρωταγωνιστής της ταινίας Vittorio Gassman, στο ρόλο του Domenico Rochetti, είναι ένας βετεράνος στρατιώτης που πείθεται από τον επικεφαλής του να ενταχθεί στο κίνημα των φασιστικών ομάδων κρούσης (*fascio*). Την κατεύθυνση αυτή παίρνει ορμώμενος από την ανάγκη του για επιβίωση, και παρά τη φιλόνητη διάθεση και τη ζωτικότητα που τον διακρίνει, καταλήγει να ζει από αποστολές που του ανατίθενται από τη μύησή του αυτή στο φασιστικό κόμμα. Εξαιτίας μιας ατυχούς συνάντησης, καταφεύγει στον πρώην συνάδελφό του από το στρατό, Gavazza Umberto, τον οποίο υποδέεται ο ηθοποιός Ugo Tognazzi²⁰¹. Ο Gavazza είναι ένας σκεπτικός και δύσπιστος χωρικός από το *Bergamo* και στοχεύει στην απόκτηση καλλιεργήσιμης γης. Οι πολιτικές του ιδέες πρόσκυνται στο *Καθολικό Λαϊκό Κόμμα*. Οπότε, και στις δυο αυτές περιπτώσεις, πρόκειται για πρόσωπα που συνδέονται από το κοινό τους κίνητρο να ωφεληθούν

¹⁹⁷ Luciano Salce, *Il Federale* (1961), Toto' & Vittorio De Sica, *I due marescialli* (1961), Luigi Zampa, *Gli anni Ruggenti*, (1962), Dino Risi, *La marcia su Roma* (1962), Rene Clement, *Che gioia vivere* (1961)

¹⁹⁸ Gori, *ό.π.*, σ. 140

¹⁹⁹ Πρώτα γίνεται λόγος για τη στρατολόγηση των ανέργων και των αγωνιστών του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου, έπειτα για τη προσπάθεια καταστολής των απεργούντων, τη παρέμβαση στη λειτουργία των βιομηχανιών και τις εξορίες των πολιτικών αντιφρονούντων, και τέλος, για τις «ερυθρές» πόλεις και τη πορεία προς τη Ρώμη (Gori, *ό.π.*, σ. 137).

²⁰⁰ στο ίδιο, σ. 137

²⁰¹ Για τους βετεράνους του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου συνηθιζόταν να μπαίνει πρώτα το επίθετο και μετά το όνομα (Mancioti, Viganò, *ό.π.*, σσ. 23-24).

προσωπικά, γι' αυτό και καταλήγουν να μετέχουν μαζί σε ποικίλες δράσεις. Μεταξύ των δράσεων αυτών συναντάμε τη διάσπαση απεργιών, τη σύλληψη και έπειτα απελευθέρωση από τις φασιστικές ομάδες κρούσης, την ένταξή τους στα φασιστικά σώματα επιβολής ποινών, και τέλος, την αναχώρησή τους για τη «πορεία προς τη Ρώμη». Στην τσέπη κρατούν το πρόγραμμα του *San Sepolcro*, από το οποίο διαγράφουν όσες προτάσεις αντιφάσκουν με την πραγματικότητα.²⁰²

Το *La Marcia su Roma* δεν αποτελεί μόνο μια ταινία που αποκαλύπτει έκδηλα ότι τα γεγονότα της 28^{ης} Οκτωβρίου του '22 δεν είχαν ηρωικό χαρακτήρα, αλλά μαρτυρεί και τη μη ύπαρξη ένοπλης σύγκρουσης κατά την «πορεία προς τη Ρώμη», καθώς και το ότι η επιτυχία της δράσης αυτής οφειλόταν στην αποφυγή παρέμβασης από το στρατό ή την αστυνομία έπειτα από εντολή του μονάρχη. Επιπλέον, μαρτυρεί ότι ο Mussolini βρισκόταν στο Milano και κατέφυγε στη Ρώμη μόνο την επόμενη μέρα για να συναντήσει το βασιλιά, καταρρίπτοντας και τον τελευταίο μύθο που απέδιδε μεγαλειώδη χαρακτηριστικά στο ιστορικό συμβάν. Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο, είναι η αναφορά στο ηθικό παράδειγμα όσων επέλεξαν να είναι αντιφασίστες, όπως ο γηραιός δικαστής της *Mantova*, στο σπίτι του οποίου ο Gassman και ο Tognazzi έκαναν επιδρομή με σκοπό την τιμωρία του, λόγω της καταδίκης σε δυο έτη φυλάκισης που ο ίδιος κάποτε είχε επιβάλλει στους δυο φασίστες. Για πρώτη φορά οι δυο πρωταγωνιστές μπαίνουν στη διαδικασία να αναρωτηθούν για το ποιοί είναι τελικά, παρακολουθώντας τον δικαστή να πίνει το ρετσίνολαδο, με το οποίο οι ίδιοι σκόπευαν να τον ταπεινώσουν.²⁰³

Στη διφορούμενη αυτή κατάσταση και στα συννενοχικά συμφέροντα που επρόκειτο να οδηγήσουν τελικά τον Mussolini στην εξουσία, προστίθεται ο λόγος για το σοσιαλιστικό προοδευτικό πρόγραμμα του «φασισμού του *San Sepolcro*». Πρόκειται για το πρόγραμμα που δημοσιεύθηκε την 6^η Ιουνίου του 1919 στο σοσιαλιστικό περιοδικό *Il Popolo d' Italia* που διηύθυνε ο Mussolini, και το οποίο ακολούθησε την ίδρυση των ομάδων κρούσης λίγους μήνες νωρίτερα (την 23^η Μαρτίου του 1919) στην πλατεία *San Sepolcro* του Milano.²⁰⁴ Στην ταινία, ο Gavazza περιορίζει την αναφορά του στην παροχή γης στους αγρότες και στη δήμευση των μη παραγωγικών δημοσίων κτηρίων. Έπειτα

²⁰² Viganò, *ό.π.*, σ.94

²⁰³ Marasti, *ό.π.*, σ. 63

²⁰⁴ Στο πρόγραμμα προτεινόταν ανά άρθρο: η άνοδος του φασιστικού κόμματος στην εξουσία έπειτα από εκλογή, η ελευθερία του τύπου, η κατάργηση των τίτλων ευγενείας, η παροχή γης στους αγρότες, το δικαίωμα ψήφου στο γυναικείο πληθυσμό, η εξασφάλιση του οκταώρου στην εργασία, ενώ τέλος προβλεπόταν η διαχείριση των βιομηχανιών από τους εργαζομένους (Viganò, *ό.π.*, σ. 94).

καταλήγει, ενώ διαβάζει φωναχτά, να διαγράφει το ένα μετά το άλλο τα «επαναστατικά» άρθρα του προγράμματος του *San Sepolcro*, έως ότου τα διαψεύδει ολοκληρωτικά, με την τελευταία ανεκπλήρωτη υπόσχεση να διαγράφεται από τη λίστα μετά την άφιξη των δυο πρωταγωνιστών στη Ρώμη. Από εδώ εξάγεται και το συμπέρασμα ότι ο φασισμός παρουσιάστηκε με «αμφιλεγόμενο» πρόγραμμα στη κοινή γνώμη. Παρά ταύτα, στηρίχτηκε από τη μοναρχία με στόχο τη διαιώνιση της «πολιτικής σταθερότητας» και ισχύος, τόσο του ιδίου όσο και του θρόνου. Αυτή είναι μια ιστορική πραγματικότητα την οποία ο *Risi* θέτει συνεχώς προς συζήτηση, σπέρνοντας την αμφιβολία και προβάλλοντας απροκάλυπτα την ιδέα των συμφερόντων που κρύβονταν πίσω από τις επιλογές των πρώτων *fasci*.²⁰⁵

Τέλος, η απόφαση του Gavazza να ξεφύγει από τον κύκλο του λόγω αμφιβολιών για το κατά πόσο θα ήταν δυνατό να πετύχουν τους ανωτέρω στόχους τους, οδηγεί τον ίδιο και τον αβέβαιο Rochetti στην παρακολούθηση της άφιξη της «πορείας» με πολιτικά ρούχα από την πλευρά των θεατών. Εκεί προβάλλονται οι φασίστες ντυμένοι στα μαύρα και με το αντίστοιχο έμβλημα στο καπέλο, οι οποίοι περνούν μπροστά από το τον Vittorio Emanuele που βρίσκεται στο μπαλκόνι. Τότε, ακούγεται ο παρακάτω διάλογος μεταξύ του Armando Diaz και του βασιλιά Vittorio Emanuele του III, με τον οποίο τελειώνει και η ταινία:

V. E. : Πιστεύετε ότι θα αφήσουμε τη χώρα σε καλά χέρια;

A. D.: Μου φαίνονται άτομα σοβαρά.

*V. E.: Ας τους δοκιμάσουμε για κανέναν μήνα.*²⁰⁶

Με την τελευταία αυτή σκηνή να λειτουργεί βοηθητικά στην ταινία ώστε να μπορούν να μπου σε σειρά όλα τα συμβάντα - από τη στιγμή της αναχώρησης από τη Λομβαρδία έως και την άφιξη της «πορείας των *fascio*» στη Ρώμη - ο *Risi* καταφέρνει να εντάξει σε ένα φιλμ κωμικό, όπου το δράμα είναι υπαρκτό σε αρκετές σκηνές, τις επεξηγήσεις για συγκεκριμένα ιστορικά συμβάντα του παρελθόντος.²⁰⁷

²⁰⁵ Viganò, *ό.π.*, σσ. 94-96

²⁰⁶ Gori, *ό.π.*, σ. 139

²⁰⁷ Mancioti, Viganò, *ό.π.*, σσ. 23-24

Αν και αρκετά στοχαστική για το είδος της, στην ταινία διατηρούνται ξεκάθαρα τα μηνύματα που εκπέμπουν οι διάλογοι, κάνοντας κατανοητό το παρελθόν με τον απλό αντιρητορικό τόνο της αφήγησης. Αυτός γίνεται φανερός στον προοδευτικό τρόπο με τον οποίο οι δυο πρωταγωνιστές απομακρύνονται από τα φασιστικά ιδεώδη, ενώ ενισχύεται με την ένταξη στην ταινία τμημάτων από σχετικές λήψεις της εποχής που έχουν τη λειτουργία σύγχρονου ντοκουμέντου^{208, 209}.

Δ. ΣΕ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΝΕΩΝ ΔΡΟΜΩΝ (1963-1969)

Η περίοδος από το '63 έως το '69 χαρακτηρίζεται συμβατικά ως σταθμός για τον ιταλικό κινηματογράφο, λόγω των σημαντικών αλλαγών που συντελέστηκαν στα εν λόγω χρόνια. Πρόκειται για την περίοδο ανάπτυξης του κοινωνικού φιλμ και της εξέλιξης αυτού μέσω της υιοθέτησης ενός περισσότερο μετριοπαθούς και σταθερού χαρακτήρα στον κινηματογράφο, ορμώμενου από τη συνδιαλλαγή του με τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής. Από το '65 και εξής έντονο είναι το στοιχείο της ενασχόλησης με τις αρνητικές επιπτώσεις της φρενήρους οικονομικής ανάπτυξης που είχε προηγηθεί, το οποίο και αντικατέστησε τις ρομαντικές ταινίες των τελών δεκαετίας του '50. Ο οικονομικός πλούτος και οι ταχείς ρυθμοί εξέλιξης της κοινωνίας αποτυπώθηκαν τότε στο σινεμά με μεγαλύτερο ριζοσπαστισμό, κάνοντας χρήση του γυμνού σώματος ή αναιρώντας τα καθιερωμένα κοινωνικά στερεότυπα. Χρειαζόταν χρόνος για να επέλθει οποιαδήποτε αλλαγή στα όρια του τι θεωρούνταν αποδεκτό από την κοινή γνώμη και τι προσβολή της δημόσιας αιδούς, κι ακόμα περισσότερος έως ότου αυτό γίνει μορφή έκφρασης για την 7^η τέχνη.

Η αγροτική και «λαϊκού» χαρακτήρα Ιταλία, που τόσο είχαν συνηθίσει οι θεατές έως το '63 και προσομοίαζε στα φασιστικά πρότυπα οικονομικής οργάνωσης της εικοσαετίας, είχε αρχίσει να καταρρέει. Αυτό συνέβη αμφίδρομα, με το σινεμά να επηρεάζει και να επηρεάζεται από την αλλαγή των οικονομικών, κοινωνικών και

²⁰⁸ Marasti, *ό.π.*, σ. 63

²⁰⁹ Τέτοιες είναι οι σκηνές από τον Α' παγκόσμιο πόλεμο, οι στρατιώτες που παρελαύνουν μπροστά στο βασιλιά, τα προβαλλόμενα τμήματα από απεργίες, και τέλος, η περιγραφή σε άλλο σημείο της δολοφονίας ενός εργάτη του σιδηροδρομικού σταθμού από το αφεντικό του, ο οποίος εκδηλώνεται ως ένας χυδαίος και βίαιος φασίστας (Marasti, *ό.π.*, σ. 63).

πολιτικών δομών της χώρας.²¹⁰ Παράλληλα με τις αλλαγές στην οικονομική πολιτική που σχετιζόνταν με τις παραγωγές της 7^{ης} τέχνης, σημαντική επιρροή στον τομέα του κινηματογράφου είχαν εκείνες που σημειώθηκαν σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο. Αναφορικά με τις αλλαγές αυτές, επιλέγεται να γίνει λόγος για την κυβέρνηση του Fernando Tambroni και το ξέσπασμα κοινωνικών διαμαρτυριών το '62 - '63. Η πολιτική συντηρητισμού που ακολουθούνταν, οι πιέσεις στα λαϊκά στρώματα και η είσοδος ακροδεξιών προσωπικοτήτων στις τάξεις του κράτους, ήταν κάποιες από τις βασικές αιτίες των αναταραχών. Πολλά από τα νέα μέτρα που πάρθηκαν επί Tambroni ενσάρκωναν τη «νεοφασιστική έκφραση» που αποκτούσαν σταδιακά οι διοικητικές δομές, γεννώντας την ανάγκη για αναδιαμόρφωση του πολιτικού σκηνικού²¹¹.

Στα 1963, η άνοδος στην εξουσία του Aldo Moro δεν άλλαξε ιδιαίτερα την πολιτική εικόνα της χώρας, εφόσον οι πρωτοβουλίες που πάρθηκαν είτε εμποδίστηκαν, είτε προσομοίαζαν αρκετά σε αυτές των προηγούμενων ετών και αποδείχθηκαν αναποτελεσματικές. Συνεπώς, το πολιτικό σκηνικό χαρακτηρίστηκε από γενικότερη στασιμότητα, ενώ σε οικονομικό επίπεδο τα πρώτα σημάδια κρίσης άρχισαν να γίνονται εμφανή. Το κοινωνικό σύνολο οδηγήθηκε σε δυσαρμονία, με τις διαμαρτυρίες να διαρκούν έως το '68.

Σύμφωνα με τον ιστορικό Maurizio Zinni, οι διαμαρτυρίες στη Γένοβα, η πτώση της κυβέρνησης Fanfani και ο σχηματισμός της νέας κυβέρνησης του A.Moro το 1963²¹², τροφοδότησαν τη βιομηχανία του κινηματογράφου με νέες ιδέες που στρέφονταν στο παρόν, διαψεύδοντας τις προσδοκίες για βελτίωση του βιοτικού επιπέδου των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων. Ωστόσο, η άποψη του De Michelis διατυπωμένη στο *Cinemasessanta* του 1962, μαρτυρεί ότι την ίδια χρονιά καμία τέτοια αναγέννηση των θεματικών του σινεμά δεν γινόταν αισθητή από τους σύγχρονους της, εφόσον οι δημοκρατικές δυνάμεις του τόπου καθιστούσαν τον κινηματογράφο ένα μέσο «αβέβαιης» έκφρασης. Κατά τον ίδιο, είναι αντιδραστικό να κάνει κανείς λόγο για το παρελθόν όταν οι

²¹⁰ στο ίδιο, σσ. 455-464

²¹¹ Miccichè, *ό.π.*, σ.47

²¹² Η 4η διακυβέρνηση του Fanfani (21 Φεβρουαρίου 1962 έως 21 Ιουνίου 1963) έληξε μετά από κατηγορία του από το κόμμα των Χριστιανοδημοκρατών για συγκέντρωση αλληλεπικαλυπτόμενων εξουσιών στο πρόσωπό του. Σημειώνεται ότι εκτός από γραμματέας των DC διατελούσε ταυτόχρονα και χρέη υπουργού εξωτερικών. Σε μικρό χρονικό διάστημα και μετά από τη στασιμότητα που γνώρισε το υπουργικό συμβούλιο επί του Δεξιού διαδόχου του Segni, ο Moro πέτυχε την προώθηση των συμφερόντων των σοσιαλιστών του *PSI*, αφήνοντας ανοιχτές προτάσεις συνεργασίας προς τους αυτονομιστές του Nenni που μετά το '56 παρούσιάζονταν ενισχυμένοι (Massa, *ό.π.*, σσ. 79-80).

σχέσεις του με το παρόν χάνονται, και ο λόγος γίνεται υπόθεση ερευνητική και όχι «ιστορία», όπως αυτή νοούνταν από τον Gramsci²¹³.

Την πρώτη επαφή των θεατών με έργα που καταπιάνονταν με το πρόσφατο παρελθόν της χώρας - αν και με γενικευτικό και απλοποιημένο τρόπο που στόχευε περισσότερο στην ανταπόκριση του κοινού - ακολούθησε μειωμένος αριθμός παραγωγών σε σχέση με την εικοσαετία. Επικές ταινίες της εποχής έπεσαν σε δυσμένεια και μεγάλες εταιρείες επλήγησαν από αποτυχίες, όπως ο *Γατόπαρδος* (1963) του Luchino Visconti και το *Σόδομα και Γόμορρα* (1963) του Robert Aldrich. Σε ποσοτικό επίπεδο, παρατηρείται ότι το 1962 και το 1963 η παραγωγή σχετικών ταινιών στην Ιταλία περιορίστηκε στις δέκα σε αριθμό, για να πέσει στην μια μόλις παραγωγή τον επόμενο χρόνο. Η αλλαγή στην ποσότητα της παραγωγής ταινιών κατά τη τριετία αυτή μαρτυρεί ότι οι νόμοι της αγοράς και της ζήτησης είχαν αλλάξει, και κατ' επέκταση, το ενδιαφέρον των θεατών για το είδος.

Υπό τις παρούσες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες και το μειωμένο αριθμό παραγωγών, οι τάσεις που αποτυπώθηκαν στον κινηματογράφο έστω και σε περιορισμένο βαθμό είναι οι εξής: αφενός, παράχθηκαν ταινίες που αντιπροσώπευαν την κοινωνική συνθήκη της εποχής μέσω της μελέτης του παρελθόντος. Στην προκειμένη περίπτωση, η ιστορία χρησιμοποιήθηκε ως όχημα κατανόησης των πολιτικών αντιφάσεων του '60 και των λόγων για την αποτυχία έλευσης κάποιας ουσιαστικής αλλαγής σε πολιτικό επίπεδο. Μέσω των παραπάνω παραγωγών δόθηκε άλλη δυναμική στο ιταλικό σινεμά, κυρίως λόγω της χρήσης γι' αυτές ιστορικών στοιχείων που είχαν αφηθεί στο περιθώριο για πολλά χρόνια θεωρούμενα ως ταμπού ή αιτίες πρόκλησης κοινωνικής αστάθειας μεταπολεμικά.²¹⁴ Αφετέρου, υπήρξαν σκηνοθέτες που προσπάθησαν να συγχρονίσουν διαφορετικά μεταξύ τους στοιχεία, από τόπους και εποχές, έως την επίσημη ιστορία με τις προφορικές μαρτυρίες των απλών ανθρώπων.²¹⁵

Η χρήση των προφορικών μαρτυριών αποτέλεσε ένα χρήσιμο εργαλείο στα χέρια των κινηματογραφιστών, που από τότε και στο εξής άρχισε να εμπλουτίζει όλο και συχνότερα την έρευνα για την αναπαράσταση ιστορικών προσωπικοτήτων. Έμμεσος στόχος από τη μέθοδο αυτή ήταν να αναδειχθεί η σύγχρονη κοινωνία, αλλά και η αργή και αδυσώπητη παρακμή - οικονομική και ηθική - που επρόκειτο να ακολουθήσει. Αυτό θα επιτυγχανόταν μέσα από συζητήσεις στραμμένες στις εικόνες, τα συμβάντα και τα

²¹³ De Michelis, *ό.π.*, σσ. 87-91

²¹⁴ Brunetta, *cent'anni di cinema*, *ό.π.*, σσ. 455-464

²¹⁵ στο ίδιο, σ.46

χαρακτηριστικά του φασιστικού παρελθόντος, όλα τους στοιχεία έμμεσα συνδεδεμένα με όσα συνέβαιναν στην κοινωνία κατά την τρέχουσα χρονική περίοδο. Το περιεχόμενο των ταινιών αυτών θύμιζε μια αργή επανάσταση, προερχόμενη από την ευαισθησία των σκηνοθετών και της κοινωνίας. Έτσι, ο φασισμός κατέστη από αντικείμενο ειρωνείας, ένα χρήσιμο εργαλείο για την κριτική ανάλυση του παρόντος και του μέλλοντος.²¹⁶

Η ανάγκη για επαναξιολόγηση των φασιστικών χρόνων επανέρχεται από το '65 και εξής, οπότε και έγιναν αξιοσημείωτες προσπάθειες να αναθεωρηθούν οι παλαιότερες απόψεις των μελετητών σε σχέση με την ιστορία των ετών 1922-1943. Επιπλέον, για την αλλαγή της παρούσας συνθήκης, παρενέβη και η κυβέρνηση με μια πολιτική ενισχύσεων όμοια με εκείνη της Γαλλίας, όπου οι ποιοτικές προσπάθειες ενισχύονταν από τραπεζικά δάνεια, βραβεία ή ειδικές πιστώσεις.²¹⁷ Οι νέες ερμηνείες, ή οι παλαιότερες που είχαν πλέον ωριμάσει, έρχονταν σε πλήρη αντίθεση όχι μόνο με την στρατευμένη κοινή μνήμη, αλλά και με το καθιερωμένο πολιτικό σύστημα όπως αυτό είχε διαμορφωθεί μετά το Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο. Ο αντιφασιστικός χαρακτήρας των παραγόμενων ταινιών των χρόνων αυτών είχε ρόλο αποκαταστάτη της πολιτικής αξίας της ιστορικής εμπειρίας, καθιστώντας την αφενός κοινό κτήμα μιας μειοψηφίας, και αφετέρου, μέρος της συνολικής κριτικής απέναντι στην εγκαθιδρυμένη Δημοκρατία, όπως αυτή διαμορφώθηκε μεταπολεμικά.

Η Ιταλία της «οικονομικής έκρηξης» και της πολιτικής αναμόρφωσης της Κεντροαριστερής κυβέρνησης, εμφανιζόταν στα μάτια των διαδηλωτών όχι τόσο ως αφορμή για επιστροφή στις ελπίδες που γεννήθηκαν με τη μάχη για την απελευθέρωση - οι οποίες και είχαν χάσει την έντασή τους με το πέρασμα του χρόνου λόγω των αναμορφωτικών αναγκών της χώρας - αλλά ως απόδειξη της «αμνησίας» και κατ' επέκταση της νωθρότητας που χαρακτήριζε τις επόμενες γενιές. Αυτού του είδους μνήμης είχε αρχίσει να κατακτά έδαφος στη νέα γενιά και σχεδόν επέβαλε, με κύριο όργανό του τον κινηματογράφο και τις νέες παραγωγές, την άσκηση κριτικής στο παρόν.²¹⁸

Παρά τούτο, και με αναφορά στη φασιστική εικοσαετία και την Αντίσταση, η απλοποίηση και γενίκευση των ιστορικών γεγονότων αποτέλεσε κοινό χαρακτηριστικό πολλών από τις παραγωγές και των επόμενων ετών, '65 με '67. Ο χαρακτηριζόμενος ως γενικευτικός και «απολιτικός» χαρακτήρας που ακολουθούσε τις ταινίες των αρχών της δεκαετίας του '60, άλλαξε μόνο τη διετία '68- '69, όταν η κρίση των πολιτικών δομών και

²¹⁶ Zinni, *Fascisti di Celluloide*, ό.π., σσ. 168-177

²¹⁷ Thompson, Bordwell, ό.π., σ. 453

²¹⁸ Zinni, «La storia incompiuta», ό.π., σ. 56

η κοινωνική δυσαρέσκεια έγιναν εντονότερες. Με τη σταθεροποίηση της κεντροαριστερής κυβέρνησης Fanfani από το '65 και εξής, η οπτική γωνία από την οποία οι σκηνοθέτες παρατηρούσαν το πρόσφατο παρελθόν περιορίστηκε στις ταινίες που πρόβαλαν τα ιδανικά της Αντίστασης, προσπαθώντας να επαναφέρουν το διάλογο για τα «αμφιλεγόμενα» χρόνια. Ωστόσο, οι ταινίες αυτές πέτυχαν πάραυτα να είναι κριτικές αναπαραστάσεις του παρελθόντος, που συνέδεαν τα χρόνια της Αντίστασης με τις αμφιβολίες και τα προβλήματα του παρόντος²¹⁹, απομακρυσμένες από το ουδέτερο και αποστασιοποιημένο δράμα που γνωρίσαμε νωρίτερα. Αυτό δεν εμπόδισε τις ίδιες ταινίες να εστιάζουν πολλές φορές στον μικρόκοσμο της ιδιωτικής ζωής των πρωταγωνιστών.²²⁰

Σύμφωνα με τον ιστορικό Zinni, το ρεύμα της κριτικής επισκόπησης των γεγονότων του φασιστικού παρελθόντος ενισχύθηκε από κύκλους της Αριστεράς, κατά τους οποίους η αναθεώρηση της ιστορικής μνήμης από τον κινηματογράφο θα ήταν εφικτή μέσω της χρήσης στρατευμένων ιδεών που θα λειτουργούσαν αντιδραστικά σε έκδηλες «νεοφασίζουσες» πολιτικές και πολιτισμικές εκφράσεις.²²¹ Στην προκειμένη περίπτωση, ο φασισμός γινόταν αντιληπτός ως υπαρκτό στοιχείο υπό το κάλυμμα της ιταλικής δημοκρατίας, και συνιστούσε απειλή για το πολίτευμα. Ωστόσο, ένα μέρος των κύκλων αυτών βρήκε αφορμή για να εκφράσει μέσα από τις ταινίες τη δυσαρέσκειά του για τη πρόσφατη συμπολίτευσή του κόμματος με τους Χριστιανοδημοκράτες, εκθέτοντας τους λόγους για την ενοχοποίησή του.^{222, 223} Από την άλλη, δεν θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι ο λανθάνων αντιφασισμός που εξέφραζαν οι ταινίες της περιόδου ενισχύονταν στην παρούσα φάση από την επίσημη Αριστερά, εφόσον αυτός εκφράστηκε καλύτερα μέσα από ποικίλες πολιτικές και πολιτισμικές εκφράσεις που εκδηλώθηκαν στη δεκαετία του '70.²²⁴

²¹⁹ Σε διεθνές επίπεδο, η πολιτισμική κινεζική εξάπλωση, ο πόλεμος στο Βιετνάμ, ο μύθος της «αυτοκτονίας» του Che Guevarra, οι εξτρεμιστές της άκρας δεξιάς, αλλά και σε εθνικό επίπεδο, το παρασκήνιο της διαπραγμάτευσης De Lorenzo το καλοκαίρι του '60, οι ανατινάξεις τρένων το καλοκαίρι του '69, η έκρηξη στην *Piazza Fontana* του Milano στις 12 Δεκεμβρίου του ίδιου έτους, το «αστικό πραξικόπημα» το '70, η «κόκκινη» και «μαύρη» κατά πολλούς, τρομοκρατία, επιτάχυναν τις εξελίξεις αυτές. Όλα αποτελούν γεγονότα που επέστρεφαν στην κοινή μνήμη μέσα από την εμπειρία της Αντίστασης, εμπλουτισμένης με στοιχεία αναρχισμού και επαναστατισμού, εμπνευσμένων αμφοτέρων από την διαμάχη του '68 (Zinni, *Fascisti di Celluloide*, σσ. 166- 168).

²²⁰ στο ίδιο, σσ. 164-166

²²¹ στο ίδιο, σσ.163-168

²²² Cavallo, «La lunga note del '43», *ό.π.*, σσ. 24-33

²²³ Η δυσαρέσκεια αυτή αντικατοπτρίζεται στο σινεμά με την παραγωγή ταινιών όπως το *I Sette fratelli Cervi* (1967) και το *Corbari* (1970). Η δεύτερη αποτελεί τη μοναδική ταινία στην οποία γίνεται αναφορά στον αντιστασιακό αγώνα μέσω του παραλληλισμού αυτού με το ιταλικό *Risorgimento* (στο ίδιο, σ. 30).

²²⁴ Zinni, *Fascisti di Celluloide*, *ό.π.*, σσ. 166- 168

Ενισχυτικό στοιχείο στην παραπάνω αλλαγή του στόχου των σκηνοθετών, ήταν το γεγονός ότι οι ιστορικοί της περιόδου έφεραν στο προσκήνιο νέες έρευνες, προερχόμενες από την πρόσβασή σε αρχεία που έως τότε δεν είχαν ανοιχθεί και τα οποία τους επέτρεψαν να αναθεωρήσουν πολλές παρελθούσες απόψεις για τα φασιστικά χρόνια. Η ιστοριογραφία απέκτησε πιο φιλελεύθερο χαρακτήρα και απομακρύνθηκε από τα ιδεολογικά στερεότυπα που διακατείχαν τους παλαιότερους μελετητές, επιτρέποντας με τον τρόπο αυτό και στους κινηματογραφιστές να δώσουν μια πιο ώριμη και πιο καινοτόμα μορφή στις παραγόμενες ταινίες. Ο κινηματογράφος, για ακόμα μια φορά κατάφερε να ακολουθήσει τον εξελικτικό παλμό της κοινωνίας, αναπαριστώντας τις δικές του ανησυχίες για την καθημερινή ζωή και τους νέους προβληματισμούς για την παγκόσμια πολιτική σκηνή.²²⁵

Προς το τέλος της δεκαετίας του '60, οι παραγόμενες ταινίες ανήκουν κατά πλειονότητα στο καλούμενο ως «στρατευμένο σινεμά του περιθωρίου», το οποίο γνώρισε μεγαλύτερη άνθηση μετά την τομή του 1968, χάρη στο ταξικό του χαρακτήρα²²⁶. Δεδομένου ότι το μειωμένο κόστος που απαιτούσε η παραγωγή μιας ταινίας στα χρόνια αυτά το επέτρεπε, οι ταινίες που παρήχθησαν τότε ξεπέρασαν του 50 τίτλους, ενώ το επίπεδο τους κρίνεται υψηλό και από καλλιτεχνική άποψη.²²⁷ Το παραπάνω στοιχείο επεξηγείται από τις ταραγμένες κοινωνικές συνθήκες της εποχής, εφόσον οι φοιτητικές και εργατικές διαμαρτυρίες που είχαν ξεσπάσει σε πολλές χώρες έφεραν στο προσκήνιο θεωρίες, αναλύσεις και φιλελεύθερες ιδέες, άκρως αντίθετες από αυτές των ρεβιζιονιστών. Η κριτική στους θεσμούς - αρχικά τους εκπαιδευτικούς, όπως το σχολείο και το πανεπιστήμιο, όπου βασιζόταν και το κίνημα - οδήγησε στην αναζήτηση εναλλακτικών, μη «αστικών» τρόπων ερμηνείας των πολιτικών και κοινωνικών συμβάντων.

Ωστόσο, οι συγγραφείς Goffredo Fofi, Morando Morandini και Gianni Volpi, υποστηρίζουν ότι οι δημιουργοί των στρατευμένων ταινιών δεν κατάφεραν να δουν τον αγώνα των εργατών «εκ των έσω» και λόγω της ανάλογης εικόνας που έδιναν σε σχέση με τους προβληματισμούς της εποχής που επιθυμούσαν να εκφράσουν, γι' αυτό και το αποτέλεσμα που προέκυπτε ήταν φορμαλιστικό. Σύμφωνα με την ίδια θεώρηση, η κριτική στάση των σκηνοθετών αφορούσε γενικευμένα τις αποκλίσεις και τα λάθη του συστήματος υποστηρίζοντας την Αριστερά, και όχι τα ίδια τα κινήματα του '68 και το

²²⁵ στο ίδιο, σσ.163-168

²²⁶ Fofi, Morandini, Volpi, *ό.π.*, σσ. 9-10

²²⁷ Gori, *ό.π.*, σ. 149

πολιτικό σύστημα.²²⁸ Ωστόσο, οι στρατευμένες ταινίες που γνώρισαν επιτυχία ήταν κατά βάση εκείνες που κατάφεραν να αφουγκραστούν επιτυχώς τις νέες συνθήκες, αποτελώντας ένα είδος γνώσης σε σχέση με τις ανάγκες της εργατικής τάξης, τις συμπεριφορές, τις αντιθέσεις, την ιστορία και τον κοινό αγώνα.²²⁹

Αναφορικά με τους δημιουργούς των ταινιών στα τέλη της δεκαετίας του '60, παρατηρείται ότι αυτοί χρησιμοποιούσαν νέους τρόπους παρατήρησης των γεγονότων, αξιοποιώντας τα ιστορικά δρώμενα του παρελθόντος και τους πρωταγωνιστές τους. Όταν οι «ταινίες δημιουργού» απάντησαν το φασισμό, η ιδιαιτερότητα τόσο του σκηνοθέτη όσο και του δημιουργήματος έγινε ακόμα πιο αισθητή. Η έμφαση μετέβη από τη δραματικότητα της αναπαράστασης σε αυτήν του ίδιου του ατόμου. Το φασιστικό φαινόμενο παρουσιάστηκε με τρόπο που έδινε φως στη βιαιότητα και την αδιαλλαξία των ολοκληρωτικών καθεστώτων. Γνωστοί σκηνοθέτες, όπως οι Antonioni, Fellini και Visconti, εξακολούθησαν να αφήνουν το στίγμα τους στο σινεμά, αν και είχαν ήδη γνωρίσει επιτυχία στα χρόνια του Νεορεαλισμού.²³⁰ Με τον τρόπο αυτό, άνοιξε ο δρόμος για τις «ταινίες δημιουργού», για τις οποίες ο κάθε σκηνοθέτης δούλευε με τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο. Τότε, ο Fellini θεωρήθηκε συνώνυμο της ηθικής συνείδησης, ο Antonioni της ανθρώπινης ύπαρξης, και ο Visconti της κοινωνικοπολιτικής κατάστασης της χώρας κατά την εκβιομηχάνιση αυτής. Ιδιαίτερα για τον Fellini που θα μας απασχολήσει στο σχετικό με τη δεκαετία του '70 κεφάλαιο, αυτός διακρίθηκε για τον ανθρωποκεντρισμό του και τον εγκλωβισμό της ανθρώπινης ύπαρξης στα δεινά που της επιφύλασσαν.²³¹ .

²²⁸ Fofi, Morandini, Volpi, *ό.π.*, σσ. 361-364

²²⁹ Zinni, *Fascisti di Celluloide*, *ό.π.*, σσ. 166- 168

²³⁰ στο ίδιο, σ.48

²³¹ Micciché, *ό.π.*, σσ.37, 39- 40

- De Bosio, *Il terrorista* (1963)

Ο De Bosio σκηνοθέτησε την ταινία *Il terrorista* ορμώμενος από την ύπαρξη των G.A.P. (*Gruppi di Azione Patriotica*) της Βενετίας, τις ομάδες εκείνες που ενεργούσαν υπό τις εντολές του Κόμματος Δράσης (*Partito d'azione*). Η ταινία αυτή τοποθετείται χρονικά στο '43 και ο τόπος διαδραμάτισης των γεγονότων είναι η Βενετία. Εκεί διεξάγονται οι συζητήσεις από το εσωτερικό της *Επιτροπής Αγώνα για την Απελευθέρωση* (C.L.N) σε σχέση με την πορεία των Παρτιζάνων, αποκαλύπτοντας θέματα που αφορούσαν τις εσωτερικές διαμάχες και τις αντίπαλες πολιτικές απόψεις που απαντώνταν σε αυτή. Η περίοδος από το Σεπτέμβριο του '43 έως τον Απρίλιο του '45 ήταν καταλυτική σε σχέση με τη πραγματοποίηση ουσιαστικών αλλαγών στις παλιές τάξεις του κράτους και την έλευση νέων θεσμών. Απαραίτητη προϋπόθεση γι' αυτό θα ήταν η συμφωνία μεταξύ όσων είχαν μετέχει στον αγώνα για την απελευθέρωση²³².

Σε αντίθεση με τα C.L.N που είχαν ιδρυθεί στη νότια Ιταλία με απόφαση των πολιτικών κομμάτων και είχαν καθιερωθεί από τους συμμάχους ως διοικητικά όργανα γραφειοκρατικά δομημένα, οι *Επιτροπές Αγώνα του βορρά* είχαν γεννηθεί από τη δράση των Παρτιζάνων και συνιστούσαν μια προοδευτική εναλλακτική δύναμη που θα ασκούσε εξουσία. Μετά την 25^η Ιουλίου του '43 και την ανάληψη της εξουσίας από τον Βονομί, το PdA²³³ και το PSI είχαν εξαιρεθεί από τη συμμετοχή τους στην πολιτική εξουσία. Έτσι, μεταξύ του '44 και του '45 η δημιουργία του C.L.N της βόρειας Ιταλίας, επέτρεψε στο *Κόμμα Δράσης* να θέσει το ζήτημα της ανάληψης εξουσιών από τις συνασπισμένες Αριστερές δυνάμεις. Πολλά στοιχεία του προγράμματος που προωθούνταν από το C.L.N προκαλούσαν ανησυχία στους Φιλελεύθερους και τους Χριστιανοδημοκράτες²³⁴, αλλά και ο ίδιος ο Τogliatti έβλεπε στα σχέδια αυτά για συνεργασία διαφορετικών πολιτικών χώρων μια προσωρινή λύση, μέχρι την έλευση των εκλογών. Οι συζητήσεις που λάμβαναν χώρα

²³² Massa, *ό.π.*, σ. 15

²³³ Πρόκειται για το κόμμα δράσης, επικεφαλής του οποίου ήταν ο Ferruccio Parri. Μοναδικός στόχος του κόμματος αυτού ήταν να λειτουργήσει διαμεσολαβητικά μεταξύ των πλειοψηφούντων κομμάτων. Στις 19 Αυγούστου, η υποστήριξη των άμεσων εκλογών από τη κυβέρνηση Parri – αίτημα των Αριστερών που θα ευνοούνταν από τη λαϊκή στήριξη που έχαιραν το '45 – δυσαρέστησε τους DC που δυο μήνες αργότερα παρενέβησαν εξαναγκάζοντας το PdA σε παραίτηση (βλ. Lepre, *ό.π.*, σσ. 66)

²³⁴ Οι Φιλελεύθεροι αντιστάθηκαν στην ενίσχυση και τη διάδοση του C.L.N, φοβούμενοι την ενίσχυση της Αριστεράς που έβρισκε έδαφος στην υποστήριξη των αναγκών των εργοστασιακών εργατών. Από την άλλη, οι DC αντιστάθηκαν στην υποψηφιότητα του Nenni στην μελλοντική κυβέρνηση De Gasperi οδηγώντας τη σε αποτυχία (στο ίδιο, σ. 65).

εντός του οργανισμού αυτού αποτέλεσαν την αφορμή για την πρώτη ιδεολογική απόσχιση των δυνάμεων της ιταλικής Αριστεράς. Η δημοκρατία, όπως αυτή γινόταν αντιληπτή από το PCI έπρεπε να βασίζεται στις συλλογικές εργατικές οργανώσεις και όχι στο άτομο, υποστηρίζοντας την ένοπλη μάχη των μαζών στο δρόμο προς τη δημοκρατία.²³⁵ Ωστόσο, οι λαϊκές μάζες που είχαν βιώσει τον πόλεμο επιθυμούσαν την τιμωρία των υπαίτιων για την ήττα τους σε αυτόν μετά τις καταστροφές που είχαν προκληθεί, χωρίς να θέλουν να βιώσουν και τις συνέπειες μιας επανάστασης. Στον αντίποδα βρίσκονταν οι απόψεις που ήθελαν συμμετοχή μόνο των πολιτικών εκπροσώπων στην εξουσία και τη μη ανάμειξη των λαϊκών τάξεων σε αυτήν.²³⁶

Με βάση τον παραγωγό Tullio Kezich και τον Ermanno Olmi, οι διανομείς της ταινίας εξανάγκασαν το σκηνοθέτη σε περικοπή σκηνών που αφορούσαν το C.L.N λόγω του ιδεολογικά στρατευμένου χαρακτήρα αυτών. Μετά την κυκλοφορία της ταινίας από την παραγωγό εταιρεία *22 Δεκέμβρη*, ξέσπασαν πολιτικές εντάσεις, εφόσον η Δεξιά αρνούταν να αποδεχθεί την «αλήθεια» των σχετικών με την Αντίσταση διαλόγων, ενώ η Αριστερά δεν αναγνώριζε τις εσωτερικές διαμάχες του C.L.N.²³⁷ Ένα χρόνο αργότερα, ο σκηνοθέτης δήλωσε δημόσια την υποκειμενική του ματιά προς τα γεγονότα, ορμώμενος από το παρελθόν του ως μέλος των G.A.P στο *Veneto* και ως αντιπρόσωπος των Χριστιανοδημοκρατών στο C.L.N της *Verona*.

Από τους κριτικούς, ωστόσο, προκύπτει ότι η οπτική του σκηνοθέτη σε σχέση με τον αντιστασιακό αγώνα εκπληρώνει το στόχο της, δηλαδή την παρουσίαση των δυο όψεων της Αντίστασης και μάλιστα με τρόπο καινοτόμο για την εποχή. Αυτός συνίσταται στην ανάλυση των μεμονωμένων θέσεων του κάθε κόμματος στο εσωτερικό μιας περιφερειακής *Επιτροπής Αγώνα για την Απελευθέρωση*, όπου συζητείται το αν θα επιτραπεί ή όχι η δράση ενός G.A.P, λαμβάνοντας υπόψη το πρόσφατο ιστορικό μιας τέτοιας αντίποινας. Σημειώνεται ότι μέχρι τη στιγμή της συγκεκριμένης κινηματογραφικής παραγωγής ο δημόσιος λόγος περιοριζόταν στη δράση των G.A.P, αφήνοντας κατά μέρος

²³⁵ στο ίδιο, σσ. 30-31

²³⁶ στο ίδιο, σ. 46

²³⁷ Σημειώνεται ότι ο Lorenzo Quaglietti βλέπει τη διαφωνία αυτή κατά κάποιο τρόπο ανύπαρκτη, λόγω της ξύλινης γλώσσας στους διαλόγους, αλλά και του δευτερεύοντα ρόλου που αποδίδεται στην προσωπικότητα του κατά τ' άλλα «τρομοκράτη», επικεφαλής των G.A.P. (Lorenzo Quaglietti, «Fermenti anticonformistici nei film italiani e inglesi» στο: *Cinemasessanta*, n.39, Venezia, Settembre 1963, σσ. 62-66). Συνεπώς, ποια θα μπορούσε να είναι η πολιτική επιρροή μιας ταινίας που διαχειρίζεται με «καθησυχαστικό» και σχηματοποιημένο τρόπο τους διαλόγους;

την ύπαρξη των C.L.N.²³⁸

Αυτός είναι ένας παραπάνω λόγος για τον οποίο οι κριτικοί αποφαίνονταν ότι το *Il terrorista* κατάφερε να καταστεί κύριος παράγοντας διαμόρφωσης της αναπαριστώμενης ιστορίας, μια και ο De Bosio ως βιωματικός μάρτυρας έτρεψε το συνήθη μυθολογικό και εορταστικό χαρακτήρα άλλων ταινιών στο ρεαλιστικό χαρακτήρα μιας τέτοιας αναπαράστασης. Σύμφωνα με την ίδια πηγή, η ταινία αυτή μπορεί να παραλληλιστεί με το *I Sette Fratelli Cervi* του G. Puccini (1968) ως προς το γεγονός ότι εκφράζει μια συγκεκριμένη αντίληψη σε σχέση με τη βίαιη δράση και την έκβαση όμοιων ενεργειών. Αυτή γίνεται αντιληπτή ως μοναδική λύση στην αντιμετώπιση του ναζισμού και του φασισμού και την επαγρύπνηση της συνείδησης των Ιταλών. Επίσης, και στις δυο ταινίες απαντάται μια κοινή αφετηρία σε σχέση με τους βασικούς άξονες προβληματισμού για την εποχή, όπως για τον απελευθερωτικό αγώνα και την πολυπόθητη πολιτική αλλαγή.²³⁹

Το ίδιο στοιχείο μαρτυρείται και από την ψυχολογική και ηθική ανασκόπηση που επιδιώκεται προς το πρόσωπο που αντιπροσωπεύει το συγκεκριμένο G.A.P, αντιπαραθέτοντας μέσα από τη διαδικασία αυτή τα «ιδεολογικά ιδανικά» με τις προσωπικές πολιτικές ανησυχίες των μελών του C.L.N. Τα ιδανικά αυτά έρχονται στο φως όχι μόνο σε σχέση με την τρέχουσα συνθήκη του '43, αλλά και σε σχέση με το μελλοντικό πολιτικό όραμα του καθενός εξ' αυτών, που τοποθετείται χρονικά μετά την απελευθέρωση. Με τη παραπάνω προβληματική θα μπορούσε να συσχετίσει κανείς και ένα άλλο στοιχείο αντλούμενο από το ίδιο το σενάριο της ταινίας. Σε αυτό όχι απλώς επικρατεί η λογική της «πρόβλεψης», αλλά συνυπάρχει κιόλας με την απαισιοδοξία των αρχών της δεκαετίας του '60. Πρόκειται για τη σκηνή που ο πρωταγωνιστής απευθύνεται στη σύζυγό του για να την πείσει για τη σημασία της συμμετοχής του στους αγώνες των ανταρτών και για τον αντιπερισπασμό στην επίσημη στάση του κράτους.²⁴⁰

²³⁸ Luisa Anna Meldolesi, «Il terrorista di de Bosio, un film nascosto», στο: *Patria Indipendente*, 27 Settembre 2009, σσ. 54-55

²³⁹ Zinni, «La storia incompiuta», *ό.π.*, σ. 58

²⁴⁰ στο ίδιο, *ό.π.*, σσ. 56 – 57

Τα λόγια που διασταυρώνουν την άποψη αυτή είναι τα εξής:

*«Αν σκεφτώ πόσοι “υπέφεραν” το ’22 για να τους σταματήσουν πριν ανέβουν στην εξουσία [...], και ακόμα άφησαν και τη δουλειά και το σπίτι τους. Και έπειτα μου έρχεται στο μυαλό η συνέχεια [...], πολλά χρόνια μετά όταν όλοι έμοιαζαν ικανοποιημένοι, υπήρχε ο αέρας της απραξίας, των ανθρώπων που είχαν μπουχτίσει. Όποιος δεν ήταν έτσι δεν μπορούσε πια να ζήσει μαζί με τους άλλους. Και χρειάστηκε αυτός ο χαμός [...], η ντροπή, μοναχά για να μπορεί να ξαναρχίσει μια συζήτηση [...]. Όταν το σκέφτομαι - δεν ξέρω αν είναι καλό, αλλά, μερικές φορές δεν μπορώ να αποφύγω τις ερωτήσεις προς τον εαυτό μου για το αν μετά θα υπάρξει ξανά μια περίοδος κατά την οποία ο κόσμος θα αφηθεί στον ύπνο, θα πέσει αναίσθητος από την ειρήνη και την αφθονία, και ίσως όλοι για λίγο ψωμί και μινέστρα να αφήσουν τα πάντα να χαθούν, για ακόμη μια φορά [...]- την ελευθερία για ακόμη μια φορά. Λοιπόν, υπάρχει μοναχά ο αγώνας, αλλά είμαστε καταραμένα λίγοι».*²⁴¹

Η επαναφορά στη συγκεκριμένη ταινία του συσχετισμού του φασιστικού παρελθόντος με όσα επρόκειτο να ακολουθήσουν, είναι ένα θέμα που πολλοί σκηνοθέτες επέλεξαν να πραγματευτούν στα χρόνια αυτά. Τα κοινά στοιχεία της δεκαετίας του '60 με το παρελθόν είναι υπαρκτά και ομολογουμένως, αφορούν την οικονομία και τη δημόσια διοίκηση. Η έλλειψη εμπιστοσύνης στους κρατικούς θεσμούς ήταν διάχυτη στα χρόνια του σκηνοθέτη. Το προσωπικό που διαχειριζόταν τους διάφορους οργανισμούς διατηρούσε ακόμα τη νοοτροπία της ταύτισης με το κυβερνών κόμμα, αποδίδοντας σε αυτό χαρακτηριστικά όμοια με αυτά που κάποτε είχε το PNF και εμποδίζοντας την ομαλή εκδημοκράτιση του κράτους.

Από πολιτική άποψη, η διαμόρφωση των κομμάτων μετά την Αντίσταση ήταν εντελώς διαφορετική και η αλλαγή ήταν σχεδόν «επαναστατική» αν τη συγκρίνουμε με τα προφασιστικά χρόνια. Τέλος, ας μην ξεχνάμε ότι μετά το '45 το χρέος των αντιφασιστικών κομμάτων ήταν αυτό της διαμόρφωσης ενός δημοκρατικού κράτους, παρόλο που η ιδέα του έθνους αποτελούσε ακόμα ένα ζήτημα προς διαπραγμάτευση.²⁴²

²⁴¹ Giuseppe Ghigi, *La memoria inquieta. Cinema e resistenza*, Cafoscarina, Venezia, 2009, σσ. 131-154

²⁴² Lepre, *ό.π.*, σσ. 52-53

- Franco Rossi, *Giovinezza Giovinezza* (1969)

Στη ταινία *Giovinezza Giovinezza* του Franco Rossi, το φασιστικό παρελθόν επιστρέφει μέσα από μια εναλλακτική εκδοχή του ομώνυμου διηγήματος του Luigi Preti, εκδομένου το 1964, και καλύπτει χρονικά την περίοδο από το '36²⁴³, έως το 1940 και την επικείμενη ανακωχή. Ο Giuglio, γιος ενός ράφτη, και τα αδέρφια Mariuccia και Giordano, ο πατέρας των οποίων είναι ένας πλούσιος ιδιοκτήτης γαιών και ανήκει στην φασιστική ιεραρχία, είναι παιδικοί φίλοι στενά συνδεδεμένοι ο ένας με τον άλλον στις σπουδές και στη διασκέδαση. Με το πέρασμα του χρόνου τους χωρίζουν οι περιστάσεις. Ενώ ο Giuglio είναι πεπεισμένος ότι ο φασισμός οδηγεί την Ιταλία σε μια άλλη πορεία ισχύος, ο Giordano στρατεύεται παράνομα σε ένα κίνημα μάχης κατά του φασισμού. Η αναχώρησή του Giordano για το Torino πληγώνει βαθιά το φίλο του Giuglio, όχι μόνο εξαιτίας της έλλειψής του, αλλά και γιατί είναι σιωπηλά ερωτευμένος με την αδερφή του. Έπειτα, ο Giordano επιστρέφει στη Ferrara και οι τρεις νέοι, ξανά μαζί, περνούν όμορφες ημέρες στην ησυχία ενός σπιτιού. Στην απρόσμενη είδηση ότι η Mariuccia παντρεύεται (ο σύζυγός της είναι ένας αεροπόρος που είχε πολεμήσει στον Εμφύλιο πόλεμο στην Ισπανία), ο Giuglio αποφασίζει να αρραβωνιαστεί, ενώ λίγο αργότερα ακολουθεί η ένταξή του στη φασιστική οργάνωση νέων. Άμεσα βρίσκει δουλειά σε ένα δικηγορικό γραφείο.

Από την άλλη, ο Giordano, συνελήφθη για αντιφασιστική δράση και καταδικάστηκε σε περισσότερο από ένα χρόνο φυλάκισης. Σε μια σύντομη συνάντηση, ο Giuglio του εκφράζει τη δυσαρέσκειά του για το γεγονός ότι του απέκρυψε τις αντιφασιστικές ιδέες του από έλλειψη εμπιστοσύνης προς τον ίδιο. Με την είσοδο της Ιταλίας στον πόλεμο ο Giuglio αναχωρεί για το μέτωπο στην Ελλάδα ως υπεύθυνος του πυροβολικού. Επιστρέφοντας με σύντομη άδεια, βρίσκει την Mariuccia μόνη της. Ο άρρωστος από νευροπάθεια σύζυγός της πεθαίνει. Στο σπίτι των νεανικών τους χρόνων κρύβεται ο αποστάτης Giordano. Ο Giuglio βοηθά τον φίλο του να δραπετεύσει στην Γιουγκοσλαβία και έπειτα επιστρέφει στο μέτωπο. Οι τρεις φίλοι δεν ξανασυναντιούνται ποτέ ξανά. Το τελευταίο αυτό μέρος της ταινίας είναι πολυσήμαντο, διότι εκφράζει την απελπισμένη αναζήτηση του χαμένου χρόνου.²⁴⁴

²⁴³ Έτος κατάκτησης της Αιθιοπίας και έναρξη της οικονομικής αναμόρφωσης του φασιστικού κράτους.

²⁴⁴ Ανώνυμος, VICE, *La stampa*, 13 Settembre 1969, στο: Mancioti, Viganò, *ό.π.*, σσ. 220-221

Ο Rossi με το *Giovinezza Giovinezza* συνέβαλε στη δημιουργία του πρώτου κινηματογραφικού έργου που καταπιάνεται με μια παραμελημένη για πολλά χρόνια πτυχή του εθνικού βίου των Ιταλών. Ο Luigi Preti που έγραψε το μυθιστόρημα, υπήρξε βουλευτής με τους Χριστιανοδημοκράτες. Κατά τον Mino Argentieri εκεί οφείλεται και μέρος της διάδοσης που είχε τόσο το μυθιστόρημα όσο και η ταινία αυτή του Rossi.

Ο ερευνητής του κινηματογράφου Kezich βλέπει την ταινία ως μια ελεγεία των παιδιών του GUF (*Giovani Universitari Fascisti*), μια και θέτει το παρελθόν στη ρητορική ενός χαμένου χρόνου, αξιώνοντας τον παραλληλισμό της ταινίας με το *Estate Violenta* του Valerio Zurlini (1959).²⁴⁵ Ο τίτλος της ταινίας, εμπνευσμένος από το φασιστικό ύμνο *Giovinezza*, τον οποίο το καθεστώς είχε δανειστεί από τα χρόνια του βασιλιά Umberto, επιλέχθηκε λόγω του ότι συμβολίζει τη «χρυσή» εποχή του φασισμού. Παρά το ανήσυχο πνεύμα που διακατείχε τους νέους, έχασαν την ελπίδα τους με την είσοδο της χώρας στον πόλεμο του '36. Ακολουθούν ο Ισπανικός εμφύλιος, η «Χαλύβδινη Συμφωνία Ιταλίας-Γερμανίας» του '39, η αντισημιτική πολιτική του φασιστικού κράτους, η ιταλική εισβολή στην Αλβανία και η είσοδος της Ιταλίας στον Β' Παγκόσμιο πόλεμο στο πλευρό του Χίτλερ, ως όχημα αποκάλυψης της αντεργατικής και καταπιεστικής φύσης του φασισμού²⁴⁶.

Στο παραπάνω πλαίσιο ο Argentieri σημειώνει ότι ο σκηνοθέτης δεν χρησιμοποιεί τα αισθήματα των εικοσάχρονων νέων ως ιδεαλιστικό όχημα απεικόνισης της νεότητας, αλλά ως μέσο σύνδεσης της ιστορίας με το κοινωνικό στοιχείο που εμπεριέχουν οι ανθρώπινες σχέσεις. Όλα αυτά καλύπτονται από τη μελαγχολία που εμπεριέχεται στο παρελθόν ως χρονική στιγμή που το καθιστά διαχειρίσιμο με διακριτικότητα. Η νοσταλγία αυτή γίνεται μάρτυρας της χαμένης ελπίδας για αλλαγή, και άμεσα συνδέει το παρελθόν των πρωταγωνιστών με το παρόν του σκηνοθέτη. Ο Giordano που προέρχεται από τις εξωπραγματικές θέσεις των σοσιαλιστικών ιδεών του φασισμού του '19, αρνείται την ασφάλεια που μπορούσε να του προσφέρει η πατρική εστία. Στον Giulio υποκρύπτεται η αξέχαστη προσωπικότητα του Berto Ricci, ως ενσάρκωση της ανικανότητας να βγει κανείς συνειδητά από την απάτη της θυσίας για την πατρίδα και τον κύκλο ανάλογων «ιδανικών».

²⁴⁵ Tulio Kezich, *Il Millefilm* (1969), στο: Mancioti, Viganò, *ό.π.*, σ. 222

²⁴⁶ Ανώνυμο, «*Giovinezza, Giovinezza*», στο: *Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio: L'ultimo schermo. Cinema di guerra, cinema di pace*, επιμ. Claudio Bertieri, Ansano Giannarelli, Umberto Rossi, Dedalo, Roma, 1993, σσ. 128-130

Στη βάση αυτών των χαρακτήρων ο Rossi, αν και προβάλλει μια ανεπίσημη πραγματικότητα που συντίθεται μέσα από προσωπικά γεγονότα και αισθήματα, κάνει τελικά διακριτή την πάλη των τάξεων – τέτοια είναι η σκηνή της μεταστροφής του *Giordano* στο σοσιαλισμό – αναδεικνύοντας τη σημασία μιας τέτοιας συνθήκης για το κορπορατιστικό κράτος.²⁴⁷ Το στοιχείο αυτό αναπαράγεται από γενιά σε γενιά, εφόσον ο φασίστας πατέρας προσπαθεί να εμπνεύσει ένα αίσθημα ανωτερότητας στο παιδί του, τη στιγμή που ο αντιφασίστας κρύβει τις ιδέες του για να μην προκληθούν προβλήματα στη ζωή του γιου του.

Μαζί με την επίκληση της λανθάνουσας κρίσης του φασισμού και τη μηδενική ανοχή όσων δεν επέλεξαν την υπακοή, με ρίσκο την ίδια τη ζωή τους, προβάλλεται η αύρα μιας ορισμένης εποχής εμποτισμένης από τη δυσαρέσκεια και την ανησυχία για τους συνωμότες. Άλλα στοιχεία είναι η επαφή με τον κόσμο των εργαζομένων και των εργατών γης, η μυστικότητα της παράνομης πολιτοφυλακής, αλλά και η προσωρινότητα των καθημερινών καθηκόντων των ανθρώπων.²⁴⁸

²⁴⁷ Mino Argentieri, «La verde età del regime / Giovinezza, Giovinezza, Franco Rossi, 1969», στο: *Cinema 60, mensile di cultura cinematografica*, a.1970: v.X: n.73-74 (feb. 1970), σσ. 94-97

²⁴⁸ Franca Faldini, Goffredo Fofi, *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984*, Mondadori, Milano, 1988, σ. 71

Ε. ΦΑΣΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ ΣΤΟ ΠΑΡΟΝ (1970-1976)

Από την αναπτυξιακή κρίση της δεκαετίας του '60 που έθεσε σε αβεβαιότητα το μέλλον πολλών Ιταλών, η διεθνής συγκυρία και οι εγχώριες συνθήκες οδήγησαν την Ιταλία δέκα χρόνια αργότερα στη μεγαλύτερη αναπτυξιακή κρίση που είχε γνωρίσει ποτέ ευρωπαϊκό κράτος από το '29. Το μοντέλο ανάπτυξης που ακολουθήθηκε έως τα χρόνια της οικονομικής έκρηξης τέθηκε σε αμφισβήτηση, ενώ το πολιτικό σκηνικό παρουσίασε έντονη αστάθεια. Αυτή αντανακλούνταν στην αποτυχία δημιουργίας σταθερών πολιτικών συμμαχιών, γεγονός που πηγάζε από το διχασμό που η ιταλική κοινωνία βίωνε από τα μεταπολεμικά χρόνια και εξής.²⁴⁹

Η πολιτική αυτή αστάθεια επιδεινώθηκε μετά τις κοινωνικές αναταραχές του '68, με τις οποίες το αίτημα των φοιτητών για αναμόρφωση αποκρυσταλλώθηκε στη συνείδηση της Αριστεράς, προκαλώντας την άσκηση κριτικής προς τις Αρχές και τον τρόπο έκφρασής τους²⁵⁰. Η ανακίνηση αυτή των συνειδήσεων που προκάλεσε το '68 σε ολόκληρη τη χώρα, έφερε στην επιφάνεια τον λόγο για τις αντιθέσεις μεταξύ των ανώτερων και των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων. Επιπρόσθετα, το ιδεολογικό χάσμα όσων μεταξύ είχαν βιώσει τα γεγονότα της Αντίστασης και εκείνων που έτρεφαν εκ των υστέρων αντιφασιστικά αισθήματα, έφεραν στο επίκεντρο της δεκαετίας αυτής την ανάγκη για μελέτη του παρελθόντος με τη προοπτική της μελλοντικής αλλαγής. Αυτό θα γινόταν εφικτό μόνο αν οι πολιτικές συνθήκες που βίωναν οι Ιταλοί στις αρχές της δεκαετίας του '70 κατάφερναν να αναζωπυρώσουν το αντιφασιστικό πνεύμα στην κοινωνία του σήμερα.²⁵¹

Ποιά ήταν όμως τα γεγονότα που θα συντελούσαν στην αναζωπύρωση αυτή και που ανέθρεψαν το κλίμα αβεβαιότητας ακόμα και στα μικρομεσαία στρώματα της κοινωνίας; Αναφέρεται ενδεικτικά ότι τη νύχτα μεταξύ της 7^{ης} και 8^{ης} Δεκεμβρίου του '70, ξέσπασε το καλούμενο ως «σκάνδαλο της μασονικής στοάς P2 του Licio Gelli»²⁵², ο

²⁴⁹ Zinni, *Fascisti di Celluloide*, ό.π., σ. 182

²⁵⁰ Claudio Varalli, Giannino Zibecchi, "Il sessantotto", Per non dimenticare, <http://www.pernondimenticare.net/cronologia/47-il-sessantotto-breve-storia-del-movimento> (11.06.2016)

²⁵¹ Zinni, *Fascisti di Celluloide*, ό.π., σσ.179-180

²⁵² Η σημασία του προσώπου αυτού έγκειται στις σχέσεις που είχε επί φασισμού τόσο με τους Ναζί και τους Φασίστες, όσο και με τους Παρτιζάνους, όπως μαρτυρείται από τη λίστα που βρέθηκε στις 17.03.81 μετά την έρευνα για την απαγωγή του επιχειρηματία Michele Sindona. Ο τελευταίος συνδεόταν με την οργάνωση της απόβασης των Αμερικανών το '43 στη Σικελία, μετά από βοήθεια του Lucky Luciano (Massa, ό.π., σ. 96).

οποίος μαζί με τον Junio Valerio Borghese συμμετείχε σε αποτυχημένο πραξικόπημα κατά του κράτους. Ο τελευταίος, ιδρυτής του ακροδεξιού *Εθνικού Κινήματος* και πρώην επικεφαλής του 10^{ου} ναυτικού στόλου *MAS* επί της Δημοκρατίας του *Saló*, ακύρωσε για άγνωστο έως σήμερα λόγο το πραξικόπημα, με το οποίο στόχευε στην κατάληψη του υπουργείου εσωτερικών στο *Viminale* και την έφοδο των ακροδεξιών στη βουλή. Το «πραξικόπημα *Borghese*» αποτελούνταν από ένοπλα τμήματα και παρά την αποτυχία του επηρέασε την επικαιρότητα, και κατ' επέκταση την καλλιτεχνική παραγωγή σε μεγάλο βαθμό.²⁵³

Ποικίλες ήταν και οι απόπειρες τρομοκρατικών ενεργειών που είχαν καταστήσει τις συνθήκες ιδιαίτερα ασταθείς. Για τις παρούσες, οι κατηγορίες στράφηκαν αρχικά εναντίον των Αναρχικών και έπειτα στο ρόλο της άκρας Δεξιάς στο πολιτικό σκηνικό της χώρας, δεδομένου ότι σε αυτό αναδύονταν φασιστικές²⁵⁴ πρακτικές. Οι μυστικές υπηρεσίες είχαν με τον καιρό διεισδύσει στην κοινωνική και πολιτική ζωή του τόπου, στοιχείο που η Αριστερά καταδίκασε. Καθόλου άστοχα, στην σχετική βιβλιογραφία, ο όρος που χρησιμοποιείται για την επικρατούσα συνθήκη είναι «πολιτειακή σφαγή». Τον Σεπτέμβριο του 1973, ο γενικός γραμματέας Pinochet δολοφόνησε τον πρόεδρο Allende και πήρε την εξουσία στη Χιλή. Ο Berlinguer, ορμώμενος από όσα συνέβησαν στη Χιλή, πρότεινε τη θεωρία της «ιστορικής συμφωνίας». Τον επόμενο μήνα ο πόλεμος στο Κιπούρ μεταξύ Αράβων και Ισραηλινών έριξε την τιμή του πετρελαίου, ανατρέποντας τις ισορροπίες σε σχέση με τις εθνικές πληρωμές. Η πιθανότητα για νέες τρομοκρατικές ενέργειες, αποτελούσε πλέον ένα φαινόμενο που ξεπερνούσε τα ιταλικά σύνορα.²⁵⁵

Σταδιακά και μέσα από τη ριζοσπαστικοποίηση της ιταλικής κοινωνίας και τη συμμετοχή παραγόντων που δεν είχαν ενεργό έως τότε ρόλο στην επικρατούσα πολιτική διαμάχη, πρόσωπα του πολιτισμού εισήγαγαν στον διάλογο για τα κοινά την «αριστερή ανάγνωση» του παρελθόντος.²⁵⁶ Μεταξύ αυτών, και ο πρώην Παρτιζάνος και γραμματέας του Κομμουνιστικού Κόμματος Luigi Longo, ο οποίος το 1975 τύπωσε μια συλλογή από γραπτά και συζητήσεις, υπό τον εμβληματικό τίτλο «*Ποιός πρόδωσε την Αντίσταση*». Στο θέμα της προδοσίας των αξιών της Αντίστασης και της επικαιροποίησης του

²⁵³ Marasti, *ό.π.*, σ. 103

²⁵⁴ Ο χαρακτηρισμός που προτείνεται στην προκειμένη περίπτωση για το πολιτικό μόρφωμα της άκρας Δεξιάς, είναι η επίκληση της ως *φασιστικής* και όχι ως *νεοφασίζουσας*, με την εξήγηση ότι ο φασισμός δεν αλλάζει στη βάση τα χαρακτηριστικά του (στο ίδιο, σ. 103).

²⁵⁵ Fofi, Morandini, Volpi, *ό.π.*, σ. 37

²⁵⁶ Maurizio Zinni, «*La storia incompiuta*», *ό.π.*, σ. 63

αντιφασιστικού πνεύματος - που αποκτούσε αξία διαφοροποιούμενο από την επίσημη αντιφασιστική γραμμή του δημοκρατικού δόγματος της 25^{ης} Απριλίου - προστίθεντο σλόγκαν του τύπου: «*Η Αντίσταση είναι κόκκινη και όχι Χριστιανοδημοκρατική*».

Αν για τους Χριστιανοδημοκράτες ο αντιφασισμός αποτελούσε ουσιαστική προϋπόθεση για την ηθική και υλική ανάπτυξη της χώρας αποκτώντας υπαρκτά χαρακτηριστικά, για το Κομμουνιστικό και το Σοσιαλιστικό Κόμμα η επιστροφή στον αντιφασισμό σήμαινε την ανάκληση της «ολοκλήρωσής» του υπό νέο καθεστώς, το οποίο θα επέτρεπε να ξεπεραστούν πολλές από τις αγκυλώσεις που προκαλούσε ο Ψυχρός Πόλεμος. Συνεπώς, οι θέσεις του PCI και του PSI δεν εκφράζονταν μέσα από τα συνθήματα των διαμαρτυρούμενων για μια «προδομένη Αντίσταση», αλλά έκαναν λόγο για μια «ανολοκλήρωτη Αντίσταση», συμφιλιωμένη με τον επίσημο αντιφασισμό. Παρά ταύτα, σε σύντομο χρονικό διάστημα και χάρη στη «συμφιλιωτική θέση» του E. Berlinguer για τον επίσημο αντιφασισμό, η κριτική προς τους Χριστιανοδημοκράτες εξομαλύνθηκε, ενώ η εμφανής απειλή της τρομοκρατίας και των ένοπλων κινημάτων στα χρόνια αυτά λειτούργησαν ανασταλτικά σε πιθανούς ιδεολογικούς διχασμούς στην πολιτική σκηνή.²⁵⁷

Στον χώρο του κινηματογράφου, η διάκριση των ταινιών της δεκαετίας του '70 από όσες σηματοδότησαν το σινεμά των αμέσως προηγούμενων χρόνων, συνίσταται στην αναπαράσταση των ιστορικών γεγονότων ακολουθώντας για πρώτη φορά διαφορετικές κατευθύνσεις και μορφές έκφρασης, αντίστοιχες του δημιουργού της κάθε ταινίας.²⁵⁸ Στην ουσία, η επιρροή των ταινιών από τη γαλλική *nouvelle vague*, το πολύμορφο και ανομοιογενές κίνημα του '68 και τη «πολιτισμική επανάσταση» που το ακολούθησε, συνοδεύτηκε από τα πολλαπλά επίπεδα ανάγνωσης του παρόντος (πολιτικό, ψυχαναλυτικό, αυτοβιογραφικό, αισθητικό). Αν και η τάση αυτή υπήρχε και κατά τα τέλη της προηγούμενης δεκαετίας, η ασυμβατότητα των παραγωγών με τον πολιτικό κινηματογράφο που βρισκόταν στο απόγειό του μετά το '68, είχε αποτρέψει τότε την πιθανή εμπορική του επιτυχία. Ωστόσο, μετά τα μέσα της δεκαετίας του '70 σημαντικές «ταινίες δημιουργού» απέκτησαν εμπορικό χαρακτήρα, προσελκύοντας την προσοχή κριτικών και κινηματογραφιστών.

Σε πολιτικό επίπεδο, τη 15^η Ιουνίου 1975 το Κομμουνιστικό Ιταλικό Κόμμα (PCI) πλειοψήφησε στις διοικητικές εκλογές, δίνοντας την ελπίδα για μια πιο δημοκρατική διαχείριση του πολιτισμού, και κατ' επέκταση των ορίων που ετίθεντο στην παραγωγή

²⁵⁷ Maurizio Zinni, στο ίδιο, σσ. 67-68

²⁵⁸ Morreale, *ό.π.*, σ. 45

ταινιών²⁵⁹. Διαφοροποιημένη παρουσιάζεται τότε και η χρήση της ιστορίας στο λόγο για το παρελθόν, αναφορικά και με τη σχέση παρελθόντος – παρόντος και την ιστορική συνέχεια. Η τελευταία, έχασε τον αποσπασματικό χαρακτήρα της *vintage* αφήγησης για να αποκτήσει την ολοκληρωμένη τοποθέτηση του αναπαριστώμενου γεγονότος στο παρελθόν. Στο γενικό αυτό πλαίσιο της τάσης για απομάκρυνση από τους περιορισμούς και τα υπάρχοντα ταμπού, η «προσοχή στην έκφραση» με την οποία οι σκηνοθέτες της προηγούμενης δεκαετίας χειρίζονταν τη θεματολογία των ταινιών τους, έπαψε να υφίσταται. Η νοσταλγία για το παρελθόν άρχισε να υπακούει σε κανόνες, με τρόπο που έθετε σε πρώτο πλάνο μια ιδιοσυγκρασιακή οπτική της ζωής που προσπερνούσε τα αφηγηματικά στυλ της προηγούμενης περιόδου. Συχνή είναι και η χρήση λογοτεχνικών έργων για τη συγγραφή του σεναρίου των ταινιών, προσδίδοντάς σε αυτές διηγηματικό χαρακτήρα και μια νέα δυναμική²⁶⁰.

Αντίστοιχες περιπτώσεις ταινιών είναι το *Libera, amore mio* (Bolognini, 1975), και το *L' Agnese va a morire*, (Giugliano Montaldo, 1976), το οποίο και επιλέχθηκε να αναλυθεί παρακάτω. Οι παραγωγές αυτές αφορμώνται από τις εορταστικές εκδηλώσεις για τα τριάντα χρόνια από την Αντίσταση που πραγματοποιήθηκαν το '75, καθώς και από το γεγονός ότι το ίδιο έτος είχε οριστεί ως διεθνές έτος του γυναικείου φύλου.²⁶¹ Η απελευθέρωση των γυναικών και το φεμινιστικό κίνημα της δεκαετίας του '70, αναδιάρθρωσαν τη κοινωνική συνείδηση με στόχο την επίτευξη ισότητας και δικαιοσύνης. Στην Ιταλία φιλελευθεροποιήθηκε η νομοθεσία περί διαζυγίου και μια νέα «γυναικεία κουλτούρα» συστάθηκε.²⁶²

Σε σχέση με τη συγκεκριμένη στροφή του κινηματογράφου και τη διαφορετική χρήση της ιστορίας ο Christopher Lasch αναφέρει χαρακτηριστικά: «*Η πολιτισμική απαξίωση του παρελθόντος δεν αντανakλά μόνο τη παρακμή των κυρίαρχων ιδεολογιών [...] αλλά και τη μιζέρια της ζωής του νάρκισσου. Μια κοινωνία που έχει κάνει τη «νοσταλγία» εμπορικό προϊόν [...] αρνείται άμεσα την ιδέα ότι στο παρελθόν η ζωή ήταν, ως προς ορισμένες όψεις της, καλύτερη από το παρόν*».²⁶³ Ωστόσο, η αναπροσαρμογή του σινεμά στα χρόνια αυτά του έντονου ανταγωνισμού από την τηλεόραση, απαιτούσε τη συλλογή των ζητημάτων εκείνων που απασχολούσαν σε μεγάλο βαθμό την κοινή γνώμη, ακόμα κι

²⁵⁹ Thompson, Bordwell, *ό.π.*, σσ. 416-417

²⁶⁰ Marasti, *ό.π.*, σ. 7

²⁶¹ Cavallo, «La lunga notte del '43», *ό.π.*, σ. 30

²⁶² Thompson, Bordwell, *ό.π.*, σ. 559

²⁶³ Morreale, *ό.π.*, σ. 102

αν επρόκειτο η αναπαράσταση αυτών να έπρεπε να υιοθετήσει μια πιο εμπορική μορφή.²⁶⁴

Οι δημιουργοί της περιόδου αυτής χωρίζονται σε δυο κατηγορίες. Από τη μία είναι τα πρόσωπα που βρίσκονταν από την προηγούμενη δεκαετία στο καλλιτεχνικό στερέωμα, όπως οι Carlo Lizzani, Florestano Vancini, Francesco Maselli, Giuliano Montaldo, και από την άλλη οι νεότεροι σκηνοθέτες, όπως οι Marco Leto, Augusto Tretti, Gian Vittorio Baldi και άλλοι, που ενσωμάτωσαν στις αναπαραστάσεις του παρελθόντος στοιχεία ακόμα πιο ριζοσπαστικά και καινοτόμα συγκριτικά με τα συνήθη πρότυπα.²⁶⁵ Η τελευταία τάση δεν άφησε ανεπηρέαστες τις ιστορικές ταινίες, για τις οποίες ο φασισμός ήταν ένας παραγωγικός συνδυασμός τόσο αναφορικά με τη ποσότητα της παραγωγής όσο και σε ιδεολογικό επίπεδο²⁶⁶. Για το λόγο αυτό, αλλά και για τη διαφορετικότητα των εκάστοτε δημιουργών από τις εθνικές κινηματογραφικές τάσεις και κινήματα, η δεκαετία του '70 έμεινε γνωστή όχι μόνο για τις «ταινίες δημιουργού», αλλά και για την καθιέρωση των κινηματογραφικών σπουδών ως επιστημονικού κλάδου.

Τα παλιά στερεότυπα που σχετίζονταν με το φασισμό δεν εξαφανίστηκαν εντελώς, αλλά σε συμφωνία με αυτά οι ταινίες άρχισαν να χρησιμοποιούν το φασιστικό φαινόμενο σαν ένα πλαίσιο κατάλληλο για διαφορετικά μεταξύ τους είδη κινηματογράφου. Ο φασισμός και η Αντίσταση, αν και είχαν παρουσιάσει εμπορική επιτυχία και πολλές παραγωγές εξακολουθούσαν να γίνονται με βάση την πεπατημένη μέθοδο, άλλαξαν τα χαρακτηριστικά τους προς μια πιο πολιτικοποιημένη μορφή σε σχέση με δέκα χρόνια νωρίτερα, εκφράζοντας πολλές ανησυχίες για την κοινωνία και πνεύμα αντίστασης προς το κατεστημένο. Ωστόσο, όπως ισχύει και για την προηγούμενη δεκαετία, έτσι και εδώ ο φασισμός μπορεί να γίνει αντικείμενο λόγου από ταινίες όχι μόνο δραματικές ή πολιτικού χαρακτήρα ταινίες, αλλά και από όσα είδη ταινιών είναι σε θέση να ανακατασκευάσουν συμβάντα από ένα ολοκληρωτικό καθεστώς²⁶⁷.

Ο πολιτικός ή πολιτικά «στρατευμένος κινηματογράφος», όπως ονομάζεται, ευθυγραμμίστηκε με την επαναστατική κοινωνική αλλαγή, δημιουργώντας μαζί με τον πολιτικό μοντερνισμό των ίδιων χρόνων μια ριζοσπαστική αισθητική. Σε αυτή συγχωνεύονταν αριστερές πολιτικές και καινοτόμες τεχνοτροπίες που πήγαζαν από την προσπάθεια δημιουργίας κινηματογραφικών κολεκτίβων, βασισμένων στην ισότητα και την κοινή ευθύνη. Τέτοια είναι και η «κολεκτίβα στρατευμένου κινηματογράφου» της

²⁶⁴ στο ίδιο, σ. 231

²⁶⁵ στο ίδιο, σσ.182-184

²⁶⁶ Zinni, *Fascisti di Celluloide*, ό.π., σ. 182

²⁶⁷ στο ίδιο, σσ. 182-183

Ιταλίας, η οποία αύξησε το ενδιαφέρον για το φασιστικό φαινόμενο και υπό το φως της πολιτικής ερμηνείας επρόκειτο να γνωρίσει εμπορική επιτυχία.²⁶⁸ Ωστόσο, οι αναγνώσεις του φασιστικού παρελθόντος και της Αντίστασης δεν χαρακτηρίστηκαν από ομοφωνία, αλλά από πλουραλισμό, ανάλογο των συγκυριών και των χαρακτηριστικών που τους αποδόθηκαν. Κάποιες από αυτές τις ταινίες ενσωμάτωσαν απροβλημάτιστα τις προσωπικές πεποιθήσεις των σκηνοθετών, μεγάλο μέρος των οποίων είχε μαρξιστικό ιδεολογικό υπόβαθρο.²⁶⁹

Οι σκηνοθέτες με αριστερές πεποιθήσεις άδραξαν την ευκαιρία που τους δόθηκε να κάνουν τον κινηματογράφο όργανο πολιτικής καταγγελίας, ενώ το φασιστικό φαινόμενο δέχθηκε ερμηνείες στις οποίες το παρελθόν με το παρόν τέμνονται και ο ιδιωτικός βίος συνδιαλέγεται έντεχνα με τον δημόσιο.²⁷⁰ Όλες οι ερμηνευτικές μέθοδοι και οι υποθέσεις που έθεσαν οι σκηνοθέτες για την παραγωγή αυτών των ταινιών σχετίζονταν με τις πολιτικές και πολιτιστικές διαμάχες που βρίσκονταν στο επίκεντρο του κοινωνικού ενδιαφέροντος. Αυτό λειτούργησε ως μια μήτρα που έκανε τις τάσεις της εποχής μέρος της διπλής ανάγνωσης του παρελθόντος. Από το πνεύμα αντίστασης που επικρατούσε στην κοινωνία ανακινήθηκαν οι συνειδήσεις πολλών πολιτών, στην προσπάθειά τους να θέσουν σοβαρούς προβληματισμούς σε μια γενιά ενηλίκων που μεγάλωσαν σε συνθήκες πολέμου και που θεωρούνταν ξαφνικά διπλά υπεύθυνοι. Η ευθύνη τους συνίσταντο αφενός στην άνοδο του φασισμού, και αφετέρου στην αδυναμία τους να διαμορφώσουν μια δικαιότερη κοινωνία μετά το '45.

Ο διπλός χαρακτήρας των ταινιών που συνδύαζε την ανάκληση του παρελθόντος με τις απογοητεύσεις του παρόντος, φαίνεται να είναι και ο ισχυρότερος συνδετικός κρίκος των σκηνοθετών αυτών, παρά τη χρήση νέων καλλιτεχνικών μεθόδων για την έκφραση των ιδεών τους.²⁷¹ Τέλος, ένα κοινό στοιχείο που εντοπίζεται στη πλειονότητα των ταινιών αυτών, πέραν του δεσμού αυτού - ίσως και το μοναδικό - αφορά τη συγκέντρωση του ενδιαφέροντος από τους δημιουργούς στα χρόνια που ο φασισμός είχε διαμορφώσει τα απολυταρχικά του χαρακτηριστικά.²⁷²

²⁶⁸ Thompson, Bordwell, *ό.π.*, σσ. 559-560

²⁶⁹ στο ίδιο, σ. 231

²⁷⁰ Zinni, *Fascisti di Celluloide*, *ό.π.*, σσ. 235-237

²⁷¹ Marasti, *ό.π.*, σ. 89

²⁷² Enzo Natta per Il Messaggero di S. Antonio di Padova, «Quinzaine des Realisateurs XXVI festival du Cinema, Cannes 1973, Un film "Politico"», στο: *La Villeggiatura, critiche, notizie e polemiche*, SNCCI, Dicembre 1973, σσ. 12-14

- Vittorio De Sica, *Il giardino dei Finzi-Contini* (1970)

Στην ταινία *Il giardino dei Finzi-Contini* η δράση τοποθετείται στη *Ferrara* του '38, με κέντρο εξέλιξης των γεγονότων τη βίλα της οδού *Ercole I d' Este*²⁷³ της εβραϊκής οικογένειας των *Finzi-Contini*. Μεταξύ του στενού κύκλου όσων σύχναζαν στη βίλα αυτή, βρίσκονταν και οι δυο νέοι εβραίοι, ο *Giorgio* (*Lino Capolicchio*) και ο *Gianpaolo* (*F. Testi*), φίλοι των νεότερων εκπροσώπων της οικογένειας, της *Micol* (*Dominique Sandra*) και του *Alberto* (*H. Berger*). Ερωτευμένος με τη *Micol*, ο *Giorgio*, αντιλήφθηκε δυσαρεστημένος ότι παρά την τρυφερότητα που του εκδήλωνε η επιπόλαιη *Micol*, διατηρούσε ερωτική σχέση με τον *Gianpaolo Malnate* - φίλο των δυο νεαρών αδερφών - με τον οποίο και αρραβωνιάστηκε. Πρόκειται για τα χρόνια λίγο πριν το ξέσπασμα του Β' Παγκοσμίου πολέμου, όταν άρχισαν να λαμβάνουν χώρα στην Ιταλία οι διώξεις κατά των Εβραίων, καθιστώντας δύσκολη την καθημερινότητά τους. Τότε ο στενός κύκλος των μεγαλοαστών Εβραίων ανοίγεται για πρώτη φορά προς τη κοινότητα και επιτρέπει την επίσκεψη της βίλας από όλους τους Εβραίους της πόλης. Την αλλαγή της στάσης της οικογένειας των *Finzi Contini* δεν διστάζει να τη σχολιάσει αρνητικά ο πατέρας του *Giorgio*, ο οποίος παρά την ενημέρωσή του για την τρέχουσα πολιτική κατάσταση από την απαγορευμένη συχνότητα του *Radio Londra*²⁷⁴, αντιμετώπισε με επιφυλακτικότητα την απρόσμενη πρόσκληση στη βίλα των *Contini*.

Αυτό το χάσμα αντιλήψεων μεταξύ πατέρα και γιου αποτελεί ένδειξη της ανάγκης του συγγραφέα να κάνει ακριβή νύξη στην ηθική της κοινωνίας στην οποία ζει και να ανακατασκευάσει τη μνήμη σαν μια άλλη μορφή ιστορικού αρχείου.²⁷⁵ Ταυτόχρονα, η ακινησία των συμβάντων μαρτυρεί ότι τα πάντα βρίσκονται σε αναμονή της τελικής εξέλιξης - μιας εξέλιξης που δεν αφορά πια τους Εβραίους ως μέλη μιας υψηλής κοινωνίας, αλλά τους Εβραίους θύματα.²⁷⁶ Ο θεατής συναισθάνεται τη δυσαρέσκεια του *Giorgio* όταν ανακαλύπτει τη μικροϊστορία αυτού, σύντομα όμως προσπερνάται και αντικαθίσταται από το δράμα που βιώνει η οικογένεια των *Finzi-Contini*, καθώς και όλοι οι Εβραίοι της *Ferrara*.²⁷⁷

²⁷³ Adriano Bon, *Come leggere Il giardino dei Finzi-Contini di Giorgio Bassani*, Mursia, Milano, 1979, σ. 23

²⁷⁴ Sferuzza, «La guerra», *ό.π.*, σσ. 83-84

²⁷⁵ Bon, *ό.π.*, σ. 32

²⁷⁶ στο ίδιο, σ. 50-51

²⁷⁷ Rondolino, «Giardino dei Finzi Contini, II», *ό.π.*, σ. 244

Μετά το θάνατο του Alberto εξαιτίας μιας αθεράπευτης ασθένειας, η οικογένεια (αποτελούμενη από τον πατέρα της Micol, τον καθηγητή Ermanno, τη μητέρα της Όλγα και τη προχωρημένης ηλικίας γιαγιά της, Regina), συλλαμβάνεται από τους φασίστες και το φθινόπωρο του '43 οδηγείται στα στρατόπεδα συγκέντρωσης στη Γερμανία.²⁷⁸ Την ίδια μοίρα με τους υπόλοιπους Εβραίους περιμένει και τον πατέρα του Giorgio, ενώ ο Gianpaolo Malnate που είχε σταλεί στο μέτωπο στη Ρωσία με τα σώματα της ιταλικής αποστολής (c.s.i.r) το '41 δεν επέστρεψε ποτέ. Μοναχά ο Giorgio κατάφερε να ξεφύγει τελικά από το θάνατο και να μείνει μόνος με την ανάμνηση των συμβάντων αυτών.²⁷⁹

Ο De Sica είχε να αντιμετωπίσει τη δυσκολία της μεταφοράς του διηγήματος του Bassani σε κινηματογραφικό έργο, εφόσον αυτό βασιζόταν στη θύμηση λίγων ιστορικών συμβάντων και πολλών αισθήσεων για την εποχή, έτσι όπως επέλεξε να τα αποτυπώσει ο συγγραφέας του διηγήματος το 1962. Στόχος του μέσα από την επιλογή αυτή δεν είναι να επαναλάβει κοινούς τόπους, αλλά να κάνει κατανοητό το παρελθόν με όσο περισσότερο ακριβείς αναφορές γίνεται σε σχέση με τη τοπογραφία, τη τοπική διάλεκτο των κατοίκων της Ferrara - των αστών Εβραίων στην προκειμένη περίπτωση - και ούτω καθ' εξής.²⁸⁰

Σε σχέση με το πώς ο συγγραφέας του διηγήματος αντιμετωπίζει την ιστορία διαβάζουμε τα εξής: [...] δεν υπάρχει τίποτα που να μου προκαλεί μεγαλύτερη αλλεργία από τη γενικολογία, τη ποίηση, το φασισμό και την αστική τάξη. Ο φασισμός, στα χρόνια αυτά είναι το όργανο κατανόησης μιας συγκεκριμένης κοινωνίας, σε ένα συγκεκριμένο περιβάλλον, μια συγκεκριμένη στιγμή. Ο φασισμός μου χρησίμευσε στην κατανόηση του εαυτού μου, του τόπου που γεννήθηκα [...] Ο φασισμός μου χρησίμευσε στην αναζήτηση και την εξήγηση των συμβάντων της νιότης μου, της ηθικής μου εμπειρίας: Επομένως, αναφέρομαι μόνο και πάντα σε έναν ακριβή φασισμό, στο φασισμό στην ιστορική του αλήθεια, αυτόν του Πάδου ή της Φεράρα [...].²⁸¹

²⁷⁸ Μετά τις 30 Νοεμβρίου του '43, εκπρόσωποι του φασιστικού κόμματος περνούσαν από τις κεντρικές πλατείες των πόλεων ή των χωριών με πλήρεις λίστες, όπου αναγράφονταν τα στοιχεία των Εβραίων. Αφού τους οδηγούσαν σε κάποιους τοπικούς χώρους συγκέντρωσης, στη συνέχεια τους μετέφεραν στα στρατόπεδα της Γερμανίας και της Πολωνίας. Τότε, πολλοί μη Εβραίοι εκμεταλλεύτηκαν τις συνθήκες προκειμένου για την τοποθέτησή τους σε θέσεις εργασίας που πριν ήταν κατηλειμμένες από αυτούς, ή για τη δωροδοκία τους από Γερμανούς και φασίστες, μετά από κατάδοση Εβραίων που φυγαδεύονταν. Ωστόσο, δεν έλειψαν και οι εθελοντικές φυγαδεύσεις πολλών από τους Εβραίους σε μοναστήρια ή φιλικά σπίτια, με κίνδυνο της ζωής και των δυο πλευρών (Manola Ida Venzo, *Gli ebrei in Italia dopo l'8 settembre*, στο: *Liberi, Storie, luoghi e personaggi della Resistenza del Municipio Roma XVI*, επιμ. Augusto Pompeo, Comune di Roma, 2005, σσ. 118-123)

²⁷⁹ Brunetta, *Cent'anni di cinema*, ό.π., σ. 203

²⁸⁰ Bon, ό.π, σσ. 67-69

²⁸¹ στο ίδιο, σ. 52-53

Ο Bassani ανήκε σε μεγαλοαστική οικογένεια Εβραίων της *Emilia* που διέθετε έγγεια ιδιοκτησία και διήγε βίο απομακρυσμένο από τα καθημερινά προβλήματα των λοιπών κατοίκων της περιοχής, γι' αυτό και επέλεξε να χρησιμοποιήσει τη μνήμη με τρόπο που να αποφεύγει την έμφαση στην αναζήτηση του χαμένου χρόνου και αντί αυτού να αποτυπώσει εμπειρικά τα συμβάντα. Το θέμα της εκτέλεσης των Εβραίων μεταφέρεται χρονικά στο παρόν, αφορώντας ολόκληρη την αστική κοινωνία²⁸². Επιπλέον, η έλλειψη ανησυχίας στον οικογενειακό του κύκλο ήταν διάχυτη έως και το ταραγμένο πολιτικά έτος του '42²⁸³, στοιχείο που στην ταινία αποτυπώνεται στην μειωμένη συνείδηση, όπου τα αντιφασιστικά αισθήματα της αστικής τάξης δεν επαρκούν για να την οδηγήσουν στη δράση και να αποτρέψουν τα εγκλήματα.²⁸⁴ Ωστόσο, δεν παύει να θυμάται τους αντιρατσιστικούς νόμους της 14^{ης} Ιουλίου του '38 και την ανοχή της Εβραϊκής κοινότητας απέναντι στα τεκταινόμενα.²⁸⁵

Η αίσθηση αυτή της διάχυτης παθητικότητας, αποτελούσε χαρακτηριστικό των μεγαλοαστών και αποτυπώνει ορθά τη συνθήκη της εποχής. Η ιστορικός Manola Ida Venzo κάνει λόγο για το ζήτημα αυτό, αναφέροντας ότι οι 4.000 εναπομείναντες στην Ιταλία αστοί Εβραίοι, επέλεξαν να απομονωθούν από Εβραίους συγγενείς και φίλους ως εκδήλωση πίστης στο φασισμό, αλλά και για τη σωτηρία των ίδιων και των οικογενειών τους.²⁸⁶ Από την προνομιακή μεταχείριση που βλέπουμε να υπάρχει έντονα στο διήγημα, αφορμάται και το έργο του De Sica, που αναλαμβάνει να μεταφέρει παρόμοια μηνύματα μέσα από την ταινία. Στα παραπάνω μηνύματα, προστίθεται το βίωμα του Bassani ως συλληφθέντα, μαζί με άλλους κατηγορούμενους για αντιφασιστική δράση στη *Ferrara*,

²⁸² στο ίδιο, σ. 17

²⁸³ Είναι η χρονιά που η Ιταλία ηττείται στο *El Alamein*, ενώ έχει ήδη καταλάβει την Τυνησία. Στις 10 Ιουλίου του '43, οι σύμμαχες δυνάμεις αποβιβάζονται στη Σικελία όπου Ιταλοί στρατιώτες του *PNF* αδυνατούν να τις αντιμετωπίσουν με επιτυχία (Sferuzza, «La guerra», *ό.π.*, σσ. 79-110).

²⁸⁴ Gian Carlo Ferretti, *Il giardino dei Finzi Contini*, στο: «Il Contemporaneo», Μάρτιος- Απρίλιος 1962

²⁸⁵ Τη συγκεκριμένη ημέρα κάνει για πρώτη φορά την εμφάνισή του το *Μανιφέστο των Ρατσιστών Επιστημόνων* στην εφημερίδα «*Il giornale d'Italia*», το οποίο αποτελούνταν από 10 άρθρα εμπνευσμένα από αντισημιτικές επιστημο-ιδεολογικές θεωρίες. Μεταξύ των συντακτών του ήταν και ο *Nicola Pende* που έγραφε «υπό την αιγίδα του Υπουργείου Λαϊκού Πολιτισμού». Σύντομα ακολούθησε το πρώτο τεύχος του περιοδικού «*La difesa della razza*» που ήταν παρόμοιας θεματικής. Το υπουργείο εσωτερικών προετοιμαζόταν για την καταγραφή των Εβραίων που ήταν παρόντες στην Ιταλία, προκειμένου για τη σωστή εφαρμογή των ρατσιστικών νόμων. Οι νόμοι αυτοί ακολούθησαν τη ρατσιστική πολιτική που είχε εφαρμοστεί δυο χρόνια νωρίτερα στις αποικίες της ανατολικής Αφρικής, με βάση την οποία οι αποικιοκράτες ήταν ανώτεροι φυλετικά. Επιπλέον, οι σχέσεις με τη Γερμανία μετά την επίσκεψη του *Hitler* στη Ρώμη το Μάιο του '38 είχαν συσφιχθεί, λειτουργώντας ως προπαρασκευαστικό στάδιο όσων επρόκειτο να συμβούν στις 14 Ιουλίου 1938 (Venzo, «Le leggi razziali in Italia, 1938-1943», *ό.π.*, σσ. 71-78).

²⁸⁶ στο ίδιο, σσ. 71-78

και η απελευθέρωσή του με την πτώση του καθεστώτος στις 26 Ιουλίου του ίδιου έτους. Η αποτύπωση των βιωμάτων του σε μορφή λογοτεχνικού έργου εκτιμήθηκε σε μικρό διάστημα από το κοινό, γεγονός που του αναγνωρίστηκε με την απονομή του βραβείου *Viareggio*.²⁸⁷

Σημαντική είναι η πρόσφατη κριτική της ταινίας, με απόψεις σαν αυτή του Giacomo Lichtner, ο οποίος στο άρθρο του για την αναπαραγωγή του μύθου του «καλού ιταλού» παρομοιάζει την ταινία αυτή με το *Il Federale* του Risi. Στην προκειμένη περίπτωση, επισημαίνει την απουσία αναφορών στα δηλητηριώδη αέρια που χρησιμοποιήθηκαν από τους Ιταλούς στον πόλεμο στην Αιθιοπία - στα οποία ωστόσο γίνεται αναφορά κατά την πορεία του Giorgio με το τραίνο για τη Γαλλία - στοιχείο που απέτρεψε τους θεατές από οποιοδήποτε κριτικό στοχασμό για το συγκεκριμένο θέμα.²⁸⁸

Επιπρόσθετα, ο βιολογικός χρόνος των πρωταγωνιστών, που στην προκειμένη περίπτωση ξεκινά με την παιδική ηλικία αυτών, επανέρχεται με τη μορφή νοσταλγίας, τόσο στο διήγημα όσο και στην ταινία. Αφορμή για τη νοσταλγία αυτή είναι τα δρώμενα της φασιστικής Ιταλίας του '38 που εισάγονται σταδιακά ως προς την αναπαράστασή τους στην περίοδο της νεανικής ακμής των πρωταγωνιστών. Όπως αναφέρει στο ρομάντζο ο Giorgio «Για εμένα, κι όχι λιγότερο για εκείνη, περισσότερο από την κατοχή των πραγμάτων μέτραγε η μνήμη αυτών, η μνήμη μπροστά στην οποία κάθε κτήση δεν μπορεί παρά να είναι απατηλή, μπανάλ και ελλιπής». Ο μικρόκοσμος τον οποίο ο σκηνοθέτης επιλέγει να εκθέσει στο σημείο αυτό φαίνεται απομακρυσμένος από τα σύγχρονά του γεγονότα, όπως και τη δεκαετία του '70 απομακρυσμένη έμενε η κοινή γνώμη από το ιστορικό παρελθόν. Εξ' ου και ο δευτερεύουσας σημασίας ρόλος του Malnate κατά τις πολιτικές συζητήσεις που κάνει με τον Alberto.

Ένα άλλο στοιχείο, άξιο αναφοράς, είναι τα αποσπάσματα από τις εφημερίδες του *Instituto Luce* που βλέπουμε να εισάγονται στην ιστορία, ενώ και ο Εβραίος φοιτητής της *Grenoble* που ασπάστηκε τους Ναζί για να σώσει τη ζωή του, σε συνδυασμό με τον πατέρα του Giorgio τη στιγμή που εισάγει στη συζήτηση τους ρατσιστικούς νόμους, αποτελούν λόγους προετοιμασίας για την τελική ανατροπή της ιστορίας. Ενώ δηλαδή η καθημερινή ζωή των δυο οικογενειών αναστατωνόταν έως τότε με μη ανησυχητικό τρόπο από τα αναπάντητα τηλεφωνήματα στο σπίτι του Giorgio και από τις αποκλείσεις των

²⁸⁷ Bon, *ό.π.*, σ. 20

²⁸⁸ Lichtner, «Italian Cinema and the Fascist Past», *ό.π.*, σσ. 25-47

Εβραίων από κάποιους κοινόχρηστους χώρους²⁸⁹, η έλευση των Γερμανών συνιστά το ξαφνικό γεγονός που εισάγεται στην ταινία χωρίς να αναμένεται από το θεατή. Ακολουθεί η σύντομη παρουσία του λόγου που βγάζει ο Mussolini στο μπαλκόνι της πλατείας *Venezia* και η τελική σκηνή της μεταφοράς των Εβραίων στο σχολείο, όπου η Micol θυμάται να πέρασε τα παιδικά της χρόνια.²⁹⁰

Οι Ugo Pirro και Vittorio Bonicelli που συνεργάστηκαν με το σκηνοθέτη συμπεριλαμβάνονται στους τίτλους έναρξης της ταινίας, λείπει όμως το όνομα του διηγηματογράφου Giorgio Bassani, ο οποίος διαφώνησε με το σκηνοθέτη και αρνήθηκε τη συμμετοχή του στην παραγωγή. Η διαφωνία αφορούσε την απαλοιφή ορισμένων ασπρόμαυρων σκηνών σχετικά με τις εκκαθαριστικές επιχειρήσεις των Εβραίων της *Ferrara*, την εισαγωγή διαλόγων διδασκαλικού χαρακτήρα που δεν υπήρχαν στο διήγημα, και το τέλος που επιφυλασσόταν στον πατέρα του πρωταγωνιστή. Ωστόσο, ο σκηνοθέτης επέλεξε να διατηρήσει απaráλλακτο το χαρακτήρα του Giorgio, ο οποίος, όπως και στο διήγημα, είναι αυτός που αφηγείται την ιστορία σε πρώτο πρόσωπο. Ένα άλλο μέρος της διαφωνίας σκηνοθέτη και διηγηματογράφου αφορούσε τον παρελθοντικό χρόνο του διηγήματος, στοιχείο που αναιρέθηκε κατά τη μεταφορά του στην κινηματογραφική οθόνη δυο χρόνια νωρίτερα του '70, από τον Valerio Zurlini.

Σε σχέση με το χρόνο δράσης των πρωταγωνιστών στην ταινία αυτή του *De Sica*, στην άποψη του Morreale αντιτίθεται η τοποθέτηση της Federica Villa, σύμφωνα με την οποία η σύγκρουση παρελθόντος και παρόντος δεν εξαλείφεται παντελώς, αλλά ενσωματώνεται στα *flashbacks* που λαμβάνουν χώρα το '43 και αφορούν μια περασμένη αυτής εποχή.²⁹¹ Τέλος, παρά τη γενικότερη αρνητική κριτική που δέχθηκε η ταινία σχετικά με τον λανθάνοντα παθητικό χαρακτήρα της και την μίξη της νοσταλγίας με τη τραγωδία στο ιδιωτικό περιβάλλον των μεγαλοαστών Εβραίων της οικογένειας Contini στη *Ferrara*,

²⁸⁹ Σημειώνεται ότι οι πρώτοι εφαρμόσιμοι ρατσιστικοί νόμοι είναι αυτοί της 5^{ης} Σεπτεμβρίου του '38 και αφορούσαν το σχολείο. Τα μαθήματα απαγορεύονταν να παρακολουθούνται από παιδιά Εβραίων, ενώ αποκλείονταν και η διδασκαλία σε αυτά από καθηγητές ανάλογης καταγωγής. Τον Οκτώβριο του ίδιου έτους εκδιώχθηκαν εντελώς από τα σχολεία οι Εβραίοι μαθητές και το εργαζόμενο προσωπικό, ενώ στη Γερμανία παρόμοια πολιτική εφαρμόστηκε μόνο μετά την 9^η Νοεμβρίου του '38. Στις 15 Νοεμβρίου του ίδιου έτους, ο νόμος αυτός τέθηκε σε ισχύ και για τα πανεπιστημιακά ιδρύματα και τις βασιλικές ακαδημίες, ενώ απαγορευμένη ήταν πλέον και η κυκλοφορία βιβλίων γραμμένων από Εβραίους συγγραφείς. Για την ώρα, εξαιρούνταν ορισμένων ρατσιστικών νόμων οι Εβραίοι που ήταν εγγεγραμμένοι στο Εθνικό Φασιστικό Κόμμα. Στο συγκεκριμένο σημείο ως κοινόχρηστοι χώροι εννοούνται τόσο τα σχολεία και τα πανεπιστήμια όσο και οι χώροι ανάπαυλας, τα αρχεία, οι βιβλιοθήκες και οποιοσδήποτε άλλος χώρος ευνοούσε τις συναθροίσεις Εβραίων (Venzo, «Le leggi razziali in Italia, 1938-1943», *ό.π.*, σσ. 71-78).

²⁹⁰ Attolini, *ό.π.*, σσ. 201-203

²⁹¹ Morreale, *ό.π.*, σσ. 64-65

απέκτησε μεγάλη απήχηση στο κοινό²⁹² και πήρε το όσκαρ στο 21^ο Φεστιβάλ του Βερολίνου ως η καλύτερη ξένη ταινία του 1962. Σε σχέση με την κριτική αυτή, αξίζει να σημειωθεί και η άποψη του Gian Luigi Rondi, ο οποίος διακρίνει μια ισότητα ρόλων μεταξύ των πρωταγωνιστών του δράματος και την ύπαρξη ενός κλίματος διάχυτου πένθους που προοιωνίζει όσα πρόκειται να ακολουθήσουν.²⁹³

Ο στενός αυτός κύκλος των αστών της *Ferrara*, είναι πολύ γνώριμος για το σκηνοθέτη, εφόσον και ο ίδιος προερχόταν από αστική οικογένεια. Η τοποθέτηση των γεγονότων λίγο πριν το ξέσπασμα του πολέμου και κατά τη διάρκεια αυτού γίνεται αντιληπτή μέσα από το οικογενειακό περιβάλλον των δυο προσώπων που ενώ σιωπούν, αφήνουν να εννοηθεί ότι επικρατεί ανησυχία. Χαρακτηριστικός για την περίπτωση αυτή είναι ο λόγος του Malnate σε κάποιο απόσπασμα της ταινίας: *Για εμένα και για τον Alberto κατά βάθος ο φασισμός ήταν κάτι άλλο [...] για να χρησιμοποιήσω μια φράση του Benedetto Croce «ο κοινός μας δάσκαλος» [...] Αντιθέτως κάναμε λάθος, κάναμε λάθος! Το κακό δεν μας πλησίασε απρόσμενα [...] Ο Amendola και ο Gobetti χτυπήθηκαν έως θανάτου. Ο Filippo Turati πέθανε τον προηγούμενο χρόνο στη φυλακή: δεν το ξέραμε; [...]*²⁹⁴

Την εξέλιξη της αγωνιάδους αυτής συνθήκης με το θάνατο οκτώ εκατομμυρίων Εβραίων, ο θεατής καταλήγει να τη γνωρίσει ως συναίσθημα μεταφερόμενο μέσα από την ποιητική συναίσθηση του De Sica, κι όχι ως χρονικό που αναπαρίσταται στην κινηματογραφική οθόνη. Ο τρόπος με τον οποίο οι πρωταγωνιστές επανεμφανίζονται στο τέλος της ταινίας συμβολίζει τη νίκη κατά της κορύφωσης της ρατσιστικής βίας, όπως αυτή εκφράστηκε από τους ρατσιστικούς νόμους του '38. Σε αυτό συμβάλλει και η χρήση του ανάλογου περιβάλλοντος, μέσα από το οποίο μεταφερόταν το μήνυμα της απομάκρυνσης των μεγαλοαστών Εβραίων από την τρέχουσα πραγματικότητα και την υποτίμηση εκ μέρους τους του κινδύνου από την εφαρμογή των νόμων αυτών.²⁹⁵

²⁹² Ο Adriano Bon αναφέρει ότι η απήχηση της ταινίας στο κοινό μόνο για τις αρχές του '62 έφτασε τα ποσοστά του *Il Gattopardo* (Bon, *ό.π.*, σ. 13).

²⁹³ Gian Luigi Rondi, «raccolta in Prima delle "prime"». Film italiani 1974 έως 1997, *Il Tempo*, Roma, 23 dicembre 1970 », στο: *Il giardino dei Finzi Contini*, Associazione Amici di Vittorio De Sica, Pantheon, 1998

²⁹⁴ Bon, *ό.π.*, σσ. 78-79

²⁹⁵ Di Giammatteo, «Il Conformista», *ό.π.*, σσ. 147-148

- Bernardo Bertolucci, *Il Conformista* (1970)

Το έργο του Bertolucci, *Il Conformista*, αποτελεί σύμφωνα με την ιστορικό του κινηματογράφου *Pecchioni*, μια ολοκληρωμένη και ξεκάθαρη έκφραση της σκέψης του Bertolucci σε σχέση με την περίοδο '38 με '43. Η θεματική της ταινίας είναι εμπνευσμένη από την ομώνυμη νουβέλα του Alberto Moravia. Η Giulia (Stefania Sandrelli), παρουσιάζεται ως μια γυναίκα ξέγνοιαστη, αλλά ο σύζυγός της Marcello Clerici (Jean Luis Trintignant) με τον οποίο είναι παντρεμένη από το '37, καταδιώκεται από τη μνήμη της δολοφονίας του Lino Seminara, ενός ομοφυλόφιλου οδηγού που ήρθε σε σεξουαλική επαφή μαζί του όταν ο ίδιος ήταν δεκατριών ετών. Μετά τη προσέγγιση αυτή του αγοριού από τον Lino, ο Marcello συνδέθηκε με τον φασισμό και αργότερα με την Ονρα, τη μυστική αστυνομία του φασιστικού καθεστώτος. Για το γαμήλιο ταξίδι του, ο Marcello, θα έπρεπε να επιλέξει το Παρίσι για να εξετελέσει μια μυστική αποστολή έπειτα από εντολή μελών του PNF. Αυτή αφορούσε την εισχώρηση στο περιβάλλον του αντιφασίστα καθηγητή Quadri, και την προετοιμασία της δολοφονίας του από ένα δεύτερο πρόσωπο της αποστολής, τον Manganiello. Στο μεταξύ, η σύζυγος του καθηγητή, Anna γίνεται αποδέκτης των ερωτικών προκλήσεων του Marcello, παρά την έλξη της για τη σύζυγό αυτού Giulia.

Όταν το ζεύγος Quadri επιλέγει να κάνει σύντομες διακοπές, ο Manganiello δράττει την ευκαιρία για την προετοιμασία της ενέδρας που θα οδηγούσε τον καθηγητή στο θάνατο. Ο κομορμιστής Marcello Clerici που περνά τη ζωή του με το βάρος της υποτιθέμενης δολοφονίας, μεταξύ φασισμού, αντιφασισμού και προδοσίας, παρατηρεί βουβός τα γεγονότα στα οποία έχει γίνει άθελά του πρωταγωνιστής και σιωπηλός συνένοχος. Παρακολουθεί από τους καθρέφτες, τις μισόκλειστες πόρτες και το θολό τζάμι του αυτοκινήτου, ενώ ο Manganiello και οι δολοφόνοι λαμβάνουν δράση. Επιπλέον, η σύζυγός του Stefania, αποδεικνύεται ότι γνωρίζει για τη δολοφονία και τις πράξεις του άνδρα της, ενώ ο λόγος του γάμου των δυο ήταν η συμμόρφωση με τις επιταγές της κοινωνίας. Παρά τη συνείδηση της ανηθικότητας των πράξεών του Marcello, παρέμεινε σιωπηλή σε όλη την ιστορία, κάνοντας αυτό απόδειξη της αγάπης της, αλλά και γιατί η ίδια ως μικροαστή έχει τη νοοτροπία να συμβιβάζεται με τα τεκταινόμενα.²⁹⁶

²⁹⁶ Daniela Pecchioni, «Prove d'amore, Gli itinerari del desiderio», επιμ. Claudio Carabba, Gabriele Rizza, Giovanni Maria Rossi, στο: *La regola delle illusioni, il cinema di Bernardo Bertolucci*, AIDA, Firenze, 2003, σσ. 93-98

Επιπρόσθετα, παρατηρείται ότι σε όλη τη διάρκεια της δράσης, η ομοφυλοφιλοφιλία του Marcello παρουσιάζεται σαν μια προβληματική κατάσταση που προσπαθεί να αποκρύψει. Ακόμα και στον καθηγητή Quadri, ο Marcello βλέπει τις σκιές της ιστορίας. Η αλλαγή του πολιτικού σκηνικού στις 25 Ιουλίου του '43, και ενώ στη Ρώμη γίνονταν διαμαρτυρίες για τη πτώση του φασισμού και αναβίωνε η ελπίδα της «αναγεννημένης» Ιταλίας, ο Marcello συναντά τυχαία τον εν ζωή ακόμα δολοφόνο του καθηγητή και τρελαμένος καταγγέλλει τις παρελθούσες πράξεις του στο πλήθος.²⁹⁷ Δηλαδή, ο Marcello διατηρεί το ρόλο του φασίστα ως το τέλος της ταινίας, έχοντας πλέον προσαρμοστεί στη κατάσταση που βίωνε έως τότε. Την ίδια στιγμή, το υπερβολικό θάρρος μεταφράζεται σε προδοσία, εφόσον ο ίδιος καταλήγει να αποδώσει τις ανομολόγητες ευθύνες του στον Lino, τον παιδεραστή οδηγό, και στον Italo - τον τυφλό φασίστα εκφωνητή - γεμίζοντας με θυμό παρελθόν και παρόν.²⁹⁸

Σε αντίθεση με το '900 και το *La Strategia del Ragno* του ίδιου σκηνοθέτη, στα οποία υιοθετείται ένα αυστηρό χρονολογικό πλαίσιο με στόχο τη συνένωση του παρελθόντος με το παρόν, στην ταινία αυτή θα ήταν αδύνατο να συλλάβουμε το παρελθόν μακριά από το νοσταλγικό τόνο της εικόνας και του εμπειρισμού.²⁹⁹ Τέτοιο παράδειγμα, είναι η σκηνή με τον τυφλό φίλο του Marcello, τον Italo, που παρουσιάζεται μέσα από μια χρονική αναδρομή στο παρελθόν. Η προσθήκη της σκηνής αυτής από το Bertolucci, παρά την απουσία της από το έργο του Moravia, λειτουργεί ως ένας πρώτος συνδετικός κρίκος του Marcello με τη φασιστική ιδεολογία. Ο φασίστας Italo χρησιμοποιεί τη ραδιοφωνική του εκπομπή για τον εκθειασμό του Mussolini και του Hitler με τρόπο που συγχέει τα δυο καθεστώτα. Η συγκεκριμένη σκηνή, στην οποία αποδίδονται στο Mussolini πρωσικά χαρακτηριστικά και στο Hitler ρωμαϊκά, δεν μπορεί να γίνει κατανοητή χωρίς το ιστορικό της πλαίσιο. Λαμβάνοντας υπόψη ότι από το '36 η Γερμανία άρχισε να ασκεί ρόλο παρεμβατικό στα ευρωπαϊκά και διεθνή ζητήματα, οι τάσεις εξομοίωσης μεταξύ των δυο καθεστώτων φαίνονται επεξηγήσιμες. Η υπογραφή με την Ιταλία του λεγόμενου «Χαλύβδινου Συμφώνου» και η δημιουργία του άξονα Βερολίνου – Ρώμης, αποδείχθηκαν καθοριστικά για την μελλοντική εξέλιξη της πολιτικής ζωής της χώρας. Η γενική αντίληψη που προαγόταν έως τότε, ότι το φασιστικό καθεστώς ήταν απόλυτο, παγκόσμιο και

²⁹⁷ Giovanni Maria Rossi, «Il tempo, il cerchio, la storia», *ό.π.*, σσ. 59-64

²⁹⁸ Mancioti, Viganò, *ό.π.*, σ. 231

²⁹⁹ Morreale, *ό.π.*, σ. 147

αμετάβλητο, κατέρρευσε μετά τη πτώση του φασισμού.³⁰⁰

Παρόλο που ο Bertolucci δίνει ιστορική έκταση στο περιεχόμενο της ταινίας, η αφήγησή αυτή δεν παύει να είναι υποκειμενική και εξωτερική. Βασισμένη στο συμβατικό χρόνο της αναπαριστώμενης ιστορίας, καταλήγει να κάνει χρήση του χώρου και του χρόνου μόνο τυπικά, κρατώντας τα προσχήματα του μύθου για την ταινία.³⁰¹ ³⁰² Ως προς τη χρήση αυτή του χρόνου, ο Bertolucci αξιοποιεί τις προσωπικές του εμπειρίες και τις εκθέτει μέσα τις χρονικές ανακολουθίες (*flashbacks*) της κυρίως δράσης του έργου. Συγκεκριμένα, κινείται από τον Οκτώβριο του '38 - όταν ο Marcello είχε προσαρμοστεί στις επιταγές του φασιστικού κόμματος - στο Μάρτιο του '17, όταν βρισκόταν σε νεαρή ακόμα ηλικία. Η παιδική ηλικία είναι συνυφασμένη με το παρόν και το μέλλον, εφόσον συνδέεται με την πρώτη ομοφυλοφιλική εμπειρία του πρωταγωνιστή, αλλά και με αυτό που είναι σήμερα ο ίδιος. Μετά τη σκηνή αυτή οδηγούμαστε απότομα στο '43 και τη δολοφονία του καθηγητή και της γυναίκας του. Το τελευταίο αυτό συμβάν που συμπίπτει χρονικά με την πτώση του φασιστικού καθεστώτος, αποκαλύπτει και την πρόθεση του σκηνοθέτη να εγκλωβίσει τον πρωταγωνιστή στο παρελθόν.³⁰³

Στο σημείο αυτό σημειώνεται ότι τη δεκαετία του '70 οι ταινίες πρόβαλλαν στην πλειονότητά τους μια κοινωνία βασισμένη στα ιδανικά της αντίστασης απέναντι στα ολοκληρωτικά καθεστάτα. Όμως, παρόλο που το *Il Conformista* δεν ανήκει σε αυτή την κατηγορία ταινιών, αποτελεί μια ταινία ικανή να προκαλέσει αισθήματα ηθικής ευθύνης στο κοινό και ερωτηματικά, αφενός για τη σχέση με το φασιστικό παρελθόν, και αφετέρου για τον τρόπο με τον οποίο το τρέχων κοινωνικοπολιτικό σύστημα αλλάζει χωρίς να αλλάζει και η νοοτροπία των ανθρώπων³⁰⁴. Στην προσπάθεια προβολής της ηθικής ευθύνης που φέρει ο λαός για την πολιτική κατεύθυνση της Ιταλίας, αποκαλύπτεται και η σύνδεση της ταινίας με το νεορεαλιστικό παρελθόν. Τέτοια είναι η περίπτωση των σκηνών από το '43, οπότε και δίνεται η εικόνα του απελπισμένου φασίστα Marcello να καταγγείλει το φίλο του στο πλήθος των αντιφασιστών, απεκδυόμενος την ηθική ευθύνη και αποδίδοντάς την στο σημείο εκκίνησης της δικής του παρεκτροπής³⁰⁵. Η προσπάθεια να αποδοθεί η

³⁰⁰ Marcus Millicent, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton University Press, USA, 1986, σσ. 303-309

³⁰¹ Σουρέφ Κώστας, *Κινηματογράφος πριν από το 2000*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις, Θεσσαλονίκη 2005, σ. 290

³⁰² Peter Bondanella, *Italian Cinema from Neorealism to the Present*, Continuum, New York, 1996, σ. 296

³⁰³ Stefano Soggi, *Bernardo Bertolucci*, Castoro, Milano, 1995, σσ.42-48

³⁰⁴ Millicent, *ό.π.*, σσ. 285-286, 311-312

³⁰⁵ στο ίδιο, σσ. 290-291

ευθύνη για το συμβάν της δολοφονίας στον εντολοδόχο και όχι στους δυο εκτελεστές, τον Manganiello και τον Marcello, πετυχαίνει τη δημιουργία ενοχής στο θεατή σε σχέση με τη σιωπή της κοινής γνώμης απέναντι σε γεγονότα που τη δυσαρεστούσαν. Με την ίδια ευκολία, ο Marcello αποδίδει την ευθύνη για τη συμμετοχή του στο καθεστώς στον δολοφονημένο καθηγητή του, ο οποίος στα '28 έφυγε από την Ιταλία αφήνοντάς τον υπό την επιρροή του Mussolini και των ακολούθων του³⁰⁶.

Επίσης, εμφανές είναι ότι ο Bertolucci στο *Il Conformista* ενσωματώνει στοιχεία της φροϋδικής θεωρίας, αν και η συγκεκριμένη ταινία δεν μπορεί να ερμηνευθεί μόνο μέσα από την οπτική των ψυχαναλυτικών θεωριών, μια και η έκθεση της διανοητικής κατάστασης των πρωταγωνιστών της παραμένει έμμεση.³⁰⁷ Άλλα τεχνικά χαρακτηριστικά αποκτούν μια τέτοια λειτουργία, όπως το φως που αντιτίθεται στη συμβολική «τυφλότητα» του φασίστα, δρώντας ως λανθάνων μήνυμα στη θέση του διαλόγου. Αυτό, μαζί με τη σκιά, είναι διάχυτα σε κάθε σκηνή, μιμούμενα τη μορφή ταινιών της δεκαετίας του '30. Μια άλλη ερμηνεία που δίνεται, είναι αυτή του παραλληλισμού του σκότους της ταινίας με το μύθο του σπηλαίου του Πλάτωνα, όπου τα πρόσωπα πίστευαν ως αληθινή την ουτοπία των σκιών.³⁰⁸ Με παρόμοιο τρόπο ο Marcello προβάλλεται ως εγκλωβισμένος στο σκότος, βιώνοντας μια κομφορμιστική πραγματικότητα μέσα από την γραμμή της ζωής του.³⁰⁹

Σε σχέση με τους υπόλοιπους συμβολισμούς της ταινίας, φαίνεται ότι ο Bertolucci επηρεάστηκε αρκετά από τον Pasolini κατά τη διάρκεια της κινηματογραφικής του καριέρας. Παρά τούτο, προτίμησε να δημιουργήσει το δικό του στυλ, βασισμένος στον τρόπο που αντιλαμβάνονταν ο ίδιος την ορθόδοξη εκδοχή της μαρξιστικής θεωρίας και ψυχανάλυσης. Στο πλαίσιο αυτής, ο Marcello επιθυμεί την επιστροφή στην κανονική ζωή, υπονομεύοντας οποιαδήποτε μαρξιστική ερμηνεία στην παρουσίαση του φασιστικού φαινομένου. Δεν βλέπουμε στο έργο κανέναν ισχυρισμό για άνοδο του φασισμού στην εξουσία μέσα από την πάλη των τάξεων ή την καταπίεση της εργατικής τάξης από τους μεσοαστούς. Η ένταξη τόσο των δρώντων κατά του φασισμού όσο και των υποστηρικτών του καθεστώτος στα μέσα αστικά στρώματα της κοινωνίας - καθώς και οι ομοφυλοφιλικές τάσεις όσων μάχονται εναντίον του - εξομοιώνει τα δυο ζεύγη σε μια κατάσταση ηθικής παρακμής. Άλλα μηνύματα της ταινίας φαίνεται να είναι διφορούμενα.

³⁰⁶ Joan Mellen, «Fascism in the Contemporary Film», *ό.π.*, σσ. 7-19

³⁰⁷ Morreale, *ό.π.*, σ. 143

³⁰⁸ Millicent, *ό.π.*, 298-300

³⁰⁹ Bondanella, *ό.π.*, σσ. 301-306

Στην ίδια κατηγορία εντάσσεται η σκηνή του κοριτσιού που πουλάει βιολέτες στην Πάρμα ενώ τραγουδά το τραγούδι της Σοσιαλιστικής Διεθνούς³¹⁰, καθώς και η εικόνα των φυλακών που γίνονται διακριτές μέσα από τα παράθυρα του υπουργείου των φασιστών. Η ερμηνεία που αποδίδεται στη σκηνή με το τραγούδι του κοριτσιού, αφορά την αποτυχία του PSI να δείξει αλληλεγγύη στους κόλπους του. Η χρήση της μουσικής στη σκηνή με το χορό στο κοσμικό κέντρο συμβολίζει την υποκριτική συμπεριφορά των ατόμων που αλλάζουν τη στάση ζωής τους ανάλογα με τις περιστάσεις. Η προσήλωση στο καθεστώς σε βαθμό που να πρέπει κανείς να καταβάλει προσπάθειες - σαν μια μορφή πολιτικής επαναστατικότητας που στοχεύει στην απαλλαγή από την ιδέα του να είναι κανείς φασίστας - αποτελεί μια υποσυνείδητη λειτουργία.^{311 312}

Σε ευρύτερο επίπεδο, το έγκλημα που διαπράττεται είναι κρατικό, είναι το έγκλημα μιας εποχής και μιας κοινωνίας, όπως ο διηγηματογράφος Μογανία την παραδίδει με το έργο του. Ο Marcello τελικά είναι ο μόνος υπεύθυνος για την κατάληξή του γιατί θα μπορούσε και να μη συμβιβαστεί με τις μικροαστικές αξίες του καιρού του. Κατ' επέκταση, για μια κοινωνία σαν αυτή της εποχής του σκηνοθέτη, οπότε ο καθησυχασμός του θεατή μέσω της απόδοσης της ευθύνης σε μια ανυπέβλητη αρχή ήταν συχνό φαινόμενο, το πολιτικό και κοινωνικό νόημα της συγκεκριμένης ταινίας αποτελεί μια πράξη ρηξικέλευθη.^{313, 314} Ωστόσο, κατά τον Σουέρεφ, η ποιητική παρέμβαση του Bertolucci σε συνδυασμό με τις τεχνικές δεξιότητες που τον διακρίνουν, κυριαρχούν τελικά της ιδεολογικής δομής που συνοδεύει την αφήγηση της προσωπικής αυτής ιστορίας. Με το τέλος της ταινίας, ο θεατής απομυθοποιεί τους ήρωες κάνοντας την ανασκόπηση του στα δρώμενα και τη συμπεριφορά των προσώπων.³¹⁵

³¹⁰ Millicent, *ό.π.*, σ. 310

³¹¹ στο ίδιο σσ. 288

³¹² Gian Pierro Brunetta, «Bertolucci Bernardo», *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, τ. 1, A-F, Einaudi, Torino, 2005, σ. 45

³¹³ Millicent, *ό.π.*, σ. 293

³¹⁴ Pecchioni Daniela, «Prove d'amore, Gli itinerari del desiderio», *ό.π.*, σ. 93-98

³¹⁵ Σουέρεφ, *ό.π.*, σ. 290

- Florestano Vancini , *Il delitto Matteotti* (1973)

Όπως και στην περίπτωση του Risi, έτσι και ο Vancini δίνει στις παραγωγές του '70 χαρακτήρα αναμορφωτικό, σε αντίθεση με τα προηγούμενα χρόνια. Τότε ο διάλογος για την εικοσαετία του φασισμού παρουσίασε έντονο ενδιαφέρον και έγινε το επίκεντρο πολλών συζητήσεων και διαφωνιών. Στα χρόνια αυτά το ιταλικό σχολείο δεν καταπιανόταν με τη διδασκαλία της ιστορίας του κινηματογράφου, η τηλεόραση έκανε αυστηρή περικοπή όσων σκηνών δεν εγκρίνονταν από τους αρμόδιους, ο τύπος διαβαζόταν από μια μειοψηφία ανθρώπων, η διάδοση των βιβλίων και των περιοδικών ήταν μέσου επιπέδου, και τέλος, οι εφημερίδες γράφονταν με εξειδικευμένο λεξιλόγιο που δεν απευθυνόταν στο χαμηλής μόρφωσης κοινό.³¹⁶

Στο πλαίσιο αυτό το *Il delitto Matteotti* ήρθε να αντικαταστήσει κατά κάποιο τρόπο όλα αυτά τα κενά μέσω της «επιβολής» της σοβαρής συζήτησης – αν και σε απλοποιημένη μορφή – για ένα θέμα που δεν είχε περιθώρια ωραιοποίησης. Αντιθέτως, χρησιμοποιήθηκε για άσκηση κριτικής παρά την αφθονία κοινών τόπων³¹⁷, αποφεύγοντας τις γενικεύσεις. Τελικός στόχος του Vancini ήταν η γνωστοποίηση των μηχανισμών λειτουργίας της κοινωνίας που προβάλλει, πληροφορώντας το θεατή και παρέχοντάς του τα γνωστικά ερεθίσματα που θα τον έκαναν να αναζητήσει τις αιτίες δυσλειτουργίας της κοινωνίας.³¹⁸

Σε σχέση με το περιεχόμενο της ταινίας, σε αυτήν αναπαρίστανται οι τελευταίες στιγμές της ζωής του Σοσιαλιστή βουλευτή Giacomo Matteotti, ο οποίος αφού κατήγγειλε την εκλογική νοθεία που έκαναν οι φασίστες³¹⁹, απήχθη από τις όχθες του Τίβερη και στη

³¹⁶ Gori, *ό.π.*, σσ. 140-141

³¹⁷ Σύμφωνα με τον Roberto Alemanno, τα χαρακτηριστικά που αποδίδονται στα πολιτικά πρόσωπα από τον Vancini μειώνουν το ρόλο τους ως ιστορικές προσωπικότητες, σχολιασμός που ενισχύεται από τις μειωμένες αναφορές στα *gags (gruppi di azione giovanile)* στους διαλόγους, καθώς και από την απουσία αντιλόγου σε σχέση με τον αντιφασισμό (Alemanno, *ό.π.*, σσ. 103-104)

³¹⁸ Fofi, Morandini, Volpi, *ό.π.*, σ. 37

³¹⁹ Στις 21 Ιουλίου του 1923 εγκρίθηκε στο κοινοβούλιο, με 223 ψήφους υπέρ και 123 κατά, ο νόμος Acerbo, που αφορούσε την παραχώρηση των 2/3 των εδρών στους υποψηφίους που θα συγκέντρωναν το 25% των ψήφων και το υπόλοιπο 1/3 στους υπόλοιπους, με απλή αναλογική. Σημειώνεται ότι στην αναμόρφωση αυτή εναντιώθηκε το κόμμα του Amendola, οι ενωτικοί Σοσιαλιστές και Μαξιμαλιστές, οι Κομμουνιστές, και ενώ οι Λαϊκοί απείχαν, η πλειοψηφία των Φιλελευθέρων ψήφισε υπέρ προκαλώντας το θυμό του Giovanni Amendola. Ο Mussolini ωστόσο άφησε να εννοηθεί ότι η κατάσταση δεν θα άλλαζε ακόμα κι αν η ψηφοφορία είχε εξελιχθεί διαφορετικά, δηλώνοντας ότι η κατοχή της εξουσίας έπρεπε να παραμείνει στο *PNF* χωρίς εναλλακτική λύση. Στις 24 Ιανουαρίου του 1924 ο Mussolini, με βασιλικό διάταγμα, τερμάτισε τη συνεδρίαση της βουλής και κήρυξε εκλογές για τις 6 Απριλίου. Έπειτα, ανέλαβε να γίνει ο εντολοδόχος των ομάδων κρούσης που βρίσκονταν εκεί για να ελέγξουν τις δράσεις των πολιτικών του αντιπάλων (Danilo Veneruso, *L' Italia fascista (1922-1945)*, Il Mulino, Bologna, 1996, σ. 51). Με το άνοιγμα της βουλής στις 30

συνέχεια δολοφονήθηκε από μέλη του PNF. Ενώ τα γεγονότα εξελίσσονται προς αυτή την κατεύθυνση, παρακολουθούμε τις κινήσεις σημαντικών πολιτικών ονομάτων του πρώην φιλελεύθερου κράτους, όπως των Turati, Amendola, Don Sturzo, Donati, Gobetti, Giolitti κ.α. που γίνονται εκφραστές των τελευταίων κραδασμών μιας Ιταλίας δημιουργημένης με το Risorgimento και μετέπειτα παραδομένης στο νεογέννητο φασισμό.³²⁰

Το '24 αποτέλεσε μια χρονιά βαθείας κρίσης, όχι μόνο σε ό,τι σχετιζόταν με τη σύσταση του νέου κοινοβουλίου, αλλά και λόγω των εκφράσεων εναντίωσης προς το φασισμό. Συγκεκριμένα, οι ρεφορμιστές Turati, Treves και Matteotti αρνήθηκαν να εμπλακούν στην πολιτική «εθνικοποίησης» των μαζών, στην οποία ανταπαντούσαν με περισσότερο νεοφιλελεύθερες και πλουραλιστικές, παρά σοσιαλιστικές θέσεις. Ήδη από τις αρχές του '24 το Κομμουνιστικό κόμμα είχε ανακτήσει αρκετή από τη χαμένη ισχύ του, αποκτώντας επιρροή στις μάζες των εργαζομένων της κεντρικής και βόρειας Ιταλίας. Οι Nitti, Amendola και Paratore είχαν αρχίσει να διαμορφώνουν τη λίστα της εθνικής δημοκρατικής ένωσης, διαφοροποιούμενοι από τη κυβέρνηση Giolitti. Μεταξύ των πολιτικών ηγετών μόνο ο Antonio Salandra δέχθηκε να μετέχει στην πρόταση του «εθνικού μπλοκ» του φασιστικού κόμματος.

Ο σοσιαλιστής (PSU) Matteotti παρουσιάζεται να καταγγέλλει τη διαφθορά, τις βιαιότητες και τη νοθεία των εκλογικών αποτελεσμάτων, και η δράση του αυτή να γίνεται ο λόγος της κατάληξής του. Εν τέλει, το κοινοβούλιο αποδιαρθρώθηκε και ο υπαίτιος της δολοφονίας, ο Mussolini, συγκαλύφθηκε από τα ανώτερα στελέχη του κόμματος και συγκεκριμένα εκείνα που ευνοούνταν από τη σύμπραξη με τους αγρότες, το βασιλιά και τους βιομηχάνους.³²¹ Η δολοφονία αυτή επιλέγεται να συνδυαστεί κατά την αναπαράστασή της με τη προβολή εφημερίδων της εποχής που κάνουν λόγο για το συμβάν.

Από την άλλη, τα γεγονότα του Aventino και η αποτυχία όσων έμειναν πιστοί στις απόψεις τους μαχόμενοι για την απόδοση δικαιοσύνης, άφησαν τον τελευταίο λόγο στον Αριστερό και αντιτιθέμενο προς το καθεστώς Antonio Gramsci. Η οικονομική κρίση, αντί

Μαΐου, ο *Matteotti* καταδίκασε το κλίμα υπό το οποίο πραγματοποιήθηκαν οι εκλογές και έθεσε ζήτημα νομιμότητας. Ο πρόεδρος της βουλής Cesare Rossi πήρε ανοιχτά θέση υπέρ του φασίστα ηγέτη. Στις 10 Ιουνίου ο Marinelli ανέλαβε την οργάνωση μιας φασιστικής ομάδας, υποκινούμενης από τον *Dumini*, με τον *Volpi*, τον *Poveromo*, τον *Viola* και τον *Malacria* να είναι μέλη της. Η ομάδα αυτή απήγαγε τον *Matteotti* και τον σκότωσε. Το σώμα του νεκρού βρέθηκε στις 16 Αυγούστου στην *Quartarella* (Lelio La Porta, «Il delitto Matteotti», επιμ. Liliana Di Ruscio, Laura Francescangeli, στο: *Antifascismo, Resistenza, Liberazione*, Comune di Roma, 2007, σσ. 43-45)

³²⁰ Massimo Emanuelli, *Cent'anni di storia italiana attraverso il cinema*, Greco & Greco, Milano, 1995, σ. 43

³²¹ Veneruso, *ό.π.*, σσ. 43-50

να κλονίσει τα θεμέλια του φασισμού σφράγισε την παρουσία του *Mussolini* στην πολιτική σκηνή, τη στιγμή που η πολιτική, ηθική και ιστορική ευθύνη για τα συμβάντα αποδόθηκε αποκλειστικά στο κοινοβούλιο. Με το τέλος της ταινίας, μια φωνή μας πληροφορεί για το ποια ήταν η τύχη των αντιφασιστών: ο Gobetti έπεσε νεκρός από ξυλοδαρμό, ο Gramsci συνελήφθη και πέθανε στη φυλακή, ενώ ο Don Sturzo αυτοεξορίστηκε στο Λονδίνο. Ο Amendola πέθανε ύστερα από ενέδρα που του στήθηκε.³²² Τα τελευταία στοιχεία καθιστούν την ταινία μια αναπαράσταση της αντιφασιστικής μνήμης που ανάγεται στο παρελθόν και στοχεύει στην προβολή του αναπόφευκτου της μη ανόδου του Mussolini στην εξουσία.

Με βάση τον κριτικό σχολιασμό του Alemanno, το παράδοξο της υπόθεσης δεν βρίσκεται μόνο στη φανταστική διαμάχη των Gramsci, Turati και Amendola που κάνει την ταινία να έχει τόνο διδασκαλικό, αλλά και στην έλλειψη αναφορών σε σημαντικά ζητήματα, όπως η ύπαρξη των *Φασιστικών Εργατικών Συνδικάτων* και ο λόγος για την εξωτερική πολιτική και τις διεθνείς σχέσεις των χρόνων που επιχειρεί να παρουσιάσει. Όπως κάθε ταινία, έτσι και αυτή εκπροσωπεί την υποκειμενική ματιά του δημιουργού της, αλλά και την ιδεολογία μιας ορισμένης εποχής. Επίσης, κατά τον ίδιο, αν απορρίψει κανείς τις ιστορικές ερμηνείες που θέλουν την άνοδο του φασισμού να είναι μόνο αποτέλεσμα των συμβάντων του Aventino, καταλήγει στην εξακρίβωση για ύπαρξη ιδεολογικής παρακμής στις τάξεις του κοινοβουλίου και την εκδήλωση βίαιων πράξεων από τα μέλη του, ως φυσικό επακόλουθο.³²³

Σε σχέση με το στυλ αφήγησης που υιοθετείται στην ταινία, ο Vancini εισάγει αυτή σχολαστικά και με τόνο διδακτικό που συνοδεύεται από την αναπαράσταση του περιβάλλοντος (Lungotevere) και συγκεκριμένων εξωτερικών χαρακτηριστικών των πρωταγωνιστών, με στόχο να τονίσει την τοποθέτηση της ταινίας στα χρόνια από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο έως τις εκλογές του 1924, και την απόσταση της περιόδου αυτής από το παρόν του σκηνοθέτη.³²⁴ Εν συνεχεία, επιλέγει να δώσει φως σε πολλές πτυχές του δράματος, περιεργαζόμενος από αισθητικής άποψης την ομοιότητα των ηθοποιών με τις αντίστοιχες ιστορικές προσωπικότητες (Gramsci, Turati και Amendola), σαν το στοιχείο αυτό να επρόκειτο να αναζωπυρώσει την ιδεολογική φόρτιση αναφορικά με τους συγκεκριμένους χαρακτήρες.

³²² Gori, *ό.π.*, σ. 141

³²³ Alemanno, *ό.π.*, σ. 106

³²⁴ Gori, *ό.π.*, σ. 141

Τέλος, η ερμηνεία του Vancini σε σχέση με τη νίκη του φασισμού ως αποτέλεσμα της επιθυμίας λίγων και ισχυρών, και όχι της νωθρότητας της Αριστεράς, περνά το μήνυμα της αποτυχημένης δράσης των εκφραστών της Αντίστασης. Πολλοί κριτικοί του κινηματογράφου θεωρούν πως το τελευταίο αυτό στοιχείο θα μπορούσε να είχε αποφευχθεί, αντικαθιστώμενο από κριτικά ερωτήματα σε μια περίοδο που το εργατικό κίνημα είχε φτάσει στην κορύφωσή του. Ωστόσο, αυτό που μας αφορά και όρισε την επιλογή της συγκεκριμένης ταινίας, ήταν η επιτυχία που σημείωσε με τη διάδοσή της στο κοινό, το οποίο και εκτίμησε την ενασχόληση του Vancini με την πρόσφατη πολιτική ιστορία του τόπου.³²⁵

- Marco Leto, *La Villeggiatura* (1973)

Η ταινία *La Villeggiatura* αποτελεί την πρώτη δημιουργία του Marco Leto σε συνεργασία με τους Del Fra, Cecilia Mangini και τον Lino Micciché,³²⁶. Είναι γυρισμένη σε μια εποχή που το κυρίαρχο στοιχείο στον κινηματογράφο ήταν η αυτοσυνείδηση και ο στοχασμός με απώτερο σκοπό τη διόρθωση των λαθών του παρελθόντος. Σε γενικές γραμμές, ο Marco Leto θα μπορούσε να ενταχθεί στην κατηγορία των σκηνοθετών που προσπαθούν να αναλύσουν τα όρια μεταξύ της λογικής του ατόμου και των τομών της ιστορίας, αποκρυπτογραφώντας την ψυχολογία των προσωπικοτήτων που πρωταγωνιστούν στις ταινίες του.

Με την ταινία αυτή, θέτει στο επίκεντρο τις πιέσεις που ασκούσαν μεταξύ της φασιστικής εξουσίας και μιας αντίπαλης διανόησης το '30. Έχοντας κάνει τα γυρίσματα του έργου του σε ένα νησάκι της Σικελικής ακτής (*Ponza*), εκεί που οι φασίστες έστελναν εξόριστους όσους θεωρούνταν επικίνδυνους για το καθεστώς, ο Leto προσπαθεί να μεταδώσει το κλίμα των διώξεων που λάμβαναν χώρα στην φασιστική Ιταλία της δεκαετίας αυτής. Τα συμβάντα που εκτυλίσσονται μπροστά στα μάτια του θεατή δημιουργούν σκέψεις για το δικό του παρόν, αυτό του '70, γι' αυτό και η ταινία μοιάζει τόσο τεχνικά όσο και ιδεολογικά στις παραγωγές της εποχής του Νεορεαλισμού που

³²⁵ στο ίδιο, σσ. 142-143

³²⁶ Όπως ο Franco Rossi, έτσι και ο Leto που ακολουθούσε τα βήματα του πρώτου όντας βοηθός αυτού επί δέκα χρόνια, αλλά και του σκηνοθέτη Florestano Vancini, επέλεξε να ασχοληθεί με το πολιτικό σινεμά (C.C per Il Messaggero, «St. Vincent, Antepreme del cinema italiano, Un esordio Scotante», στο: *La Villeggiatura, critiche, notizie e polemiche*, SNCCI, Dicembre, 1973, σσ. 3-4

στόχευαν στη κριτική στο παρόν μέσα από την προβολή ιστορικών στιγμών του παρελθόντος³²⁷.

Επιπρόσθετα, λειτούργησε και ως αφορμή για συζητήσεις σχετικές με την θέση της εξορίας στην ιταλική ιστορία, δεδομένου ότι το ποσοστό των εξόριστων αντιφασιστών έως και την πτώση του φασιστικού καθεστώτος ανέρχεται στα 13.000 άτομα. Το καθεστώς του Mussolini είχε αρχίσει να ισχυροποιείται ήδη από το '28, θέτοντας το εργατικό κίνημα υπό τον έλεγχο του κορπορατιστικού μοντέλου που είχε θεμελιώσει. Μεταγενέστερα, η ιστορική μνήμη αποσιωπήθηκε μέσα από την προώθηση από πολιτικούς³²⁸ ιδεών που παρουσίαζαν την εξορία ως τόπο διακοπών προκειμένου για τη μείωση της αξίας της δράσης του αντιφασιστικού κινήματος. Πέραν της πολιτικής προπαγάνδας, το δρόμο της αποσιώπησης της σοβαρότητας του ζητήματος της εξορίας ακολούθησε η παραγόμενη λογοτεχνία. Ωστόσο, η αποστολή στην εξορία, όχι μόνο όσων είχαν αντιφασιστική δράση αλλά και ομοφυλόφιλων ή εκείνων που έπασχαν από ψυχολογικά προβλήματα, σε χώρους αφιλόξενους όπου δεν μπορούσαν να καλύψουν ούτε τις βασικές τους ανάγκες, αποτελεί ένα ιστορικό γεγονός που μαρτυρείται από τα σωζόμενα έγγραφα των εντολοδόχων στους ίδιους τους τόπους εξορίας.³²⁹

Εκτενέστερα και πιο συγκεκριμένα, το *La villeggiatura* τοποθετείται χρονικά στην περίοδο που ακολούθησε τη διακήρυξη των νόμων έκτακτης ανάγκης και τη μεταρρύθμιση Rocco της 3^{ης} Απριλίου του '26, με την οποία το φασιστικό κόμμα αύξησε την ισχύ του και καθιερώθηκε και επισήμως ως απολυταρχικό. Παράλληλα, η ισχύς που το PNF απέκτησε, κατέστησε πρόσφορο το έδαφος για την απόδοση ποινών σε αντιφρονούντες στο πλαίσιο της επίσημης κρατικής πολιτικής, όπως του θανάτου, της φυλάκισης και της εξορίας σε τόπους όπου οι αντιφασίστες όχι μόνο ζούσαν ημιφυλακισμένοι, αλλά υπόκειντο και σε αυστηρές απαγορεύσεις και ελέγχους. Σταδιακά, ο «πολιτικός θάνατος» δημοκρατικών κομμάτων, συνδικαλιστών και διανοούμενων γινόταν όλο και περισσότερο ανεκτός από την κοινωνία³³⁰.

³²⁷ Brunetta, *Cent'anni di cinema*, ό.π., σ. 635

³²⁸ Εδώ γίνεται λόγος για τις δηλώσεις του Berlusconi και όσων ασπάστηκαν τη γνώμη του ως μετέχοντες στο *Forza Italia* το 1994 (Patrizia Gabrielli, *Tempio di Virilita, L' antifascismo, il genere, la storia*, Franco Angeli, Milano, 2008, σσ.89-97).

³²⁹ στο ίδιο, σσ. 89-97

³³⁰ Mira Liehm, *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present*, University of California Press, London, 1984, σσ. 255-256

Θεματικά η ταινία επικεντρώνεται στις περιπέτειες ενός εξόριστου – διανοούμενου, που από πίστη στις φιλελεύθερες ιδέες του κατατάχθηκε στους αντιφρονούντες. Παίρνοντας κανείς ως μοναδικό κριτήριο τον τίτλο της θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι δεν πρόκειται για μια πολιτική ταινία, εφόσον «η εξοχή» δεν μπορεί να ταυτιστεί με την εξορία, που είναι ο μόνος τόπος αναφοράς της. Ωστόσο, ως «εξοχή» καλούνταν επί φασισμού οι τόποι εξορίας.³³¹

Σύμφωνα με τον Leto θα μπορούσε να είναι μια «εξοχή των ηθών» αυτή που ο πρωταγωνιστής αναπαριστά, ως πολιτικός εξόριστος και διανοούμενος επί φασισμού. Ο Rossini το '29 ήταν καθηγητής νεότερης ιστορίας σε ένα πανεπιστήμιο της Φλωρεντίας. Η ταινία αφορμάται από τη διακήρυξη του ψηφίσματος - νόμου της 28^{ης} Αυγούστου του '31, με τίτλο «*Διαθεσιμότητες για την Ανώτατη Εκπαίδευση*» που δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα της ιταλικής κυβέρνησης την 8^η Οκτωβρίου του ίδιου έτους, και σύμφωνα με τον οποίο οι καθηγητές έπρεπε να ορκιστούν πίστη στο φασιστικό καθεστώς.³³² Με βάση τα ιστορικά γεγονότα υποχρεωμένος να ορκιστεί πίστη στο καθεστώς³³³ ήταν όποιος ήθελε να συνεχίσει να διδάσκει από το '29 και εξής.³³⁴ Το μικρό ποσοστό των καθηγητών που δεν ορκίστηκαν (13 από τους 1250 στο σύνολο) επέτρεψε στο καθεστώς να θέσει σε εφαρμογή τη νομοθεσία, δεδομένου ότι και εκλογικά το PNF την 24^η Μαρτίου του '29 είχε συγκεντρώσει το 89,63 % των ψήφων στο δημοψήφισμα που θα του επέτρεπε να περάσει στην εφαρμογή μιας νέας επεκτατικής πολιτικής. Όπως συνέβαινε και με τους κοινούς αντιφρονούντες, έτσι και στην περίπτωση των δεκατριών καθηγητών, το *Ανώτατο Ειδικό Δικαστήριο* αποφάσισε την εξορία ως ποινή τους.

³³¹ Gian Maria Guglielmino per la Gazzetta del popolo, St. Vincent, «Anteprime del cinema italiano, La maschera e il volto del fascismo ricorrente», *La Villeggiatura*, ό.π. , σσ. 4-6

³³² Luigi Bini per Letture, «Convince e delude», *La Villeggiatura*, ό.π. , σσ. 37-38

³³³ Ο όρκος παρατίθεται ως εξής: «*Ορκίζομαι να είμαι πιστός στον Βασιλιά, στους βασιλικούς ακολούθους του, στο φασιστικό καθεστώς, να ακολουθήσω πιστά το καταστατικό και τους άλλους νόμους του κράτους, να ακολουθήσω το χρέος του καθηγητή εκπληρώνοντας όλα τα ακαδημαϊκά χρέη, με την προϋπόθεση να διαμορφώσω πολίτες εργατικούς, έντιμους και αφοσιωμένους στην πατρίδα και το φασιστικό καθεστώς. Ορκίζομαι ότι δεν εντάσσομαι και δεν θα ενταχθώ σε οργανώσεις και κόμματα, η δραστηριότητα των οποίων δεν συμφιλιώνεται με τα χρέη μου ως καθηγητή*» (Vittorio Giacci per cine forum, «Per un film simbolico, Il dato storico, articolo 18», *La Villeggiatura*, ό.π., σσ. 39-46).

³³⁴ Ο Leto επέλεξε να τοποθετήσει το ψήφισμα n. 1227 της 28^{ης} Αυγούστου του 1931, στο 1929, για τις ανάγκες της αναπαράστασης, έτσι ώστε να συμπορεύεται με τις τρεις Συνθήκες του Λατερανού που καθιέρωσαν την ανεξαρτησία της πόλης του Βατικανού και παραχώρησαν στο ρωμαιοκαθολικισμό ειδική θέση στην Ιταλία. Ο Leto αφήνει να εννοηθεί ότι η θέση «ηθικής και πολιτικής αποστράτευσης» στην οποία εξαναγκάστηκαν οι πολιτικοί αντιφρονούντες είχε τη συγκατάθεση της Αγίας Έδρας (11 Φεβρουαρίου 1929), (Salvatore Piscicelli, per l' Avanti, «St. Vincent, Anteprime del cinema italiano, Dal fascismo di ieri al fascismo di oggi », *La Villeggiatura*, ό.π. , σσ. 6-7

Στην περίπτωση της ταινίας, ο Rossini κρίθηκε ως επικίνδυνος για συμμετοχή στην οργάνωση *Giustizia & Libertà*, και του δόθηκε απαλλαγή από τα καθήκοντά του στο πανεπιστήμιο για πέντε χρόνια. Στην ταινία ο Rossini θα έπρεπε να φύγει εξόριστος σε μια από τις Αιγάδες νήσους, το νησί *Tremiti*, που μαζί με τη *Lampedusa* και τη *Lipari* χρησιμοποιούνταν για την αποστολή των πολιτικών εξορίστων. Εκεί, ο φιλελεύθερων ιδεών καθηγητής έρχεται σε επαφή τόσο με κοινούς κρατούμενους όσο και με εξόριστους, κομμουνιστές και αναρχικούς εργάτες. Με τους τελευταίους, οι σχέσεις του αποδεικνύονται ιδιαίτερα περίπλοκες. Η δυσκολία αυτή προκύπτει από τη γνωριμία του επιτρόπου του νησιού με τον πατέρα του Rossini, του οποίου υπήρξε καθηγητής δικαίου. Ο ίδιος ο επίτροπος αντιλαμβάνεται ως μια μορφή «σεβασμού προς την τάξη» την κίνησή του, μια και γνωρίζει ότι ο καθηγητής «διαφέρει» από τους υπόλοιπους εξόριστους.

Η δυνατότητα που δίνεται στον ίδιο να δεχθεί την επίσκεψη της συζύγου και της κόρης του, αλλά και να ενοικιάσει μια βίλα που φανερώνει την οικονομική του επιφάνεια, επιβεβαιώνουν στο σημείο αυτό την άλλη ερμηνεία του τίτλου της ταινίας που στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι η εξορία αλλά «η εξοχή», με μια περισσότερο κυριολεκτική έννοια του όρου. Ο πρώτος λόγος για την ευνοϊκή αυτή μεταχείριση του Rossini από τον επίτροπο είναι οι πολιτικές του πεποιθήσεις. Όταν ο καθηγητής ήταν στη φυλακή έκανε μαθήματα φιλελευθερισμού στους κομμουνιστές. Κατά τα μαθήματα αυτά ο Rossini εξηγεί το σχέδιο Giolitti, το σχετικό με την εμπλοκή των ελίτ στη δημόσια ζωή του τόπου και την απαίτηση μέσω της υποστηριχθείσας αυτής πολιτικής για «ελευθερία και ατομική δικαιοσύνη». Από την άλλη, οι κομμουνιστές επιθυμούν «την πολιτική, κοινωνική και οικονομική ελευθερία του προλεταριάτου» και αντιστοίχως ανταπαντούν στο παραπάνω επιχείρημα του καθηγητή.³³⁵ Ένας εξ' αυτών είναι και ο *Scagnetti* με τις οξείες αναφορές του κατά του *Giolitti*, και τις μνήμες που φέρει από τους ενστόλους και την προσπάθεια αυτών να υποστηρίξουν τους βιομηχάνους κατά τις απεργιακές κινητοποιήσεις του 1920-1921, επί της 5^{ης} πρωθυπουργίας του.³³⁶

³³⁵ Luigi Bini per Letture, «Convince e delude», *La villeggiatura, ό.π.*, σσ. 37-38

³³⁶ G. Laura per La Rocca, «Critiche: Riflessioni Compilate e da discutere», *La villeggiatura, ό.π.*, σσ. 32-33

Ο δεύτερος λόγος αφορά τη κοινωνική τάξη των δυο ανδρών που είναι κοινή, ενώ η σύζυγος του Rossini λειτουργεί σαν σύμμαχος του επιτρόπου. Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται και ο πατέρας του, ο οποίος του στέλνει γράμμα για να τον πείσει για το ότι:

«..δεν πρέπει να αναμειγνύεται η κουλτούρα με την πολιτική. Η επιστήμη είναι ανώτερη των πάντων. Τι είναι ένας όρκος; Κάτι τυπικό. Εξάλλου, μόνο δεκατρείς καθηγητές πανεπιστημίου μεταξύ τριών χιλιάδων ατόμων δεν ορκίστηκαν [...] ο φασισμός έχει και τη μετριοπαθή του πλευρά και δεν χρειάζεται κανείς να αντιστέκεται σε μια δύναμη που προς στιγμήν έχει αποδειχθεί νικήτρια [...].

Ο διάλογος μεταξύ πατέρα - γιου θυμίζει τις συζητήσεις μετά τα γεγονότα του Μαΐου του '68, όταν στα περισσότερα ευρωπαϊκά κράτη επικρατούσαν μετριοπαθείς κυβερνήσεις, ενώ η επικαιρότητα της ταινίας εντοπίζεται και στο στοιχείο ότι τόσο επί φασισμού όσο και στα χρόνια που ακολούθησαν στην εξουσία βρίσκονταν οι δημόσιοι λειτουργοί και οι κάθε λογής εκπρόσωποι της κρατικής εξουσίας.³³⁷ Μεταξύ αυτών, μια προσωπικότητα που διακρίνεται στην ταινία ως δηλωτική της συμφωνίας κράτους και εκκλησίας που έλαβε χώρα το '29, είναι αυτή του εκπροσώπου του Λαϊκού Κόμματος. Αυτός, παραιτημένος από την εξορία, βρίσκεται στο νησί με σκοπό την κατασκοπία. Παρακάτω, ένας αναρχικός τραυματίζεται και ο Scagnetti δολοφονείται. Η δολοφονία καταλήγει να αποσιωπείται από τους φασίστες και ο Rossini καταλαβαίνει όσο ποτέ την ανύπαρκτη «μετριοπάθεια» του φασισμού, καθώς και τους λόγους για τους οποίους δεν θα έπρεπε να έχει γίνει αποδέκτης της ευνοϊκής μεταχείρισης ανθρώπων που εντάσσονται στην κατηγορία αυτή. Για το λόγο αυτό η απάντησή του Rossini στην πρόταση που του γίνεται από τον Gioacchino Volpe - καθηγητής σύγχρονης ιστορίας και ο ίδιος - να παραβλέψει για την περίπτωση του το νόμο αφήνοντάς τον να επιστρέψει στην έδρα του στο πανεπιστήμιο χωρίς όρκο - είναι αρνητική.

Σύμφωνα με τα γραφόμενα του Paolo Valmarana η ταινία καταλήγει να προσβάλλει τις δημοκρατικές νίκες των Χριστιανοδημοκρατών με την παρακάτω εξέλιξη: Ο καθηγητής επιλέγει τη σύνταξή του με τους εργάτες και τους αντιφρονούντες και τη φυγή

³³⁷ Στο σημείο αυτό είναι που επιβεβαιώνεται το αρχικό επιχείρημα που υποστηρίχθηκε, αντλούμενο από τη σχετική βιβλιογραφία, ότι ο Leto ακολουθεί το ρεύμα της εποχής του, με την εισαγωγή στην ταινία του οργανικού μύθου της πολιτικά γραμμικής συνέχειας του κράτους (Jacques Nobècourt per La Stampa, «Critiche Da Vedere a ogni costo», *La villeggiatura*, ό.π., σσ. 28-29).

μαζί τους³³⁸. Η επιχείρηση πετυχαίνει και η ταινία ολοκληρώνεται με δύο πιθανά σενάρια. Στο πρώτο, ο Rossini πεθαίνει μαχόμενος στον Ισπανικό Εμφύλιο, ενώ η δεύτερη εκδοχή τον θέλει να πεθαίνει στις 18 Απριλίου του 1948, ημέρα εθνικών εκλογών για την Ιταλία³³⁹, με την ελπίδα να καταρρεύσει το αστικό σύστημα.³⁴⁰

Αφενός, η πρώτη επιλογή είναι ένδειξη της αντικληρικής θέσης που παίρνει ο σκηνοθέτης, την οποία εντάσσει στο πλαίσιο μιας μαρξιστικής ανάλυσης που προσδίδει στον αντιφασισμό χαρακτήρα διαταξικό. Αυτό αποκλείει από την αντιφασιστική δράση το υπόλοιπο φάσμα των ενεργών κομμάτων της εποχής του σκηνοθέτη. Η δεύτερη επιλογή δηλώνει ότι ο καθηγητής μαζί με τους αντιφασίστες που επιβίωσαν από την Ισπανία δεν θα ανεχόταν την «προδοσία» που προκλήθηκε πρώτα από το ρωσογερμανικό σύμφωνο μη επίθεσης του '39, και έπειτα από τη συμφωνία της Γιάλτας και την αλλαγή των ζωνών επιρροής της 4^{ης} - 11^{ης} Φεβρουαρίου του '45. Η χρονιά αυτή συμβολίζει τον πολιτικό θάνατο του Rossini, εφόσον ο λόγος για την επανάσταση μετά τη συμφιλίωση κράτους - εκκλησίας κατέληγε άνευ ουσίας.³⁴¹

Σύμφωνα με τη συνέντευξη του σκηνοθέτη στην εφημερίδα *Il Messaggero*, το *La Villeggiatura* προκάλεσε βίαιες αντιδράσεις λόγω της κριτικής αντιμετώπισης του Mussolini, κάτι που δεν είχε επιτευχθεί με τα υπαρκτά ιστορικά ντοκιμαντέρ. Επρόκειτο για τα χρόνια της προεδρίας του Giulio Andreotti όταν οι γερουσιαστές έπαιρναν το λόγο για το φασισμό με αφορμή το XXVI φεστιβάλ στις Κάννες, όπου προβλήθηκε και η εν λόγω ταινία, ενώ σύμφωνα με τον σκηνοθέτη πρόκειται «για μια περίοδο που πολλές ταινίες δεν προβλήθηκαν από φόβο για τις πολιτικές πιέσεις»³⁴².

³³⁸ Paolo Valmarana per Il popolo, «Critiche: Un film di buon livello», *La Villeggiatura*, ό.π., σσ. 29-30

³³⁹ Από τότε και στο εξής αρχίζει για την Ιταλία μια περίοδος κεντρώας πολιτικής διακυβέρνησης, οφειλόμενης στην έλλειψη ισχυρής πλειοψηφίας από το εκλεγμένο κόμμα. Μετά τις εκλογές του '48 οι Χριστιανοδημοκράτες, στο πλαίσιο της επιδίωξης πολιτικής σταθερότητας κάλεσαν φιλελεύθερους, σοσιαλδημοκράτες και ρεπουμπλικάνους για κυβερνητική συνεργασία, ανοίγοντας ένα νέο κεφάλαιο για την ιταλική κοινωνική ιστορία (Maurizio Massa, ό.π., σ. 40).

³⁴⁰ Gian Piero Brunetta, *La cinepresa e la storia*, ό.π., σσ. 214-215

³⁴¹ Enzo Natta per Il Messaggero di S. Antonio di Padova, «*Quinzaine des Realisateurs XXVI festival du Cinema, Cannes 1973, Un film "Politico"*», ό.π., σσ. 12-14

³⁴² C.C. per Il Messaggero, «St. Vincent, Antepremiere del cinema italiano, Un esordio Scotante», *La Villeggiatura*, ό.π., σσ. 3 - 4

Η αναπαράσταση επικεντρώνεται στην ύπαρξη του «λευκού φασισμού» ή αλλιώς «*fascismo in camicia bianca*», που φέρει χαρακτήρα μετριοπαθή³⁴³. Σε αντίθεση με τον «*fascismo in camicia nera*», ο «λευκός φασισμός» επιβιώνει στη συνέχεια του κράτους. Στην προκειμένη περίπτωση ως «λευκός φασισμός» εννοείται ο επίτροπος Rizzuto που γίνεται αφορμή για την ανακάλυψη από το Rossini ότι η πραγματική φύση του φασισμού δεν βρίσκεται στον Guasco, τον μελανοχιτώνα επόπτη των εξορίστων που δηλώνει την ταύτισή του με το καθεστώς, αλλά στο πρόσωπο ενός ανθρώπου που δηλώνει φιλελεύθερος. Ο ίδιος είναι που αναγνωρίζει στο καθεστώς το «κατόρθωμα» της ακρίβειας στα ωράρια των τραίνων, το σταμάτημα των απεργιών και το σεβασμό που ενέπνευσε η Ιταλία με την εξωτερική της πολιτική επί Mussolini προς τα άλλα κράτη. Ωστόσο, ευελπιστεί να διατηρήσει τη θέση του και μετά την παρέλευση του καθεστώτος, ενσαρκώνοντας μια αυταρχική νοοτροπία και τον ήσυχο συντηρητικό του βίο.

Ο ρόλος του επιτρόπου συνδέεται αναπαραστατικά με τα ιστορικά γεγονότα και σε άλλα σημεία. Αφενός, ο Rizzuto παραδέχεται ότι άκουσε για πρώτη φορά τη φωνή του Mussolini στο τηλέφωνο, παρακολουθώντας κρυφά τη συνομιλία του διευθυντή της *Avanti* στο Milano με τη διοίκηση του PSI της Ρώμης.³⁴⁴ Αφετέρου, θυμάται ότι οι συλλήψεις αντιφρονούντων είναι ένα φαινόμενο που δεν έχει τις ρίζες του στα χρόνια του φασισμού, αλλά προϋπήρχε. Δεδομένου ότι για τον ίδιο «*το κράτος δεν είναι ποτέ αυταρχικό, ούτε φιλελεύθερο*», η παραδοχή ότι οι περιστάσεις είναι που διαμορφώνουν τις πολιτικές αποφάσεις, ξεπερνώντας την προσωπική ευθύνη των οργάνων του κράτους, κάνει τα λόγια του Rizzuto όταν απευθύνεται στον διανοούμενο Rossini διαχρονικά: «*Σε κανά χρόνο θα έρθει η δημοκρατία για την οποία εσείς μάχεστε. Εγώ τότε θα έχω βγει σε σύνταξη, αλλά θα βρω ποιο κόμμα να ψηφίσω*»³⁴⁵.

³⁴³ Παρατίθεται το σχετικό απόσπασμα με την αναφορά του σκηνοθέτη: «*Ο αληθινός φασισμός είναι ο φασισμός με το λευκό πουκάμισο εκείνων που κινούν τα νήματα, και ξεπερνά τα στενά όρια των δομών του κράτους. Αυτός ο φασισμός έχει τις ρίζες του στη δημιουργία του ιταλικού κράτους: Το ιταλικό κράτος γεννήθηκε αυταρχικό και έτσι έμεινε κάτω από όλα τα καθεστώτα*» (C.C. per Il Messaggero, «St. Vincent, Antepreme del cinema italiano», *La Villeggiatura*, ό.π., σσ. 3-4)

³⁴⁴ Με βάση τις ιστορικές μαρτυρίες, ο Giolitti από το 1907 είχε ένα γραφείο παρακολούθησης των συνομιλιών, στη λίστα των οποίων βρίσκονταν και το τηλέφωνο της *Avanti* του Milano. Αυτό επιβεβαιώνεται από τον πολιτικό G.Spadolini που θυμάται ότι ο Giolitti ήλεγχε το τηλέφωνο του διευθυντή της *Corriere della Sera*, Albertini (C.C. per Il Messaggero, «St. Vincent, Antepreme del cinema italiano», *La Villeggiatura*, ό.π., σσ. 3-7). Με βάση τον Sandro Zambetti η λεπτομέρεια αυτή είναι ιδιαίτερα επίκαιρη για τη δεκαετία του '70 (Ernesto G. Laura per La Rocca, «Critiche: riflessioni compiute e da discutere», *La Villeggiatura*, ό.π., σσ. 32-33)

³⁴⁵ Vittorio Giacci per cine forum, «Per un film simbolico, Il dato storico, articolo 18», *La Villeggiatura*, ό.π., σσ. 39-46

Επιπρόσθετα, το συγκεκριμένο στοιχείο μαρτυρεί και την επιρροή του σκηνοθέτη από την ιστοριογραφία της δεκαετίας του '60, στην οποία οι εξελίξιμες μορφές διοίκησης παρουσιάζονται ως το επιφανειακό πέρασμα από ένα φιλελεύθερο κράτος στο φασιστικό μοντέλο και από εκεί στο κράτος των ρεπουμπλικάνων. Η πολιτική τάξη και οι δομές εξουσίας - όπως και στην προκειμένη περίπτωση - παρουσιάζονται αναλλοίωτες, και ο φασισμός θυμίζει μια πολυετή συνθήκη παράλληλη της εθνικής ιστορίας. Η παρουσίαση των πολιτικών και κοινωνικών εξελίξεων με τρόπο στατικό και γραμμικό από τα χρόνια του Giolitti έως και την περίοδο του Mussolini και του De Gasperi, επέτρεψαν σε Αριστερούς καλλιτέχνες να εισάγουν στα έργα τους ταξικές ερμηνείες με την παραγωγή πολιτικά στρατευμένων ταινιών.³⁴⁶

Επιπλέον, στο σημείο αυτό η ερμηνεία που θέλει το φασισμό να είναι μια μορφή ιδεολογικοποίησης και παθολογίας του αστικού κράτους τίθεται κατά μέρος³⁴⁷, και τη θέση της παίρνει η θεωρία που θέλει το κράτος να είναι φύσει ταξικό. Και μόνο το στοιχείο αυτό θέτει σε αμφισβήτηση αλήθειες παγιωμένες και αποδεκτές, δημιουργώντας αφορμή για πολεμική σε σχέση με την τρέχουσα πολιτική κατάσταση της εποχής του σκηνοθέτη.³⁴⁸ Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο δομείται η διήγηση και η επιλογή των ηθοποιών επιτυγχάνει την πρόκληση ξεκάθαρων στοχασμών στους θεατές σε σχέση με τη φύση του φασισμού ως μορφής αστικής εξουσίας, παρά την τηλεοπτική γλώσσα της ταινίας.³⁴⁹ Σε σχέση με το τελευταίο στοιχείο και για τον ιδεολογικό χαρακτήρα της ταινίας, ο Gian Maria Guglielmino παίρνει τον λόγο και ως κριτικός θεωρεί τη κατάληξη του Rossini πεσιμιστική, ενώ παράλληλα προβλέπει να περιορίζεται στο προετοιμασμένο κοινό λόγω της ιδεολογικής της φύσης³⁵⁰.

Διαφορετική από του Gian Maria Guglielmino είναι η θέση του κριτικού του κινηματογράφου Ernesto G.Laura, ο οποίος θεωρεί ότι ο σκηνοθέτης είναι απαλλαγμένος

³⁴⁶ Zinni, *ό.π.*, σ. 182

³⁴⁷ Ο Marco Leto αρνείται με τη πολιτική του τοποθέτηση αυτό που ο Guido Leto, επικεφαλής της OVRA κατά την εικοσαετία, γράφει στο βιβλίο του (*Polizia segreta in Italia*, Volume 19 di I libri del tempo, Vito Bianco, 1961): «Ένα από τα πιο περίεργα πράγματα της φασιστικής δικτατορίας [...]απαντάται στην απaráλλαχτη φυσιογνωμία που διατήρησε η κρατική αστυνομία. Καλή ή κακή αυτή ήταν κατά τη διάρκεια της εικοσαετίας, η ίδια ήταν και κατά τις δημοκρατικές κυβερνήσεις, και το στοιχείο αυτό δεν είναι πολιτικής φύσης» (G. Laura per La Rocca, «Critiche: riflessioni compiute e da discutere», *La Villeggiatura*, *ό.π.*, σσ. 32-33

³⁴⁸ Salvatore Piscicelli per l'Avanti, «*St. Vincent, Antepreme del cinema italiano, Dal fascismo di ieri al fascismo di oggi*», *La Villeggiatura*, *ό.π.*, σσ. 6-7

³⁴⁹ Fofi, Morandini, Volpi, *ό.π.*, σσ. 68-69

³⁵⁰ Guglielmino per la Gazzetta del popolo, «*St. Vincent, Antepreme del cinema italiano, La maschera e il volto del fascismo ricorrente*, *La Villeggiatura*, *ό.π.*, σσ. 4-6

από μια «εκ των άνω» προσέγγιση που θα απέτρεπε το ευρύ κοινό από την παρακολούθηση της συγκεκριμένης ταινίας. Αντιθέτως, κατά τον ίδιο, αποδείχθηκε όχι μόνο παραγωγική η επιλογή αυτή του Leto, αλλά κρίθηκε και ως πρωτότυπο το γεγονός ότι το σενάριο κινείται γύρω από την προσωπικότητα του Gentile και όχι - όπως συνηθίζεται - του Starace, και ότι στη δράση εκτός των κομμουνιστών μετέχουν σοσιαλιστές, ρεπουμπλικάνοι, και ένας φιλελεύθερος, δείχνοντας ότι η εξορία και η φυλακή σημάδεψαν τη διάλυση των λαϊκών.³⁵¹ Μια άλλη ερμηνεία είναι αυτή του Luigi Bini, που θεωρεί ότι η συλλογιστική του σκηνοθέτη για την πορεία του αστού Rossini προς τον «ελιτίστικο» αντιφασισμό δεν είναι επαρκής, ενώ «ο λόγος κατά των σοσιαλδημοκρατών και των μετριοπαθών αντιπροσωπεύει μόνο τη ρητορική των κομμουνιστών επί φασισμού, είναι ιστορικά και πολιτικά λανθασμένος, και ουδεμία σχέση έχει με τη συμμαχία δημοκρατών και λαϊκών», που απαντάται στις αρχές της δεκαετίας του '70.³⁵²

Πέραν των παραπάνω ερμηνειών υπάρχει ομοφωνία ως προς τον διδασκαλικό χαρακτήρα που ο Leto επιδίωξε να προσδώσει στην ταινία, έτσι ώστε η αρχική σκέψη πως «Ό,τι διηγείται η ταινία συνέβη πραγματικά»³⁵³, αλλά τίποτα δεν συνέβη έτσι όπως το διηγείται η ταινία», παρμένη από τον Johann Wolfgang von Goethe, φαίνεται να είναι πιο επίκαιρη από ποτέ. Το μήνυμα ότι υπήρξε «πολιτικός θάνατος» όσων ήλπισαν πως η Αντίσταση θα γινόταν η αφορμή για τη ριζική αλλαγή των διοικητικών δομών του κράτους μετά τη 18^η Απριλίου του '48 έγινε σαφές ακόμα περισσότερο. Το νεογέννητο δημοκρατικό πολίτευμα έφερε ακόμα οργανισμούς που ασκούσαν τις παλαιές λειτουργίες τους, τα οικονομικά συμφέροντα ήταν ρευστά, τα σώματα ασφαλείας ήταν χωριστά, ενώ υπαρκτές ήταν και οι αρχές ή οι ποινικοί νόμοι που δεν υπάκουαν στο σύνταγμα, όλα ψηφισμένα το '31 από τον Alfredo Rocco και ακόμη σε ισχύ. Εν ολίγοις, το πλειοψηφών μετά την Αντίσταση κόμμα των Χριστιανοδημοκρατών δεν έφερε ουσιαστικές αλλαγές σε σχέση με το πρώην ολοκληρωτικό κράτος³⁵⁴.

³⁵¹ G. Laura per La Rocca, «Critiche: Riflessioni Compilate e da discutere», *La Villeggiatura*, ό.π., σσ. 32-33

³⁵² Luigi Bini per Letture, «Convince e delude», *La Villeggiatura*, ό.π., σσ. 37-38

³⁵³ Ο χαρακτήρας του Rossini βασίζεται στην πραγματική ιστορία του Rosselli, που το '29 απόδρασε από την εξορία στο Lipari, για να ιδρύσει έναν χρόνο αργότερα μαζί με τον Lussu στο Παρίσι το κίνημα «Giustizia e Libertà». Εκεί εκδόθηκε με συνεργασία των δυο η πρώτη έκδοση του *Socialisme liberal* (Maurizio Di Viroli, «Maestri Dimenticati. Carlo Rosselli, Si Deve Vivere (E Morire) Per Giustizia E Libertà», στο: *Il Fatto Quotidiano*, 21 Agosto 2015)

³⁵⁴ Vittorio Giacci per cine forum, «Per un film simbolico. La continuità dello stato», *La Villeggiatura*, ό.π., σσ. 39-46

- F. Fellini, *Amarcord* (1973)

Τη δεκαετία του '70 η διαχείριση του παρελθόντος άλλαξε ως προς τις κατευθύνσεις που είχε πάρει ως τότε στον τομέα του κινηματογράφου, τόσο θεματικά όσο και ερμηνευτικά. Η λογική της «αναζήτησης του χαμένου χρόνου» αντικαταστάθηκε τότε από το ίδιο το παρελθόν. Έτσι και η αναπαράσταση των φασιστικών χρόνων δεν περιοριζόταν πια στην προώθηση του μηνύματος της ελπίδας για ένα καλύτερο μέλλον από εκείνους που μετείχαν στον εμφύλιο και στην κατάρριψη των αντίστοιχων ιδανικών, αλλά έλαβε χαρακτήρα παθολόγας πολεμικής για τα συμβάντα της εικοσαετίας ή προκάλεσε αναχρονιστικό στοχασμό. Η νέα σχέση μεταξύ ιστορίας και μνήμης, ατομικού και συλλογικού, ήταν αποτέλεσμα των ισορροπιών που έφεραν τα προϊόντα του πολιτισμού στη μνήμη αυτή. Κι ενώ η πλειοψηφία των σκηνοθετών επέλεξε την *belle époque* και την ασφάλεια που συνεπάγεται η παραγωγή ανάλογων ταινιών, ο Fellini διαφοροποιήθηκε από τις προηγούμενες παραγωγές του, αποφασίζοντας το '73 την «απομυθοποίηση» του παρελθόντος με το *Amarcord* και τη χρήση του ονείρου και της μνήμης.³⁵⁵

Όπως και σε άλλες ταινίες του, ο Fellini συνενώνει το αυτοβιογραφικό με το φανταστικό στοιχείο σε μια ειρωνική αναπαράσταση του φασιστικού θεάματος όμοια της οποίας συναντήσαμε στο *Il Conformista* του Bertolucci. Ωστόσο, η επιλογή του να ανασκοπήσει το '73 τα παιδικά του χρόνια, ακριβώς μετά την εμπορική αποτυχία που σημείωσε η ταινία του *Roma* (1971), τον διαφοροποίησε σε σημαντικό βαθμό από τους σύγχρονους του σκηνοθέτες. Στη σκηνοθεσία της ταινίας συμμετείχε και ο εντόπιος ποιητής και συγγραφέας Tonino Guerra.

Ο Fellini, επιλέγει να περιγράψει τα καθημερινά γεγονότα που κατέστησαν το Rimini έδρα του φασιστικού θριάμβου. Ασκεύει κοινωνική κριτική στο όνομα των ανθρώπινων αξιών μέσα από την προβολή ενός πρώιμου σταδίου της καταναλωτικής κοινωνίας που μελλοντικά θα αντικαθιστούσε τον τρόπο ζωής στις ιταλικές επαρχίες. Το παρελθόν αυτό επιστρέφει υπό πολλές διαφορετικές οπτικές γωνίες και γίνεται ο λόγος που ο σκηνοθέτης χαρακτηρίζεται από τον μελετητή Emiliano Morreale ως «ανθρωπολόγος».³⁵⁶

³⁵⁵ Morreale, *ό.π.*, σσ.110-113

³⁵⁶ στο ίδιο, σ. 44

Η λυρική παρουσίαση του Rimini επιλέγεται να γίνει με τρόπο φανταστικό στην μυθική κωμόπολη του *Borgo*, μέσα από την καθημερινή ζωή του πρωταγωνιστή Titta (Brunno Zanin). Η καθολική εκπαίδευση, η φασιστική ρητορική και η συντηρητική οικογένειά του γεμίζουν τις ημέρες του, ακυρώνοντας ταυτόχρονα οποιαδήποτε μορφή νοσταλγίας για το παρελθόν θα μπορούσε να εμπεριέχει μια τέτοιας μορφής ταινία. Ο χρόνος της ταινίας είναι κυκλικός και αρχίζει την άνοιξη με τις δράσεις των ανθρώπων του *Rimini* σε επίπεδο κοινότητας, προχωρώντας στις υπόλοιπες εποχές του έτους. Ωστόσο, ο Fellini αφήνει ασαφή τη χρονολογική τοποθέτηση της θεματικής της ταινίας, με πιθανές χρονολογίες αναφοράς το '33, οπότε και συνέβη το 7^ο πέρασμα των *Χιλίων Μιλίων* και το εναρκτήριο ταξίδι του υπερατλαντικού *Rex*. Άλλη πιθανή χρονολόγηση είναι το '35, όταν ξέσπασε ο πόλεμος στην Αιθιοπία και ξεκίνησε η κυκλοφορία του τραγουδιού *Faccetta Nera*. Παρά ταύτα, δεν λείπουν και οι αναφορές στο '37, όταν βγήκε το *Voglio danzare con te* των *Ginger & Fred*, των οποίων προβάλλεται μια αφίσα. Συνεπώς, η θεματική της ταινίας τοποθετείται στην καρδιά της δεκαετίας του '30 (μεταξύ του '33 και του '37).³⁵⁷

Προκειμένου για τη παρουσίαση αυτή, επιλέγονται κάποια προσωπικά συμβάντα της ιδιωτικής ζωής του νεαρού πρωταγωνιστή, με εισαγωγική σκηνή αυτή της εορτής του Ιωσήφ στις 19 Μαρτίου και τον εορτασμό της έλευσης της άνοιξης. Πέραν των προσωπικών στιγμών του Titta στον οικογενειακό του χώρο, βλέπουμε σκηνές από το σχολικό του βίο και την οργάνωσή αυτού με βάση τα «φασιστικά ιδεώδη». Μεταξύ των βασικών μορφών που εμφανίζονται στο σχολικό περιβάλλον του πρωταγωνιστή, ξεχωρίζουμε αυτή του καθηγητή της φιλοσοφίας, ο οποίος πανηγυρίζει με πατριωτικό τόνο τη συμφιλίωση κράτους και εκκλησίας.³⁵⁸

Μετά την παρουσίαση των αγώνων των *Χιλίων Μιλίων* και τη νυχτερινή εμφάνιση του ατμόπλοιου *Rex*, βλέπουμε την επίσκεψη της οικογένειας του Titta στον ψυχασθενή θείο που προκαλεί ταραχή με το σκαρφάλωμά του σε ένα δένδρο, καθώς και την έλευση στο χωριό ενός σημαντικού εκπροσώπου του καθεστώτος. Ακολουθεί η επίσημη φασιστική εορτή που λαμβάνει χώρα στις 21 του Απρίλη με παρελάσεις στην πλατεία του σταθμού (σκηνικό παρμένο από την είσοδο της *Cinecitta*) από *Balilla, Avanguardisti*, τις «μικρές ιταλίδες» και άλλες φιγούρες. Ένας εκπρόσωπος του καθεστώτος χαιρετίζει την «αυτοκρατορική Ρώμη», ενώ ελεύθεροι σκοπευτές υπό τον ήχο σαλπισμάτων φτάνουν στον *Οίκο των Fascio* για να υμνήσουν τον επικεφαλής τους. Κι ενώ ο δήμαρχος κλείνει

³⁵⁷ Tullio Kezich, *Fellini*, Rizzoli, Milano, 1988, σ. 426

³⁵⁸ στο ίδιο, σσ. 427- 428

την εισήγησή του με τη φράση «*Η Αδριατική είναι η πιο φασιστική από όλες τις θάλασσες*», ακολουθεί ο χαιρετισμός του *Duce* υπό τον Ύμνο στη Ρώμη κι υψώνεται ένα ομοίωμά του *Duce* φτιαγμένο από λουλούδια. Εκεί ακούγεται το *Facetta Nera* από τους *Avanguardisti*.

Έπειτα, η εγκατάσταση ενός γραμμοφώνου στην κορυφή ενός καμπαναριού, γίνεται αφορμή για να ακουστεί το τραγούδι της *Διεθνούς*. Οι φασίστες αντιδρούν με πυροβολισμούς και το *All' Armi siam fascisti* τραγουδιέται σε αντιπερισπασμό. Σύντομα, ο πατέρας του αγοριού συλλαμβάνεται και εξαναγκάζεται από τους φασίστες να πιει μερικά ποτήρια καστορέλαιο, κατηγορούμενος ως ύποπτος για το συμβάν με το γραμμόφωνο. Έπονται οι βόλτες της *Volpina* στην παραλία, με τη φιγούρα της οποίας ξεχωρίζει κανείς τη σκηνή που πλησιάζει μια οικοδομή από την οποία και διώχνεται. Τότε ένας από τους οικοδόμους αφηγείται το ποίημα του *Ta τούβλα*: «*Ο παππούς μου ήταν χτίστης, ο πατέρας μου ήταν χτίστης, εγώ είμαι χτίστης, αλλά το σπίτι μου που είναι;*»³⁵⁹ Άλλα συμβάντα είναι ο θάνατος της μητέρας του *Titta* και η νεκρική πομπή που καταλήγει στο κοιμητήριο με το φασιστικό χαιρετισμό. Η ταινία κλείνει με τον γάμο της «πολυπόθητης» *Gradisca (Magali Noel)* με έναν αστυνομικό (αντί του επιθυμητού *Gary Cooper*) και τη φυγή της από την επαρχία, στοιχεία που συμβαδίζουν με το τέλος της εφηβείας του πρωταγωνιστή και την κατάρρευση των ψευδαισθήσεων που αυτή συνεπαγόταν³⁶⁰.

Όλες αυτές οι μνήμες αποτελούν λεπτομέρειες προβαλλόμενες με υποκειμενική ματιά, οι οποίες ωστόσο εσωτερικοποιούνται και απομακρύνονται από το καθαρά προσωπικό, καταλήγοντας χάρη στην έλλειψη του εσωτερικού παρατηρητή στην αυτονομία. Όπως ο *Antonio Costa* θυμάται *δεν είναι η επιρροή της καρικατούρας στην ταινία αυτή που μας ανάγει στο παρελθόν, αλλά η συνένωση όλων αυτών των μεμονωμένα ασήμαντων, αλλά συλλογικά σημαντικών λεπτομερειών*.³⁶¹

Σύμφωνα με τον *Morreale*, το *Amarcord* αποτελεί την προοδευτική εξερεύνηση της φασιστικής εξουσίας και των παραδόξων της μνήμης, με στόχο όχι τόσο την ανάκληση στη μνήμη των δεκαετιών του '20 και του '30 στις οποίες τοποθετούνται τα γεγονότα της

³⁵⁹ στο ίδιο, σσ. 428- 435

³⁶⁰ Κατά τον *Morreale*, η δεκαετία του '70 χαρακτηρίζεται από «ανθρωπολογική στροφή» και έντονο ενδιαφέρον για την ιταλική περιφέρεια, στοιχείο που αναδεικνύεται με διάφορους τρόπους, από την αναβίωση των αγωνιστικών τραγουδιών έως τη λαϊκή αντίθεση προς τον «αστικό κόσμο». Στο πλαίσιο αυτό προβάλλει δυο τάσεις: αφενός αυτή που θέλει τις αγροτικές περιοχές να βιώνουν έντονα τον εξαστισμό τους, και τη δεύτερη που είναι η σταδιακή εγκατάλειψη τους από τους κατοίκους τους. Η φυγή της *Gradisca* από το *Rimini*, είναι δηλωτική της δεύτερης αυτής περίπτωσης, κατά την οποία η φυγή από την επαρχία δήλωνε την αναζήτηση καλύτερης τύχης (*Morreale, ό.π., σ. 115*)

³⁶¹ στο ίδιο, σσ. 132-133

ταινίας, όσο του τρόπου με τον οποίο αντιπροσωπευόταν στις μάζες η κουλτούρα του φασισμού. Αυτή είναι και η κύρια θεματική της, το πώς δηλαδή η μαζική κουλτούρα έκανε τα πρώτα της βήματα σε μια επαρχία σαν το *Rimini* της *Emilia Romagna*, όπου ο Fellini είχε περάσει ολόκληρη την εφηβική του ζωή. Η αναπαράσταση του τρόπου με τον οποίο ο Benito Mussolini εκπλήρωνε τις «ανώριμες» ανάγκες των Ιταλών λαμβάνει χώρα με τόνο κωμικό και μελαγχολικό συνάμα, τόσο που τα ιστορικά γεγονότα γίνονται αντικείμενο συλλογικής αυτοανάλυσης υπό το πρίσμα του παρόντος.

Το στοιχείο αυτό αντιπαρέρχεται στον τίτλο της ταινίας *Amarcord* που σε διάλεκτο σημαίνει θυμάμαι. Σε αντίθεση με τον τίτλο, το ατομικό εγώ δεν υπάρχει και κανείς δεν διηγείται μια προσωπική του μνήμη. Στην ανωριμότητα του έθνους παραπέμπει και η χρήση της καρικατούρας, χαρακτηριστικό εμπνευσμένο από τα αμερικάνικα γκράφιτι της δεκαετίας του '30, η οποία εκφράζει τα εμπόδια που συναντά το ιταλικό έθνος στην πορεία προς την ανάπτυξή του. Κι αν υπάρχει κάποια μικρή μορφή νοσταλγίας για το παρελθόν στην αναπαράσταση αυτή, αυτή είναι παθητική και αυτοαναιρούμενη μέσα από την προοδευτική προβολή εικόνων της επαρχίας.³⁶²

Αυτό επεξηγεί ο ίδιος ο σκηνοθέτης στην αναφορά του ότι *ο φασισμός και η εφηβεία συνεχίζουν να είναι μόνιμες ιστορικές περίοδοι της ζωής μας: η εφηβεία της προσωπικής μας ζωής, ο φασισμός του εθνικού μας βίου.*³⁶³ Ωστόσο, στόχος της ταινίας είναι η συνειδητοποίηση της συνθήκης αυτής και η ανατροπή της με κύριο εκφραστή την επιθυμητή «εθνική ωρίμανση». Συνεπώς, το μη νοσταλγικό αυτό παρελθόν πρέπει να συντηρηθεί και να γίνει αφορμή για τη βίωση του συνειδητού παρόντος.³⁶⁴

Στην ερώτηση αν η συγκεκριμένη ταινία ανάγεται στην κατηγορία των πολιτικών ταινιών ή των ταινιών κριτικής, νοσταλγίας ή μνήμης, δεν μπορεί να δοθεί καμία απάντηση. Σε πρώτο επίπεδο, προκύπτει από τις συνεντεύξεις που πάρθηκαν από το σκηνοθέτη ότι η φασιστική εικοσαετία - ως μια περίοδος ασφυκτικών κοινωνικών συνθηκών, πολιτισμικής μιζέριας και ιδεολογικών περιορισμών οφειλόμενων στην ιστορική συγκυρία - θα ήταν αδύνατο να εξεταστεί από την οπτική γωνία του εξωτερικού παρατηρητή, όπως συμβαίνει με άλλες ταινίες σύγχρονές του σκηνοθέτη.³⁶⁵ Αν ο φασισμός είναι μια μορφή παραμονής στην ανώριμη ηλικία του ανθρώπου αυτό δεν χρειάζεται φόρμουλες για να αναδειχθεί, αλλά αποτελεί τη προφανή συνθήκη της

³⁶² Morreale, *ό.π.*, σσ. 115- 131

³⁶³ Intervista Inedita a Federico Fellini, "Fellini *Amarcord*", II, giugno 2002, 1-2, στο: Morreale, *ό.π.*, σ. 135

³⁶⁴ Claudio G. Fava, Aldo Viganò, *I Film di Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1991, σσ. 138-144

³⁶⁵ Di Giannatempo, «*Amarcord*», *ό.π.*, σσ. 12-13

συλλογικής ιστορίας του τόπου, αναφέρει. Το ανώριμο αυτό πρόσωπο τρέφει διαρκώς μύθους και οι μύθοι αυτοί συστήνουν τον μέσο ιταλό πολίτη που για το *Fellini* αποτελεί το μεγαλύτερο αναπαραγωγό μύθων και αποφυγής των πολιτικών ευθυνών, τόσο, όσο και η ίδια η καθολική εκκλησία και η υιοθέτηση εκ μέρους της ενός τέτοιου ρόλου ήδη από τα προφασιστικά χρόνια.³⁶⁶

Σε δεύτερο επίπεδο, βλέπουμε ένα σύνολο χειρονομιών και εικόνων που παρά την ιστορική ερμηνεία που αποδίδεται ως σύνολο στην ταινία, αυτές τοποθετούνται σε μια μη-ιστορική βάση, μαρτυρώντας ότι αυτό που ενδιαφέρει το σκηνοθέτη δεν είναι η συγκυρία αλλά η αφήγηση. Παρά ταύτα, η επιλογή της συγκεκριμένης ταινίας οφείλεται στο ότι ο *Fellini* κατάφερε να προκαλέσει τον πολιτικό στοχασμό με όργανο αυτή, διαρθρώνοντάς τη γύρω από χαρακτήρες που κουβεντιάζουν ανοιχτά με το θεατή και είναι σε θέση να εισάγουν νοήματα με μη «λεπτεπίλεπτο» τρόπο διαγράφοντας τις ηθικές αμφιθυμίες.³⁶⁷ Εδώ μπορούμε να εντάξουμε μια σκηνή άμεσα συνδεδεμένη με το παρόν της ταινίας - η οποία βγήκε στις κινηματογραφικές αίθουσες το '72 - και στην οποία μας δίνεται η εικόνα νεαρών αγοριών μπροστά στο *Grand Hotel* να χορεύουν, παραπέμποντας στην ουτοπία της δεκαετίας του '30 σε σχέση με το μύθο του ηγέτη αλλά και σε αυτή του '70. Στη δεύτερη περίπτωση, ο μύθος της επιτυχίας, της ομορφιάς και της κοσμικότητας ήταν κυρίαρχος ως απότοκο της οικονομικής ανάπτυξης της χώρας.³⁶⁸

Τα παραπάνω επιχειρήματα επιβεβαιώνονται και από τον σύγχρονο του *Fellini*, *Italo Calvino* στην «Αυτοβιογραφία ενός θεατή», την οποία και συνέγραψε έπειτα από επιταγή του πρώτου. Εκεί αναφέρει χαρακτηριστικά ότι οι ταινίες του *Fellini* είναι ικανές να ενσωματώσουν το κοινό τους με τρόπο που αντιστρέφει τους ρόλους θεατή και προβαλλόμενης θεματικής. Για παράδειγμα, η σκηνή που η *Gradisca* επιλέγει να αφήσει την επαρχία για την πρωτεύουσα είναι ικανή να δημιουργήσει κοινούς συνειρμούς με το κοινό, το οποίο είτε επιθυμεί μια τέτοια αλλαγή για τη ζωή του είτε - ως πιθανότερο σενάριο για τη δεκαετία του '70 - νοσταλγεί την επαρχία.

Επίσης, την σύνδεση αυτή του παρελθόντος με το παρόν που επιδιώκει ο σκηνοθέτης, ο *Calvino* τη σχολιάζει ως το «σύμπτωμα της ιταλικής υστερίας» και ως «κοινό στοιχείο της συμπεριφοράς των ιταλών», διότι σύμφωνα με τον ίδιο, αυτό που οι θεατές θεωρούσαν ότι δεν τους αφορά παρά μόνο ως προβολή στο σινεμά, κατέληξε να

³⁶⁶ Συνέντευξη του *Fellini* από τον *Valerio Riva* στην *Espresso*, 7 Οκτωβρίου 1973, επιμ. *Matilde Passa* στο: *Fellini, Amarcord*, «Le parole di un sognatore da Oscar», *Unità*, Milano, 1993, σσ. 35-37

³⁶⁷ *Thompson, Bordwell, ό.π.*, σσ. 425-426

³⁶⁸ *Kezich, ό.π.*, σ. 440

είναι η ιστορία της ίδιας τους της ζωής. Επιπλέον, η αλλαγή αυτή της προοπτικής από την οποία βλέπονταν οι συνθήκες δεν αποτελεί ένα φαινόμενο του ιταλικού Νότου όπως πιστευόταν. Ο μύθος καταρρίπτεται από τον ίδιο το σκηνοθέτη που επέλεξε την *Emilia Romagna* ως τόπο δράσης.³⁶⁹

Η καθημερινή ζωή όπως προβάλλεται στην επαρχία αυτή, ελάχιστα διαφέρει από τις συνήθειες των καθημερινών ανθρώπων της νότιας Ιταλίας. Κατά συνέπεια, η ανάγκη να αποδεκτεί ο θεατής αυτό που υπό διαφορετικές συνθήκες θα απέβαλλε και δεν θα είχε κίνητρο να αντιμετωπίσει, είναι επαρκής λόγος για να εντάξουμε τη συγκεκριμένη ταινία στον κύκλο των ταινιών που καθόρισαν την εποχή τους και απέκτησαν το ρόλο της «πυξίδας» μεταξύ φασισμού και νεωτερικότητας³⁷⁰.

- Lizzani, *Mussolini Ultimo Atto* (1974)

Δώδεκα χρόνια μετά την παραγωγή του *Il processo di Verona*, ο Lizzani ανέλαβε την αναπαράσταση των τελευταίων γεγονότων που συνδέθηκαν με τη προσωπικότητα του Mussolini. Πρόκειται για την πρώτη ταινία που μέσω των συμβάντων του Dongo, αντιμετωπίζει μια κρίσιμη στιγμή της ιστορικής εμπειρίας, κατά την οποία η ήττα της φασιστικής δικτατορίας συνδέεται με τον εμφύλιο πόλεμο. Το *Mussolini Ultimo Atto* έχει ως αφετηρία την 24^η Απριλίου του 1945, όταν έπεσε η Γοτθική γραμμή του Albert Kesselring που επέτρεπε την άμυνα κατά των Αγγλοαμερικάνων.

Οι σύμμαχοι κατευθύνονται προς το Milano. Ο Mussolini αμήχανος και απογοητευμένος από τις εξελίξεις που του μετέδιδαν οι στρατευμένοι που βρίσκονταν στο πλευρό του, έπειτα από συνάντησή του με τον καρδινάλιο Schuster της Αρχιεπισκοπής του Milano και τους αντιπροσώπους της *Επιτροπής Απελευθερωτικού Αγώνα* (CLN), αρνείται τη διαμεσολάβηση αυτών και την πρόταση για ανακωχή. Ακολουθούν το αποτυχημένο σχέδιο σύλληψής του στο *Lugano Allen Dulles* και η απόφασή του να κατευθυνθεί κρυφά προς τη Valtellina. Ο Mussolini γράφει στον Churchill και δηλώνει την επιθυμία του να παραδοθεί στον Αμερικανό πρόξενο. Στο μεταξύ, προκειμένου για την εξασφάλιση στον Truman των ψήφων εκατομμυρίων Ιταλών της Αμερικής, οι Η.Π.Α αποφασίζουν να

³⁶⁹ Italo Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in Federico Fellini, *Quattro film*, Einaudi, Torino 1974, σσ. XXI-XXIV

³⁷⁰ Morreale, *ό.π.*, σ. 93

εγγυηθούν εμπράκτως την ασφάλεια του φυγάδος, οπότε στέλνουν στρατιώτες υπό τον Αντιστράτηγο Donati στο κρατητήριο της Grandela.³⁷¹ Ωστόσο, οι Γερμανοί και οι Παρτιζάνοι εμποδίζουν το σχέδιο του. Οι πρώτοι θέλουν να μεταφέρουν το Mussolini στη Γερμανία και οι δεύτεροι να τον δικάσουν.

Μετά από μια στάση στην Grandola και στο Menaggio, ο Mussolini αποφασίζει να ακολουθήσει μια διμοιρία διακοσίων Γερμανών, σταλμένη ειδικά για τη μεταφορά του στη Γερμανία. Προκειμένου να διασχίσει το Comasco με τα γερμανικά στρατεύματα αναγκάζεται να εγκαταλείψει τις μαύρες ταξιαρχίες που τον είχαν ακολουθήσει έως το σημείο αυτό, ενώ η Petacci παραμένει ακόμα πιστή ακόλουθος του. Η πορεία αυτή δεν διαρκεί πολύ, εφόσον αργότερα, και παρά τη μεταμφίεσή του σε Γερμανό, εντοπίζεται από τους Παρτιζάνους της 52^{ης} ταξιαρχίας Garibaldi και τον διοικητή αυτής Pier Luigi Bellini. Η σύλληψή του γίνεται στις 27 Απριλίου στην πλατεία του Dongo. Προκειμένου για την αποφυγή της οργής του πλήθους οι Παρτιζάνοι τον κρύβουν μαζί με την Claretta σε ένα εξοχικό σπίτι, έως τη λήψη της τελικής απόφασης για την καταδίκη του.

Στη συγκεκριμένη σκηνή οι Παρτιζάνοι παρουσιάζονται διχασμένοι στο εσωτερικό τους, με διάχυτο τον ανταγωνισμό μεταξύ όσων εκπροσωπούσαν την Αντίσταση, όσων βρίσκονταν στη διοίκηση των σωμάτων της Ρώμης και των μυστικών συμμάχων. Στις 28 Απριλίου 1945, ο Mussolini έρχεται σε επαφή με τον Walter Audisio, γνωστό ως Valerio, που φτάνει από το Milano. Ο Valerio ως εκπρόσωπος των διοικητών του Σώματος της *Εθνικής Επιτροπής Απελευθέρωσης* της Βόρειας Ιταλίας, είναι το πρόσωπο που πρόκειται να τον εκτελέσει. Μαζί με τον Duce και άλλους εκπροσώπους του φασισμού, στο Giulino της Mezzegra εκτελείται και η Claretta Petacci.³⁷² Όπως συμβαίνει με την πλειοψηφία των ταινιών του συγκεκριμένου σκηνοθέτη, έτσι και εδώ, ο Lizzani επέλεξε να ανατρέξει στις ιστορικές μαρτυρίες, όπως τα γράμματα και τα ημερολόγια της εποχής, προκειμένου για τη «πιστή» απόδοση των γεγονότων. Ωστόσο, σε κάθε μορφή αναπαράστασης της ιστορίας, τα γεγονότα που δεν μαρτυρούνται και συνιστούν μια πιθανή καθημερινότητα των πρωταγωνιστών είναι και αυτά που επιτρέπουν στον καλλιτέχνη να δράσει ανεξάρτητα εισάγοντας νέες υποθέσεις. Η δυναμική της εικόνας και του ήχου μεταμορφώνει με τον τρόπο αυτό το ιστορικό παρελθόν σε «διήγημα του παρόντος», ως μια άλλη «ποιητική αναζωογόνηση του χαμένου χρόνου».³⁷³ Πολλοί σχολιαστές του συνόλου του έργου του

³⁷¹ Giacci, *ό.π.*, σ. 117

³⁷² Brunetta, *La cinepresa e la storia*, *ό.π.*, σσ. 215-216

³⁷³ Giacci, *ό.π.*, σ. 119

Lizzani κάνουν νύξη στην «επιμελή διήγηση» των ταινιών του, γεγονός που ενισχύεται από την επιλογή των αντίστοιχων τόπων όπου έλαβαν χώρα τα γεγονότα για τα γυρίσματα της κάθε ταινίας.³⁷⁴

Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται από τους μελετητές του έργου του Lizzani στην επιθυμία του σκηνοθέτη να καταγράψει κάποιους προβληματισμούς σε σχέση με τις τελευταίες στιγμές της ζωής του φασίστα ηγέτη, αντί ο ίδιος να περιοριστεί σε ένα φιλμ όπου από την οπτική γωνία του εξωτερικού παρατηρητή θα αναπαριστούσε τις τελευταίες στιγμές της ζωής του Mussolini. Τέτοιες περιπτώσεις είναι οι συζητήσεις που γίνονταν στο εσωτερικό του κινήματος για την Απελευθέρωση και ό,τι αφορούσε το ζήτημα του αν ο ηγέτης θα εκτελούνταν ή θα παραδιδόταν ζωντανός στους συμμάχους, ενώ οι γερμανοί καταλάμβαναν μέρος των εθνικών εδαφών. Επιπλέον, ενώ η ταινία ενημερώνει για όσα συνέβησαν από την 25^η έως την 28^η Απριλίου του '45 στο Milano, στο δρόμο που οδηγούσε από το Como στο Menaggio και από το Dongo στο Giulino di Mezzegra, παράλληλα απευθύνεται σε ένα κοινό με νωπές τις μνήμες των συγκρούσεων μεταξύ των πρώην συμμάχων Γερμανών, και των νυν, Αγγλοαμερικάνων. Ίσως αυτός να ήταν ένας από τους λόγους που ο Lizzani επέλεξε να μη συμπεριλάβει στην ταινία τις εκδηλώσεις βίας του πλήθους που έλαβαν χώρα στην πλατεία Loreto μετά την θανατική καταδίκη του δικτάτορα.³⁷⁵

Ο δεύτερος λόγος, αφορά την ίδια την κοινωνία και τις υποψίες που είχαν αναπτυχθεί ενάντια στο καπιταλιστικό μοντέλο ανάπτυξης και το νέο τρόπο ζωής. Στο ιστορικό αυτό πλαίσιο, οι ιδιωτικές στιγμές της ζωής του ηγέτη αναδεικνύονται σαν αδιάσπαστα τμήματα της μαρτυρούμενης ιστορίας, παρά τον «αναμορφωτικό» χαρακτήρα πολλών ομοίων αυτής ταινιών της περιόδου.³⁷⁶ Εξάλλου, αυτός είναι και ο ρόλος των κινηματογραφικών αναπαραστάσεων της ιστορίας για τις αρχές της δεκαετίας του '70, η απόδοση δηλαδή μιας νέας οπτικής στα εξιστορούμενα γεγονότα έξω από την «ιστορία»³⁷⁷, με στόχο την επέκταση ή πρόκληση προβληματισμών γύρω από ένα θέμα.³⁷⁸

³⁷⁴ στο ίδιο, σ. 55

³⁷⁵ Ανώνυμος, «Mussolini, ultimo atto di Carlo Lizzani», στο: *Cinema '74*, 356, 5 Aprile 1974, σσ. 28-31

³⁷⁶ Alemanno, *ό.π.*, σ. 108

³⁷⁷ Την ίδια παρατήρηση κάνει και ο Alberto Moravia, ο οποίος θεωρεί ως «μη ιστορικές» τις σκηνές που αφορούν τις προσωπικές στιγμές του δικτάτορα στο *Mussolini Ultimo Atto*, τη στιγμή που το κινηματογραφικό κοινό ήταν συνηθισμένο στην απεικόνιση των ηττημένων ηγετών μέσα από συμβάντα παρμένα από το δημόσιο βίο τους, και συνεπώς απομακρυσμένα από τις ανθρώπινες αδυναμίες. (Alemanno, *ό.π.*, σ. 112)

³⁷⁸ Giacci, *ό.π.*, σ. 120

Ο Roberto Alemanno συγκρίνει την περίπτωση του Lizzani στη συγκεκριμένη ταινία με αυτή του Vancini στο *Il delitto Matteotti*, επισημαίνοντας ότι και οι δυο σκηνοθέτες, σε αισθητικό και ιδεολογικό επίπεδο επιδιώκουν μια αναπαράσταση της πραγματικότητας σε στυλ ντοκιμαντέρ. Αυτό συνέβη σε μια περίοδο που η Αριστερά έδειχνε διαθέσιμη να αναπτύξει συνεργασίες σε πολιτικό επίπεδο με τους ιδεολογικούς της αντιπάλους. Άρα, τι σήμαινε η ιδεολογική αυτή αποστασιοποίηση των σκηνοθετών μέσω της χρήσης της γλώσσας του ντοκιμαντέρ; Πρόκειται για σιωπηρό σχολιασμό της τρέχουσας πολιτικής κατάστασης που φαίνεται μέσα από την ανάδειξη του διχασμού σε σχέση με την εκτέλεση του *Mussolini*, σχετικό μόνο με το παρελθόν του φασισμού και περιοριζόμενο σε αυτό.

Σημαντική κρίνεται σε σχέση με το σχόλιο αυτό η αναφορά του Alemanno στον Αντιφασισμό, τον οποίο χαρακτηρίζει ως συνταγματικό και αναμορφωτικό, εφόσον στη σκηνή που η *Επιτροπή Απελευθέρωσης της Βόρειας Ιταλίας* αποφασίζει για την εκτέλεση του *Mussolini*, ο υπαρκτός διχασμός δεν είναι ματεριαλιστικής φύσης ως προς την έκφραση των συμφερόντων μιας συγκεκριμένης τάξης, αλλά παρουσιάζεται ως υπερασπιστής των δικαιωμάτων μιας ολόκληρης κοινωνίας.³⁷⁹

- Pier Paolo Pasolini, *Le 120 giornate di Sodoma, Saló* (1974)

Ο Pier Paolo Pasolini, όπως και ο Bernardo Bertolucci, πέτυχε να γίνει δέκτης της προσοχής κριτικών και διανοούμενων κατακτώντας το ευρύ κοινό σε διεθνές επίπεδο. Αμφότεροι συνέδεσαν τη φιλοσοφία τους με τις φροϋδικές θεωρίες και τις θέσεις του μαρξισμού για την εργασία. Η προσωπικότητα όμως του Pasolini κατέστη αναντικατάστατη και λόγω της γενικότερης πνευματικής του δράσης, μια και εκτός από σκηνοθέτης, υπήρξε ποιητής, πεζογράφος, φιλόσοφος και φιλόλογος. Οι κλασικές σπουδές του, η επιστημονική έρευνα της γλώσσας και η επιρροή του από τη διαλεκτική του Hegel, τον έκαναν ενάντιο στο ματεριαλιστικό κόσμο της εποχής του, στον οποίο δεν έβλεπε καμία προοπτική βελτίωσης. Ο ίδιος ήξερε να αντλεί την έμπνευσή του από το κοινωνικό περιθώριο, την αγωνία της ανθρώπινης ύπαρξης και τη σύγκρουση με τα συστήματα

³⁷⁹ Alemanno, *ό.π.*, σσ. 111-112

εξουσίας των σύγχρονων κοινωνιών.³⁸⁰

Μέσα σε λίγα χρόνια από την έναρξη της πορείας του στο χώρο του κινηματογράφου, ο Pasolini επέλεξε να απομακρυνθεί από τη νεορεαλιστική οπτική των πραγμάτων που κινούνταν μεταξύ μύθου και ιδεολογίας. Μετά από μια περίοδο εξύμνησης της σεξουαλικότητας και των αφηγήσεων απέρριψε την «τριλογία της ζωής»³⁸¹, σκηνοθετώντας το έργο του *Le 120 giornate di Sodoma* ή *Salò* (1974), που προέρχεται από το ομώνυμο έργο του Marchese de Sade.³⁸² Ο Pasolini δεν επιθυμούσε το διήγημα του de Sade να αποτελέσει θεματική ενός έργου με ιστορικά νοήματα³⁸³, ούτε να παραβάλλει σε αυτό τη Κοινωνική Δημοκρατία του *Salò* και το κλίμα μισαλλοδοξίας που είχε καλλιεργηθεί σε αυτή.³⁸⁴ Για το λόγο αυτό προτίμησε να περάσει τα νοήματά του με τρόπο περισσότερο συμβολικό. Ωστόσο, η επιλογή της ταύτισης του ολοκληρωτισμού με τα όργια και το σαδισμό δεν αποτελεί μόνο ένα σύμβολο της αποτρόπαιης φύσης του φασισμού, αλλά εμπεριέχει δόσεις αλήθειας από την ιστορική πραγματικότητα της Δημοκρατίας του *Salò*³⁸⁵.

Με βάση τον ιστορικό Silvio Bertoldi, οι είκοσι μήνες που κράτησε η παραμονή του Mussolini στο *Salò* (από τον Σεπτέμβριο του '43 έως τον Απρίλιο του '45), ο ίδιος και οι ακόλουθοί του συμμετείχαν σε πράξεις ομαδικής ηθικής παρεκτροπής που άπτονταν ζητήματα τόσο πορνείας και καταχρήσεων όσο και σαδιστικών πράξεων.³⁸⁶ Τα στοιχεία αυτά αντανακλούν την γνώση από τους ίδιους της προσωρινότητας της ύπαρξης της διακυβέρνησης του Mussolini η οποία ελεγχόταν από τους Γερμανούς, και την απόλυτη παράνοια που προκαλούσε η αποτυχία στην ψυχοσύνθεσή τους. Ωστόσο, η ταινία δεν παραπέμπει μόνο στην παθολογία του φασισμού την περίοδο της Κοινωνικής Δημοκρατίας του *Salò*, αλλά σε όλα τα ολοκληρωτικά καθεστώτα, έχοντας ρόλο διαχρονικό.

³⁸⁰ Σουέρεφ, *ό.π.*, σσ. 333-337

³⁸¹ Αποτελείται από τα έργα του: *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972), *Il fiore delle mille e una notte* (1973)

³⁸² Bondarella, *ό.π.*, σσ.275-276

³⁸³ Την άποψη ότι οι δήμιοι του de Sade θυμίζουν τους νεκρούς του Β' Παγκοσμίου πολέμου συναντάμε και στον μελετητή Alemanno, ο οποίος κάνει λόγο για «ανυπαξία ιστορικότητας», αποβολή της μνήμης και επανάληψη της κτηνώδους αναρχίας των ισχυρών. Όπως οι ήρωες του de Sade δεχόταν το διαφωτισμό χωρίς την αποδοχή της αλήθειας που τον παρήγαγε, έτσι και οι ρεπουμπλικάνοι του *Salò* δέχονται τη φασιστική ιδεολογία έξω από κάθε πραγματικότητα. Η συμπεριφορά για τον ίδιο υπακούει σε κανόνες σημαντικότερες της ιδεολογίας βλ. (Alemanno, *ό.π.*, σσ. 278-282)

³⁸⁴ Adelio Ferrero, *Il Cinema di P.P Pasolini*, Marsilio, Venezia, 1977, σ.148

³⁸⁵ Serafino Muri, Pier Paolo Pasolini, Il Castoro, Milano, Maggìo, 2000, σσ. 146-150

³⁸⁶ Silvio Bertoldi, *Salò, Vita e morte della Repubblica Sociale Italiana*, Rizzoli, Milano, 1977, σσ. 353-355

Στο *Salò*, παρουσιάζονται οι σεξουαλικές προτιμήσεις τεσσάρων ισχυρών ανδρών που αποσύρονται σε ένα πύργο προκειμένου να ικανοποιήσουν τις λάγνες τους επιθυμίες. Ο Pasolini μέσω της σκληρότητας που αντικατοπτρίζεται στις πράξεις των τριών φασιστών, προσπαθεί να δείξει στο θεατή την αποτρόπαια φύση του ολοκληρωτισμού. Οι τέσσερις φασίστες που συμμετέχουν στο σαδιστικό σκηνικό αντιπροσωπεύουν ο καθένας ξεχωριστά μια πτυχή κοινωνικής εξουσίας: το δικαστή, τον τραπεζίτη, τον δούκα, τον επίσκοπο.³⁸⁷ Τα παραπάνω πρόσωπα λειτουργούν συμβολικά φέρνοντας στο προσκήνιο την καταπιεστική εξουσία της κοινωνίας. Η συμμετρία του έργου, σε συνδυασμό με την σταδιακή κορύφωση της σαδιστικής ισχύος των φασιστών, παραπέμπει διαχρονικά στη καταναλωτική κοινωνία. Στο έργο εμπλέκονται η *Κόλαση* από τη *Θεία Κωμωδία* του Δάντη - όπου ο φασισμός ταυτίζεται με τους κύκλους της κόλασης και τα θύματα υποβάλλονται σε σαδιστικές ταπεινώσεις - οι *120 ημέρες των Σοδόμων* του *de Sade*, και τέλος, η προδοσία του Mussolini και η ίδρυση της Κοινωνικής Δημοκρατίας του *Salò*.³⁸⁸

Πρώτα η παράνοια, έπειτα η κοπρολαγνία, και τέλος η σαδιστική εξόντωση των θυμάτων των φασιστών συνιστούν την τριπλή σύνθεση που τονίζει ακόμα περισσότερο τη καταπιεστική φύση όλων των εκτελούμενων πράξεων. Παράλληλα, μέσα από τις σαδιστικές παρωδίες απομυθοποιούνται θεσμοί του παρελθόντος όπως η οικογένεια, ο γάμος, η θρησκεία, αλλά κυρίως η ίδια η ανθρώπινη σεξουαλικότητα. Αυτός ήταν ο τρόπος με τον οποίο προβλήθηκε μια κοινωνία κυριευμένη από το σαδισμό και την εκμετάλλευση, στοιχεία που τελικά οδήγησαν στην αυτοκαταστροφή της ανθρώπινης ύπαρξης και κατ' επέκταση στην άνοδο αναισχυτων προσώπων στην εξουσία. Ο Pasolini προβάλλει την αυτοκτονία, τη παθητική παρατήρηση, την ιδεολογική αντίσταση και τη βία ως σύμβολα της κάθαρσης. Εν τέλει, η ταύτιση του φασισμού με το «απόλυτο κακό» φτάνει στο έπακρο.³⁸⁹

Η μακάβρια απολογία που πραγματοποιείται μέσα από το *Salò* μεταδίδει και αυτή με τη σειρά της, με τρόπο άμεσο ή έμμεσο, αποκρουστικά αισθήματα για το φασισμό. Η χρήση αφηγητριών βαμμένων και ντυμένων με τη γραφική επισημότητα των μεσοαστών, καθώς και ενός σπιτιού που οι τοίχοι του είναι διακοσμημένοι με «μεταφυσικό» στυλ, σύμφωνα της πρωτοπορίας της εποχής, είναι στοιχεία του τρόπου με τον οποίο η τέχνη έγινε αντικείμενο εκμετάλλευσης από τους φασίστες για την κάλυψη των

³⁸⁷ Bondarella, *ό.π.*, σσ. 294-295

³⁸⁸ Σουέρεφ, *ό.π.*, σσ. 329-330

³⁸⁹ Bondanella, *ό.π.*, σσ. 294-295

προπαγανδιστικών αναγκών της απολυταρχικής εξουσίας. Επιπλέον, υποδηλώνει την κοινωνική βάση από την οποία αναδύονται τα ολοκληρωτικά καθεστώτα. Ένα άλλο στοιχείο που συνδέει την ταινία με το φασισμό είναι οι εξωτερικοί υπαινιγμοί που γίνονται από αφηγήτριες, ιστοριών σεξουαλικού περιεχομένου, στο όνομα του Giovanni Gentile και του Julius Evola. Ο αυνανισμός όσων συμμετείχαν στο γεύμα που ακολουθεί το άκουσμα μιας ομιλίας του Führer, υποδηλώνει μια συγκεκριμένη στάση απέναντι στην παγκόσμια ναζιστική πρόκληση του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου.

Το γεμάτο ψευδαισθήσεις και μυθολογικά στοιχεία, ολοκληρωμένο και παροδικό παρελθόν που προβαλλόταν στις ταινίες της δεκαετίας του '50 και των αρχών της δεκαετίας του '60 είχε πια σβήσει για τον κινηματογράφο. Η αντιπαράθεση του Pasolini με τις κυρίαρχες μορφές καταπίεσης, η μαρξιστική θεώρηση και η πολιτική αντίθεση σε κανόνες κάθε είδους με τρόπο προκλητικό και ανορθόδοξο, κατέστησαν το Saló ένα έργο πρωτοποριακό για τη σύγχρονη κοινωνία που χρησιμοποιεί λόγο συμβολικό και ποιητικό.³⁹⁰

³⁹⁰ Ferrero, *ό.π.*, σσ. 146-147, 149-154

- Bernardo Bertolucci, *1900* (1976)

Με το *1900*, ο Bertolucci κάνει μια ανασκόπηση των γεγονότων της ιταλικής ιστορίας του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα, και συγκεκριμένα από τα χρόνια του Vittorio Emanuele του III έως και το θάνατο του Mussolini, παρουσιάζοντας με τρόπο συμβολικό και γλώσσα ποιητική τη πορεία δυο οικογενειών διαφορετικής κοινωνικής προέλευσης. Ο τόπος που επιλέχθηκε για τα γυρίσματα της ταινίας είναι η Parma της Emilia Romagna, απ' όπου κατάγεται ο ίδιος, και όπου το σινεμά συναντά την ύπαιθρο των απλών χωρικών με τις δικές της παραδόσεις και διαλέκτους.³⁹¹

Μέσα από τη ζωή των δυο πρωταγωνιστών της ταινίας, του Olmo και του Alfredo, έρχονται στο προσκήνιο στοιχεία του πρόσφατου παρελθόντος, όπως ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος, η γέννηση και η εξέλιξη του φασισμού, η ανάπτυξη διαφόρων ιδεολογικών ρευμάτων, οι κοινωνικές αναταραχές στους αγροτικούς συνεταιρισμούς του ιταλικού Βορρά και η πτώση του Mussolini. Οι δυο ήρωες αντιπροσωπεύουν μια επικρατούσα πραγματικότητα στη κεντρική και νότια Ευρώπη, αυτή του διχασμού μεταξύ της τάξης των αφεντικών και των υπηρετών τους.³⁹²

Οι συγκεκριμένες ιστορικές αναφορές δίνονται μέσα από την οπτική γωνία του ιταλικού σοσιαλιστικού κινήματος και την πορεία ανάπτυξής του. Η ενεργή δράση του ήδη από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, συχνά με ιδιαίτερη την επίδραση από αναρχικές απόψεις, ακολουθήθηκε από ακόμα μεγαλύτερη απήχηση αμέσως μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η οικονομική και πολιτική κρίση που προκλήθηκε μετά το τέλος του πολέμου και ο απόηχος της Οκτωβριανής Επανάστασης, οδήγησαν το 1919 σε έκρηξη των εργατικών κινητοποιήσεων στον Ιταλικό Βορρά με κέντρο της δράσης το Torino. Η ριζοσπαστικοποίηση των κοινωνικών αγώνων έφερε τη διάσπαση του *Ιταλικού Σοσιαλιστικού Κόμματος*, ενώ το 1921 ιδρύθηκε το *Ιταλικό Κομμουνιστικό Κόμμα* (PCI) ως αποτέλεσμα των παραπάνω εξελίξεων. Η πορεία ανάπτυξης του κόμματος ανακόπηκε βίαια μετά την άνοδο του φασισμού και την απαγόρευσή του το 1926, με αποτέλεσμα η πόλωση στο εσωτερικό του κοινωνικού ιστού να γίνει ακόμα εντονότερη.³⁹³ Ωστόσο, με το

³⁹¹ Martini, *ό.π.* σσ.120-121

³⁹² Σουέρεφ, *ό.π.*, σσ. 295-360

³⁹³ Παναγιώτης Σωτήρης, «La Rossa primavera (Σημειώσεις για τον ιταλικό Μάη)», στο: *Θέσεις - τριμηνιαία επιθεώρηση*, σσ. 1-23 , http://www.theseis.com/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=1046 (26-06-2016)

1900 δεν επιχειρείται τόσο η προβολή μιας επιστημονικής εκδοχής της κοινωνικής ιστορίας όσο μια πιο προσωπική οπτική γωνία του συγγραφέα για τα ιστορικά γεγονότα δοσμένη με αισθησιακό και προφητικό τρόπο.³⁹⁴

Η κινηματογράφηση αρχίζει αντίστροφα και με τρόπο κυκλικό, με πρώτη την αναφορά στην απελευθέρωση της Ιταλίας στις 25 Απριλίου 1945 και τελευταία τη νίκη των φασιστών κάτω από τη βίαιη ηγεσία του «Αττίλα» το ίδιο έτος. Ο τόπος μένει πάντα ο ίδιος και τον βλέπουμε να αλλάζει μέσα από τις τέσσερις εποχές του χρόνου. Ο χώρος για τον σκηνοθέτη δεν αποτελεί κάτι το αμφίσημο ούτε είναι λόγος πρόκλησης ερωτηματικών, αλλά πρόκειται για έναν προς εξερεύνηση τόπο που ο σκηνοθέτης νιώθει να του ανήκει. Εξάλλου, η Parma, είναι η πόλη που ο Bertolucci επέλεγε να περάσει τις Κυριακές του. Συνεπώς, επρόκειτο για μια επαρχία την οποία έβλεπε με υπερευαίσθητο μάτι. Μέσα από αυτή προβάλλεται η ζωή γαιοκτημόνων και χωρικών επί φασισμού, θυμίζοντας θεματικά σκηνές από κινηματογραφικά έργα του Blasetti.³⁹⁵

Η ανάμειξη των προσωπικών του μνημών με τη συλλογική μνήμη γίνεται στο πλαίσιο της προσπάθειάς του να εξισορροπήσει την ψευδαίσθηση με την αλήθεια. Τέλος, ο ίδιος αποδεικνύεται ότι γνωρίζει πώς το διαφορετικό μπορεί να υπάρξει μέσα από μια ταινία ανάλογη του '900, όταν αυτή διαθέτει τα κατάλληλα μέσα διανομής και χρηματοδότησης σε μια εποχή που οι περισσότεροι σκηνοθέτες προσαρμόζονταν σε χαμηλής ποιότητας κωμικές παραγωγές.³⁹⁶

Σε σχέση με τη πλοκή της ταινίας, τα γεγονότα εξελίσσονται στο κτήμα των Berlinghieri, όπου ένας φασίστας άσκοπα περιφερόμενος σκοτώνει έναν Παρτιζάνο. Πρόκειται για τον Attila Melanchini (Donald Sutherland), έναν φασίστα που εμπλέκεται στον συλλογικό βίο της κοινότητας και ασκεί επιρροή στις συνεχείς διεκδικήσεις των δικαιωμάτων των αγροτών.³⁹⁷ Από τα κτήματα, οι γυναίκες βλέπουν τον Attila και τη σύντροφό του Regina (Laura Betti) να δραπετεύουν. Αμέσως τους καταδιώκουν με τις αζίνες στο χέρι. Ένας νεαρός χωρικός, ο Leonida, οπλισμένος με τουφέκι, συλλαμβάνει τον Alfredo που είναι το αφεντικό, και τον οδηγεί σε έναν σταύλο υπό την απειλή του

³⁹⁴ Σουέρεφ, *ό.π.*, σ. 360

³⁹⁵ Σε σχέση με τα έργα του Blasetti, εκεί γίνεται η παρουσίαση της αλλαγής των κοινωνικών δομών και ο εκσυγχρονισμός της κοινωνίας που με τρόπο διφορούμενο αποδίδεται στο φασιστικό καθεστώς (Claudio Carabba, «Tara Tara Tara, Tornando a Casa», στο: Claudio Carabba, Gabriele Rizza, Giovanni Maria Rossi, *La regola delle illusioni, cinema di Bernardo Bertolucci*, AIDA, Firenze, 2003, σσ. 65-72).

³⁹⁶ στο ίδιο, σσ. 65-72

³⁹⁷ Brunetta, *La cinpresa e la storia*, *ό.π.*, σσ. 225-226

όπλου. Εκεί αρχίζει το μεγάλο *flashback*. Τότε, ο θεατής οδηγείται στην κοιλάδα του Πάδου, όπου ο δούλος *Rigoletto* ανακοινώνει το θάνατο του Giuseppe Verdi, ενώ την ίδια στιγμή γεννιούνται ο Olmo, νόθος εγγονός του Leo Dalcò, και ο Alfredo Berlinghieri, γιος του Giovanni και εγγονός του μεγαλοκτηματία αφεντικού.

Οι δυο οικογένειες, του Alfredo και του χωρικού Leo είναι το μέσο μέσω του οποίου ο Bertolucci επιλέγει να κάνει λόγο για το φασιστικό παρελθόν. Η ζωή του Alfredo και του Leo παρουσιάζεται στα διάφορα στάδιά της, με αφετηρία τα παιδικά τους χρόνια. Τα στάδια αυτά ακολουθεί και η ιδεολογική ωρίμανση των χωρικών, καθώς και η άνοδος του αφεντικού. Οι δυο τους δίνουν όρκους στις γραμμές του τρένου ότι θα μείνουν ενωμένοι παρά τις κοινωνικές διαφορές που τους χωρίζουν, και οι οποίες τελικά τους οδηγούν σε αντίπαλα στρατόπεδα. Ο ένας γίνεται αφεντικό, ο άλλος μένει προλετάριος.

Στην κοιλάδα, η μιζέρια και οι σοσιαλιστικές ιδέες γίνονται όλο και εντονότερες, κλίμα που ευνοεί τη γενικότερη αντίσταση προς το αφεντικό και την επιθυμία της ανατροπής του. Στις παρενοχλήσεις των ιδιοκτητών γης οι εργάτες απαντούν με την απεργία του 1908. Το τρένο που κουβαλάει τους απεργούντες του 1908 επιστρέφει στην ταινία δέκα χρόνια αργότερα, αυτή τη φορά φέρνοντας πίσω τον Olmo μετά τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο, αλλά είναι το ίδιο τρένο που σε συμβολικό επίπεδο θα μεταφέρει τους φασίστες της «πορείας» στη Ρώμη. Ο Alfredo μετά την αυτοκτονία του παππού του και τον πρόωρο θάνατο του πατέρα του γίνεται κύριος των κληρονομούμενων κτημάτων. Αφού ξανασυναντάται με τον τριανταετή πλέον Olmo, ο τελευταίος παρατηρεί τις αλλαγές που επήλθαν κατά τη διάρκεια της απουσίας του. Βλέπει την αλωνιστική μηχανή ατμού του νέου αφεντικού και τις κοινωνικές αναταραχές που λαμβάνουν χώρα στα αναχώματα της κοιλάδας του Πάδου υπό πολυάριθμες κόκκινες σημαίες.

Εκεί βρίσκεται και ο Attila που «συμπαραστέκεται» στους φτωχούς χωρικούς του κτήματος Berlinghieri, παρουσιάζοντάς τους το νέο αυτό εργαλείο σαν το «φασιστικό θαύμα» που θα αντικαταστήσει τα άλογα και τα άροτρα. Ωστόσο, στην ταινία ενσωματώνεται μια σκηνή που τοποθετείται χρονικά δεκαπέντε έτη νωρίτερα και στην οποία παρουσιάζεται η αλλαγή του τρόπου εργασίας των αγροτών μετά την εφεύρεση της «μηχανικής τσουγκράνας». Άρα, συμπεραίνεται ότι η τεχνολογία είναι κάτι το εξελιξίμο ανεξάρτητα από την ύπαρξη του φασιστικού καθεστώτος, κατά το οποίο κάθε πρόοδος αποτελεί υποκριτικά μέρος του «φασιστικού θαύματος».

Διαφοροποιήσεις παρατηρούνται ακόμα και στη συναισθηματική ζωή των δυο νέων. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο οικονομικά ισχυρός Alfredo ακολουθεί το θείο του Ottavio στο Capri, όπου χάνει το μυαλό του με τη φουτουρίστρια Ada, την οποία και παντρεύεται, ενώ ο φτωχός Olmo συνέδεσε τη ζωή του με τη σοσιαλίστρια δασκάλα Annita. Ωστόσο, η σεξουαλικότητα των δυο νεαρών χάνεται με το πέρασμα του χρόνου, όπως κάποτε συνέβη και με τον πατέρα του Alfredo, στοιχείο που κατά τον Enzo Ungari συμβολίζει τη χαμένη ακμή του αγροτικού κινήματος μετά την παράδοση των όπλων στο C.L.N.³⁹⁸

Στη γαμήλια τελετή του Alfredo, η υστερική ξαδέρφη των Berlinghieri, Regina, συνάπτει ερωτική σχέση με τον Attila, της οποίας θεατής γίνεται τυχαία ένα μικρό αγροτόπαιδο, ο Fabrizio. Οι δυο εραστές κακοποιούν τον μικρό, τη στιγμή που κρυφάκουγε τη φαντασίωσή του Attila να «σκοτώσει τα αφεντικά» στο πλαίσιο μιας «φασιστικής επανάστασης». Η σκηνή βίας που ακολουθεί με το βασανισμό του μικρού αγοριού ανάγει το θεατή σε σκηνές από το *Salò* του Pasolini – γυρισμένο στον ίδιο χώρο, την ίδια περίοδο – και ξανά στον Blasetti, όπου χρησιμοποιείται ο παιδικός θάνατος για να ειρωνευτεί τον «ηρωισμό» που εξέφραζαν οι πράξεις βίας και θανάτου των στρατευμένων στο φασιστικό καθεστώς.³⁹⁹

Οι κατηγορίες για τη δολοφονία του μικρού παιδιού αποδίδονται στον Olmo, ο οποίος εγκαταλείπει την αγροικία και αλλάζει επάγγελμα. Η ζωή του διαφοροποιείται από αυτή του Alfredo, ο οποίος εγκαταλείπεται από την Ada λόγω της παθητικής του στάσης προς τη νέα πολιτική πραγματικότητα. Ο ίδιος είχε γνώση των ωμών πράξεων του Attila, αλλά τις παρέβλεψε. Η εύθραυστη ζωή του Alfredo και η κοινωνική άνοδος της Regina και του Attila, μαρτυρούν τη δραματικότητα της κατάστασης, με την αδικία να είναι κυρίαρχη στα φασιστικά χρόνια. Από την άλλη, ο Olmo μετά τη φυγή του από την αγροικία προκειμένου να αποφύγει την αντίποινα στην αντιφασιστική του δράση, γύριζε σε άλλους τόπους απ' όπου αντιτασσόταν στην επιρροή των φασιστών διαδίδοντας αντιφασιστικές ιδέες.

Σε άλλη σκηνή της ταινίας βλέπουμε τις φασιστικές ομάδες κρούσης να σκοτώνουν τέσσερις αβοήθητους εργάτες μέσα στο χώρο που η σύζυγος του Olmo κήρυττε υπέρ του σοσιαλισμού. Τα δυο ανδρόγυνα έρχονται σε αντιπαράθεση με το τρίτο ζευγάρι της ταινίας, τον Attila και τη διεστραμμένη σύζυγό του. Ο Attila αναγγέλλει τον κομμουνιστικό

³⁹⁸ Enzo Ungari, *Schermo delle mie Brame*, Vallecchi, Firenze, 1978, σσ. 256-261

³⁹⁹ Marasti, *ό.π.*, σ. 23

κίνδυνο που διατρέχει η ανθρωπότητα, ενώ ο ίδιος φέρεται επικίνδυνα. Τέλος, ο τρόπος με τον οποίο εκτυλίσσεται η δράση δημιουργεί την πεποίθηση ότι ο αντιμαχόμενος χαρακτήρας του Alfredo αντανακλά τον ίδιο τον Bertolucci.⁴⁰⁰

Το δεύτερο μέρος της ταινίας παρουσιάζει τη πτώση του φασιστικού καθεστώτος και τη καταστροφή του «μισητού αφεντικού», ενώ τελειώνει με την εικόνα των δυο πρωταγωνιστών το '74, όταν πια αυτοί βρίσκονται σε μεγάλη ηλικία.⁴⁰¹ Το '45, εμφανίζεται ο Olmo κάτω από έναν μεγάλο ουρανό με κόκκινες σημαίες ραμμένες μαζί, όπου γιορτάζεται η κυριαρχία του λαού στο αφεντικό υπό τον ήχο της φουσαρμόνικας και με αντίστοιχη χορογραφία⁴⁰². Ο Attila σκοτώνεται, ενώ ο Alfredo που επιζεί καταδικάζεται σε συμβολικό θάνατο. Η προηγηθείσα σκηνή των νεκρών αγροτών που μεταφέρονται με το κάρο από τον Olmo και την Anitta, προκαλώντας έντονη ηθική αγανάκτηση στο θεατή, ακολουθείται από τον νικηφόρο επίλογο της μαζικής αντιστασιακής δράσης.⁴⁰³

Ακολουθεί η εορτή των αγροτών, η οποία κλείνει με τη τελική σκηνή των δυο ξαπλωμένων στις ράγες του τρένου πρωταγωνιστών. Αυτοί δηλώνουν την αζεπέραστη ακινησία των γεγονότων, αλλά και το προβλέψιμο ότι η νίκη των αγροτών ήταν μια νίκη εφήμερη.⁴⁰⁴ Σύντομα, ένα φορτηγό με αντιπροσώπους της *Επιτροπής Απελευθερωτικού Αγώνα* (C.L.N) θα φτάσει στον στάβλο για να ζητήσει από τους χωρικούς να παραδώσουν τα όπλα. Η στιγμή αυτή αποτελεί ένα σημείο σταθμό για την ιταλική ιστορία, εφόσον η επικείμενη επανάσταση φαίνεται να σταματά μπροστά στις επιταγές του C.L.N. Η Αντίσταση τελείωσε, μια «νέα Ιταλία» γεννιέται και το αφεντικό είναι ακόμα ζωντανό.⁴⁰⁵

Σχολιάζοντας εκτενέστερα τις τελευταίες σκηνές της ταινίας, το συμπέρασμα ότι η απελευθέρωση του '45 απέτυχε να προκαλέσει μια σοσιαλιστική επανάσταση, προκύπτει από τη φράση του σεναρίου ότι: «το αφεντικό δεν πέθανε, δεν καταστράφηκε ολοκληρωτικά». Ο θάνατος ωστόσο του «αφεντικού» επιτελείται στο τέλος του δευτέρου μέρους όταν ο Alfredo αυτοκτονεί στις ράγες του τρένου. Από τα παραπάνω γίνεται έκδηλο το γεγονός ότι η διαμάχη μεταξύ εργοδοτών και εργαζόμενων δεν τελείωσε εκεί, αλλά η τελευταία νίκη, με βάση το σκηνοθέτη, ανήκει στην εργατική τάξη. Πέραν των παραπάνω, η ταινία αποτελεί και την ουτοπική απεικόνιση της επανάστασης που

⁴⁰⁰ Bondanella, *ό.π.*, σσ. 310-314

⁴⁰¹ Stefano Soccì, «La fuga, l'assedio, Storia e verità», *ό.π.*, σσ.55-61

⁴⁰² Giovanni Maria Rossi, «Il tempo, il cerchio, la storia», *ό.π.*, σσ. 59-64

⁴⁰³ Di Giannmatteo, «Novecento», *ό.π.*, σσ. 231-132

⁴⁰⁴ Carabba, «Tara Tara Tara, Tornando a Casa», *ό.π.*, σσ. 65-72

⁴⁰⁵ Jandelli, «Lungometraggi, Novecento», *ό.π.*, σσ. 136-140

αναμενόταν να συμβεί στα '76, ανατρέποντας το υπάρχον πολιτικό σκηνικό. Ο αρχικός στόχος της ταινίας δεν ήταν τόσο να ασκήσει πολιτική επιρροή, όσο να επισκοπήσει τον τρόπο που κάποιες ιδέες περνούν από γενιά σε γενιά, προβάλλοντας την αμφιλεγόμενη προσωπική γνώμη του Bertolucci για την εποχή μέσα από τη μαρξιστική θεωρία.⁴⁰⁶

Ο Bertolucci, τόσο με το *1900* (1976), όσο και με τα *Ultimo tango a Parigi* (1972) και *La Luna* (1979), κατάφερε συνειδητά να ξεφύγει από μια σειρά ταινιών που απευθύνονταν σε ένα στενό κύκλο διανοούμενων. Έκανε χρήση της αγγλικής γλώσσας στις ταινίες του και διάλεξε με προσοχή Αμερικανούς ηθοποιούς που είχαν φήμη για τον υψηλό τζίρο που έφερναν στα ταμεία με τις επιτυχίες τους. Η ταινία, αποτελεί μια υπερπαραγωγή που του έδωσε τη δυνατότητα να απελευθερωθεί από τα στεγανά του παρισινού σινεμά των πρώιμων έργων του, παρόλο που η θεματική της άπτονταν ζητήματα αντίθετα της ιδεολογίας και των θέσεων των παραγωγών.⁴⁰⁷ Οι ταινίες του τον κατέστησαν την εξαίρεση στον κανόνα των εμπορικών ταινιών που χρηματοδοτούνταν από τον αμερικανικό κινηματογράφο και οι οποίες στερούνταν καλλιτεχνικής ποιότητας.⁴⁰⁸ Επιπλέον, θεωρείται ότι ο Bertolucci με την πολύωρη αυτή ταινία έκανε ένα γενεαλογικό άλμα, εφόσον η σχέση του με το παρελθόν είναι εντελώς διαφορετική από αυτή των σύγχρονών του σκηνοθετών. Η διαφοροποίηση αυτή έγκειται και στο γεγονός ότι περίπου έξι χρόνια μετά την παραγωγή του *La strategia del ragno*, η δεκαετία του '30 χρησιμοποιούνταν ως ρεπερτόριο για το γύρισμα ενός «έπους», και όχι σαν αφορμή για ιστορικό προβληματισμό.

Η συνολική ανάγνωση της ταινίας, την ανάγει στη λίστα των πολιτικών μελοδραμάτων με ξεκάθαρη την Αριστερή τοποθέτηση του σκηνοθέτη που συνδυάζει τα χαρακτηριστικά του *Hollywood* με αυτά του σοβιετικού ρεαλισμού⁴⁰⁹. Σε δεύτερο επίπεδο, το πέρασμα των δυο ανδρών από τη σχέση φιλίας σε αυτή της εχθρότητας, και από εκεί της αδιαφορίας, εκφράζει την αντίστοιχη σχέση μεταξύ των κοινωνικών τάξεων στις οποίες ανήκουν, ενώ οι περιγραφές είναι ρητορικές. Βασικές σκηνές επιβεβαιώνουν έναν τέτοιο χαρακτηρισμό, είτε πρόκειται για τη σύνδεσή αυτών με την τρέχουσα πραγματικότητα του σκηνοθέτη είτε με το χρονολογικό πλαίσιο της ταινίας.⁴¹⁰

⁴⁰⁶ Bondanella, *ό.π.*, σσ. 310-314

⁴⁰⁷ στο ίδιο, σ.297

⁴⁰⁸ Σουέρεφ, *ό.π.*, σ. 295

⁴⁰⁹ Η χρηματοδότηση της ταινίας με 6.000.000 αμερικανικά δολάρια μαρτυρεί την αναγκαιότητα να καταστεί μια ταινία εμπορική. Γι' αυτό, παρά την κατάταξή της στις στρατευμένες ταινίες δημιουργού, τα μηνύματά της είναι ευκολονόητα από το ευρύ κοινό («Bertolucci Bernardo» στο: *Dizionario dei registi, ό.π.*, σσ. 44-47).

⁴¹⁰ Marasti, *ό.π.*, σ. 118

Επιπρόσθετα, λαμβάνεται υπόψη ότι ο Bertolucci διδάχθηκε την τέχνη του σινεμά από πρόσωπα που 15-20 χρόνια νωρίτερα είχαν βιώσει τα γεγονότα της Αντίστασης, της κατάρρευσης των μεταπολεμικών υποσχέσεων της κεντροαριστεράς και την κηδεία του Togliatti. Όλες αυτές οι εμπειρίες είχαν αποκτήσει χαρακτήρα τύψεων που ενσωματώνονταν στην αναπαράσταση της συγκεκριμένης περιόδου και το επικείμενο τέλος των πρωταγωνιστών.⁴¹¹ Από την άλλη, ο E. Ungari φαίνεται να διαφωνεί με την παραπάνω θέση του Morreale ισχυριζόμενος ότι το *1900* είναι μεταμοντέρνο, νεοκλασικό και μεταϊδεολογικό, και λανθασμένα συσχετίζεται με τα πολιτικά γεγονότα της δεκαετίας του '60.⁴¹²

Ωστόσο, στην ανάλυση που επιχειρείται εδώ, υιοθετείται η θέση του Morreale και επεξηγείται το πώς ο σκηνοθέτης διαφοροποιούμενος από την εποχή του χρησιμοποιεί για πρώτη φορά το παρελθόν συσχετίζοντάς το με το παρόν. Παράδειγμα του συσχετισμού αυτού είναι η ίδια η επιλογή του ονόματος Berlinghieri για την οικογένεια των γαιοκτημόνων. Αυτό ηχεί ετυμολογικά όπως το επώνυμο του γενικού γραμματέα του PCI, Enrico Berlinguer.⁴¹³ Η «ιστορική συμφωνία» μεταξύ του ιδίου και του προέδρου του συμβουλίου των χριστιανοδημοκρατών Aldo Moro, θα μπορούσε να παραλληλιστεί με τη φιλία Alfredo-Olmo. Όπως και η σχέση των δυο πρωταγωνιστών, έτσι και οι κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις αποδείχθηκαν ταχύτατες για τις αρχές του '60.

Σε σχέση με τις σκηνές που εμπεριέχουν αναφορές στα φασιστικά χρόνια, παρατηρείται ήδη από τον τίτλο της ταινίας η συμβολική παραπομπή των θεατών στο ομώνυμο καλλιτεχνικό κίνημα της δεκαετίας του '20, ιδρυμένο από τη Margheritta Sarfatti, γνωστή για τη σχέση της με το Mussolini. Άλλες εικόνες και σκηνές φέρνουν στη μνήμη τα φασιστικά χρόνια, ενώ η ουδέτερη προσωπικότητα της *Ada* προκαλεί ποικίλους συνειρμούς που συνδέονται με τη στάση της αστικής τάξης, αφενός κατά την εικοσαετία προς το καθεστώς και αφετέρου τη δεκαετία του '60 προς την πολιτεία.⁴¹⁴

⁴¹¹ Morreale, *ό.π.*, σσ. 138-140, 148

⁴¹² Ungari, *ό.π.*, σ. 261

⁴¹³ Marasti, *ό.π.*, σ. 103-106

⁴¹⁴ στο ίδιο., σ. 118

Σε κάθε περίπτωση, η ιστορία διαμορφώνεται από την αστική τάξη, ενώ η αλήθεια κρύβεται στις τάξεις των αγροτών.⁴¹⁵ Αυτές οι αντιθέσεις ενσαρκώνονται στις διαφορετικές προσωπικότητες των δυο νεαρών, Alfredo και Olmo και στη μετατροπή του ρομαντικού κλίματος που επικρατεί στην αναπαράσταση των παιδικών τους χρόνων σε ένα ταξίδι προς τη «ψευτοϊδεολογία» του φασιστικού καθεστώτος. Όλα αυτά τελειώνουν με το πέρασμα στην απελευθέρωση, κάτω από το σύμβολο της ανατροπής και της ουτοπίας.⁴¹⁶

- Giugliano Montaldo , *L'Agnese va a morire* (1976)

Η ταινία του Giugliano Montaldo, *L'Agnese va a morire*, αποτελεί την κινηματογραφική αναπαράσταση του ομώνυμου μυθιστορήματος της *Renata Viganò* του '49. Το μυθιστόρημα αυτό γραμμένο στα χρόνια του ιταλικού Νεορεαλισμού, παρουσιάζει την ιστορία της *Agnese*, μιας πλύστρας μέσης ηλικίας αναλφάβητης και χωρίς παιδιά που ήταν παντρεμένη με τον αντιφασίστα *Palita*. Η ίδια, ως μια απλή γυναίκα που ασχολούνταν με τις αγροτικές εργασίες στην κοιλάδα του Πάδου, μοιάζει από την αρχή της ιστορίας να είναι καταδικασμένη σε θάνατο παρά την άγνοιά της για την τρέχουσα πολιτική κατάσταση στην Ιταλία του '44 - '45.

Προς το τέλος του πολέμου, η Emilia Romagna, ως ζώνη συνοριακή και τόπος κατειλημμένος από τους Γερμανούς επί της *Κοινωνικής Δημοκρατίας του Salò*, βρισκόταν στο επίκεντρο του εμφυλίου πολέμου μεταξύ φασιστών - παρτιζάνων και των συμμάχων τους. Η *Agnese* φέρει την ανατροφή και τη νοοτροπία των γυναικών της ιταλικής κοινωνίας του Β' Παγκοσμίου πολέμου. Αυτό μαρτυρείται από το γεγονός ότι ενώ ο *Palita* βρισκόταν ακόμα εν ζωή και περνούσε τις ημέρες του μελετώντας και συναντώντας Αριστερούς συντρόφους, στις συζητήσεις που γίνονταν στην οικεία μαζί τους για τη σχέση του κόμματος με τη δράση των παρτιζάνων και την συνοχή του αγώνα, η *Agnese* δεν συμμετείχε ποτέ. Για την ίδια, η πολιτική δράση ήταν «ανδρικό ζήτημα», τουλάχιστον μέχρι τη στιγμή που ο άνδρας της κατηγορήθηκε από τους φασίστες για τη φιλοξενία ενός αντιφρονούντα και οδηγήθηκε σε στρατόπεδο συγκέντρωσης στη Γερμανία.

⁴¹⁵ Succi, «La fuga, l'assedio, Storia e verità», *ό.π.*, σ. 45-46

⁴¹⁶ Morreale, *ό.π.*, σσ. 147-148

Η οργή που της προκάλεσε το περιστατικό αυτό προμηνύει τη μελλοντική της εξέλιξη, στη σκηνή που η κακομεταχείριση του οικοσπιτου ζώου της από έναν Γερμανό στρατιώτη, γίνεται η αφορμή για να τον δολοφονήσει εν ψυχρώ. Η Agnese βγάζει έτσι στην επιφάνεια την επαναστατικότητα και την οργή που κρύβει μέσα της για τους εκτελεστές του Palita. Οι παρτιζάνοι φίλοι του Palita έρχονται μετά το θάνατό του να συναντήσουν την Agnese, που έκτοτε άθελά της ενεπλάκη στην αντιφασιστική δράση μαζί τους. *«Για μια γυναίκα είναι πιο εύκολο να περάσει ανάμεσα στους Γερμανούς»*, της έλεγαν, καθιστώντας τη μια από τις 6000 διαμεσολαβήτριες του αντιστασιακού αγώνα που δρούσαν ως φορείς πληροφοριών και ειδών ανεφοδιασμού, υποστηρίζοντας την Αντίσταση στην Emilia Romagna.

Η Agnese, αν και ήξερε λίγα πράγματα για τον φασισμό και τον κομμουνισμό, υποστήριξε όπως μπορούσε τα ταπεινά κεκτημένα της. Το κουράγιο και η περηφάνια της γίνονται εμφανή στις σκηνές που βοηθά τους μαχόμενους παρτιζάνους, μεταφέροντάς τους τα απαραίτητα εφόδια για τη συνέχιση του αγώνα. Έτσι, η Agnese φέρνει στις τάξεις των παρτιζάνων τις αρχαίες συνήθειες του σπιτιού της, στις οποίες για πολλούς από τους στρατιώτες αντικατοπτρίζεται το πατρικό τους. Στο πλαίσιο του αγώνα, αυτή είναι το πρόσωπο που αλλάζει τη συνήθεια της υπακοής σε έναν «γραμματισμένο» εντολοδόχο και κρύβει σε μια νύχτα τους παρτιζάνους στρατιώτες που γλίτωσαν από τη σφαγή, παρά την αντίθετη εντολή που είχε λάβει.

Οι επικρατούσες πολιτικές συνθήκες και ο ερχομός νέων ανδρών στις τάξεις των Αντιστασιακών, παρά τις χιλιάδες των νεκρών, τη δίδαξαν ότι *«ζωντανοί ή νεκροί, οι σύντροφοι είναι πάντα σύντροφοι»*. Ίσως αυτό να είναι και το μόνο ρητό που θα μπορούσε να μείνει από τη ζωή της πεθαίνοντας, μιας ζωής ταπεινής, γιατί *«όποιος δεν ξέρει να διαβάζει και να γράφει δεν μπορεί να κάνει τίποτα σημαντικό»*. Αυτό είναι τελικά και το μήνυμα που αποπνέεται στον σύγχρονο του σκηνοθέτη θεατή, ότι πρόκειται για μια γυναίκα της οποίας η μορφή ήταν οικεία και η δράση της σημαντική, παρόλο που η ιστορία δεν την κατέγραψε και η ίδια πέθανε με την ταυτότητα της χωρικής.⁴¹⁷

Η διαφορά της συγκεκριμένης ταινίας από όσες κάνουν λόγο για την Αντίσταση στα χρόνια αυτά έγκειται στην απομάκρυνση του σκηνοθέτη από όσα στοιχεία υιοθετεί ο Νεορεαλισμός στον κινηματογράφο, και στην υιοθέτηση της άμεσης και χωρίς λυρισμούς αφήγησης που δίνει στην πρωταγωνίστρια την εικόνα μιας απλής χωρικής και όχι μιας

⁴¹⁷ Laura Bonaparte, *Giuliano Montaldo e «L'Agnese va a morire»*, Contemporanea edizioni, Genova, 1976, σσ. 5-7

ηρωίδας. Αυτό το χαρακτηριστικό της ταινίας αποκτά ιδιαίτερη σημασία αν λάβουμε υπόψη ότι ο Giuliano Montaldo, σε συνέντευξη του στο εβδομαδιαίο περιοδικό «*Giorni - Vie nuove*» τον Απρίλιο του '76, ξεκαθαρίζει ότι η ιδέα του να μεταφέρει το μυθιστόρημα της Renata Viganò στην κινηματογραφική οθόνη ανάγεται σε παλαιότερη εποχή, παρόλο που κατέληξε να πραγματοποιήσει τη σκέψη του αυτή μονάχα το '76.

Για τους λόγους που αναφέρθηκαν στο ιστορικό πλαίσιο της αντίστοιχης περιόδου, ο Montaldo προτίμησε να δώσει ιδιαίτερη έμφαση στο στοιχείο του γυναικείου φύλου που στην ταινία εκπροσωπείται από την Agnese, κατά τον αγώνα για την Αντίσταση.⁴¹⁸ Ωστόσο, στο σχετικό με την ταινία άρθρο του περιοδικού *Cinema '76* της 4^{ης} Νοεμβρίου του 1976, ανώνυμος συντάκτης σχολιάζει την επιλογή αυτή ως αιτία αρνητικής κριτικής της ταινίας από τις φεμινίστριες της εποχής του σκηνοθέτη, που δεν θα έβλεπαν στην Agnese τη δυναμική εκπρόσωπο των ιδανικών της Αντίστασης, αλλά μια γυναίκα χαμηλών τόνων που βρίσκεται στη σκιά των εντολών των παρτιζάνων.⁴¹⁹

Η ιστορία της Agnese αναπαρίσταται βασισμένη σε αληθινά περιστατικά ένταξης γυναικών στις τάξεις των παρτιζάνων, γι' αυτό και διαβάζοντας την ιστορία της Rina Mengoli, που η ιστορικός Luca Saletti παραθέτει στο άρθρο της *Ricordi di partigiani*, εντοπίζουμε πολλά κοινά στοιχεία με την Agnese. Σύμφωνα με τη μαρτυρία αυτή, η Rina Mengoli εντάχθηκε νεαρή στις τάξεις των παρτιζάνων συμβάλλοντας με τη μεταφορά υλικού προπαγάνδας - όπως φυλλάδια και εγκυκλίους - στον αντιφασιστικό αγώνα. Η ίδια παραδέχεται στο γραπτό της την επικινδυνότητα του εγχειρήματός του να εντάσσεται κανείς στον «παράνομο» αγώνα, ενώ δίνει και στοιχεία για τη σύλληψή της μαζί με άλλα μέλη του *Partito d'Azione* από τους φασίστες λίγο πριν την απελευθέρωση.⁴²⁰

Η αντίστοιχη δράση της Agnese κατατάσσεται στις δευτερεύουσες σημασίας δράσεις από την G.Laura, της οποίας σχετική δημοσιευμένη κριτική βρήκαμε στο περιοδικό *Bianco e Nero*. Κατά την ίδια, ο αντιφασιστικός αγώνας πετυχαίνει να βγάλει την πρωταγωνίστρια από το συνήθη πλαίσιο της εποχής της, όταν οι γυναίκες κινούνταν κατ' αποκλειστικότητα στον χώρο κατοικίας και εργασίας τους. Η ζωή της, αναφέρεται ότι δεν διέτρεχε ιδιαίτερο κίνδυνο, παρά την επιλογή της να φυγαδευτεί σε μια αγροικία με Αμερικανούς αεροπόρους, συμμάχους των παρτιζάνων. Επιπλέον, η φιγούρα της αμέτοχης

⁴¹⁸ Cavallo, «La lunga notte del '43», *ό.π.*, σσ. 24-33

⁴¹⁹ Ανώνυμο, «L'Agnese va a morire di Giuliano Montaldo», στο: *Cinema '76*, 283, 4 novembre 1976, σσ. 115-117

⁴²⁰ Luca Saletti, *Ricordi di partigiani*, στο: *Liberi, Storie, luoghi e personaggi della Resistenza del Municipio Roma XVI*, επιμ. Augusto Pompeo, Comune di Roma, 2005, σσ. 141-146

πολιτικά *Agnese* που τελικά τιμωρείται με θάνατο για τη δολοφονία του στρατιώτη, συγκαλύπτει την αγριότητα και την ιδεολογική φόρτιση που κατά τη συντάκτρια του άρθρου απαιτούνταν για μια τέτοια δράση.

Τέλος, πιθανολογείται ότι στο έργο αυτό της Viganò, ο Montaldo επιλέγει να δώσει μια ερμηνεία απλοϊκή που αγνοεί την ύπαρξη και άλλων πολιτικών δυνάμεων στον Αγώνα, εκτός των Αριστερών, στην προσπάθειά του να δημιουργήσει ένα εύπεπτο για το κοινό φιλμ. Είναι όμως η δεκαετία του '70 μια περίοδος κατάλληλη για τη δημιουργία ενός ουδέτερου κινηματογραφικά φιλμ; Η G.Laura θεωρεί ότι τριάντα χρόνια μετά τη συγγραφή του μυθιστορήματος της Viganò, απαιτούνταν μια πιο κριτική αντιμετώπιση του αντιστασιακού αγώνα, ενώ διαφωνεί με το επιχείρημα της επιτυχούς αναπαράστασης από την Ingrid Thulin μιας μέσης χωρικής γυναίκας της εποχής, χωρίς ωστόσο να υποτιμά την καλλιτεχνική στάση της ηθοποιού.⁴²¹

ΣΤ. ΤΑ ΜΕΤΑΒΑΤΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ (1977-1984),

ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΗ ΠΑΛΙΝΔΡΟΜΗΣΗ & ΚΡΙΣΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Από τα μέσα της δεκαετίας του '70 και εξής, ο πρώην κερδοφόρος διάυλος μεταξύ κοινωνίας και κινηματογράφου καταρρίφθηκε. Σε αυτό το αποτέλεσμα συντέλεσαν τόσο ο φόβος που επικρατούσε για την εξέλιξη της οικονομικής ύφεσης, όσο και η κρίση των πολιτικών και κοινωνικών θεσμών. Ταυτόχρονα με την εξάλειψη των ελπίδων για αλλαγή του πολιτικού σκηνικού, παρουσιάστηκε πτώση των ιδεολογικών κινήτρων που συντηρούνταν έως τότε στην κοινωνία. Η διαρθρωτική κρίση που βίωνε η βιομηχανία του κινηματογράφου στο τέλος της δεκαετίας του '70, άσκησε την επιρροή της στις παραγόμενες ταινίες της εποχής. Ο ιταλικός κινηματογράφος, που από τα χρόνια του Νεορεαλισμού έπαιρνε το ρόλο μάρτυρα της αλήθειας, εκφράζοντας την ανάγκη για υψηλή αισθητική, άλλαξε τώρα εντελώς. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι αυτό που άλλαξε στην ουσία ήταν η σχέση με την αναπαράσταση του παρελθόντος, που ενώ νωρίτερα βασιζόταν στα υποκείμενα, δηλαδή σε θεματικές όπως η Αντίσταση, η εργατική τάξη ή η ζωή στην ιταλική επαρχία, στρεφόταν πλέον στα αντικείμενα, δηλαδή τους πρωταγωνιστές.

⁴²¹ Ernesto G. Laura, «L'agnese va a morire, 1976», στο: *Bianco e Nero*, τ. 1, 1977, σσ.93-94

Αρχικά, η επέκταση της οικονομικής κρίσης στον κινηματογράφο, με την παύση του στοχασμού προς νέες θεματικές κατευθύνσεις, είχε ως αποτέλεσμα το ιταλικό σινεμά να αδυνατεί να παράγει έργα - περιέκτες καινούριων ιδεών σε εθνικό επίπεδο. Παράλληλα, το σύστημα παραγωγής και διανομής ταινιών έπαψε να εξελίσσεται και να απαντά με τρόπο δομικά και ιδεολογικά λειτουργικό στις νέες απαιτήσεις του εθνικού και παγκόσμιου κινηματογράφου. Ως αποτέλεσμα, οι θεατές και οι αίθουσες προβολής στα σινεμά μειώθηκαν κατακόρυφα και η σταθερή τάση του σινεμά να αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα, εμπνεόμενο από τα σύγχρονα πολιτικά και κοινωνικά συμβάντα, διακόπηκε. Οι πρωταγωνιστές του και τα στερεότυπά τους λειτουργούσαν σαν ένα απλό πλαίσιο διήγησης διαφορετικών μεταξύ τους γεγονότων.

Σε σχέση με τις ταινίες που έκαναν χρήση του ιστορικού πλαισίου που σχετιζόταν με τα ολοκληρωτικά καθεστάτα, παρουσιάστηκε έλλειψη ως προς την ώθηση και την ορμή που απαιτούσε η αναπαράσταση τέτοιων φαινομένων. Ο περιορισμός στην ανάκληση λιγότερο ερμηνευτικών σχημάτων μεταφοράς του παρελθόντος στο παρόν, μετέτρεψαν το λόγο για το φασισμό σε μια απλή επισκόπηση του αντιφασιστικού κόσμου, αντί για αντικείμενο ερμηνείας της σύγχρονης πολιτικής σκηνής που ήταν παλαιότερα.⁴²²

Το γεγονός αυτό σήμανε επίσης την εγκατάλειψη της χρήσης του κινηματογράφου ως όργανο πολιτικού διαλόγου, και το διαχωρισμό των ταινιών με Αριστερή πολιτική τοποθέτηση από όσες στόχευαν στην απλή καταγγελία του φασιστικού φαινομένου. Τα δυο τελευταία στοιχεία προέκυψαν ως απάντηση στα πλήγματα που δέχθηκε η αντιφασιστική ιδεολογία την περίοδο της κρίσης, και ιδιαίτερα μετά το αποτυχημένο κίνημα του '68. Η ασάφεια με την οποία τα παρελθόντα γεγονότα ανακλήθηκαν στη συλλογική μνήμη ενίσχυσε το παραπάνω αποτέλεσμα. Έτσι, οι τελευταίες ταινίες που κάνουν χρήση των μαρξιστικών ερμηνευτικών σχημάτων για να απεικονίσουν κριτικά το φασιστικό παρελθόν, συναντώνται το '78.

Εκτενέστερα, η παρουσίαση του φασιστικού φαινομένου και της Αντίστασης, γινόταν πλέον με τρόπο που να επεξηγεί ότι ο λόγος για τον οποίο η πτώση του καθεστώτος και η Αντίσταση δεν αποτέλεσαν τον ιδρυτικό μύθο της δημοκρατίας, είναι το ότι η δημοκρατία αντιμετωπίστηκε ως «προδομένη» επανάσταση, ή διότι έγινε γνωστή μέσα από μια επαναλαμβανόμενη ρητορική που δεν ευνοούσε τη θύμησή της. Επομένως, οι σημαντικότερες ταινίες της εποχής ήταν ενάντιες στον καλούμενο ως «ιστορικό συμβιβασμό», ευνοώντας την κριτική αντιμετώπιση των ιδεολογιών της εποχής τους.

⁴²² Zinni, *ό.π.*, σσ. 245-246

Αυτός είναι και ο λόγος που δεν έγιναν άμεσα αποδεκτές από την κοινή γνώμη, αλλά ούτε και με ιδιαίτερο ενθουσιασμό.⁴²³

Σε σχέση με τα έτη '77- 78, αυτά θεωρούνται έτη σταθμός, διότι τότε έπαψαν τα νεανικά κινήματα και ο αγώνας για την εξέλιξη της κοινωνίας υποχώρησε φέρνοντας στο φως νέες προβληματικές. Η μέχρι πρότινος έλξη που ασκούσαν τα Αριστερά κόμματα άρχισε να φθίνει μετά την υιοθέτηση κεντρών πολιτικών και αυστηρών οικονομικών μέτρων. Η έντονη κριτική που ασκούνταν στο ιταλικό κομμουνιστικό κόμμα έδωσε το προβάδισμα σε συντηρητικές κυβερνήσεις, οι οποίες και ανέλαβαν την εξουσία. Η απόσταση του PCI από την κοινωνική του βάση έγινε όλο και περισσότερο ορατή και οξύνουσα, τόσο προς τους νέους όσο και προς μια διανοήση όχι ιδιαίτερα ευαισθητοποιημένη μπροστά στη πορεία του Berlinguer. Η συνθήκη αυτή έμεινε κατά βάση όμοια και για την επόμενη δεκαετία, όταν η οικονομία της χώρας επανήλθε στα φυσιολογικά επίπεδα.

Κατά τα ίδια χρόνια απαντώνται και γεγονότα ακραίων τρομοκρατικών ενεργειών, όπως η απαγωγή του Aldo Moro από τις κόκκινες ταξιαρχίες το '78 και η έκρηξη στην πλατεία *Bologna* το '80 από άγνωστης ταυτότητας «νεοφασίστες». Παράλληλα, σημειώνεται ότι ο πληθωρισμός, η ανεργία και η ύφεση είχαν φτάσει στην κορύφωσή τους στα τέλη της δεκαετίας του '70 ως αποτέλεσμα της πετρελαϊκής κρίσης του '73 και της αύξησης της τιμής του πετρελαίου από τα πετρελαιοπαραγωγά κράτη της Μέσης Ανατολής.⁴²⁴ Τέλος, η «πορεία των 40.000» στο Milano δηλώνει την ήττα της εργατικής τάξης και το δημοψήφισμα του '82 για τον πληθωρισμό, την κατάρρευση των παλαιότερων πολιτικών σχημάτων της Αριστεράς και των συνδικάτων.⁴²⁵

Η πολιτική κρίση των χρόνων αυτών δεν λειτούργησε ενισχυτικά για το έως τότε επικερδές δίκτυο ανταλλαγών μεταξύ της κοινωνίας και του σινεμά. Με βάση τα στατιστικά στοιχεία⁴²⁶, η βιομηχανία του εθνικού κινηματογράφου ήρθε τότε αντιμέτωπη με τη χειρότερη κρίση των μεταπολεμικών χρόνων, οφειλόμενη κυρίως στην έλλειψη ενός μακροσκελούς σχεδίου αντιμετώπισης των νέων συνθηκών. Ο αριθμός των θεατών μειωνόταν συνεχώς και λόγω της ευρείας διάδοσης της τηλεόρασης, η οποία στην Ιταλία μετά την εμφάνιση πολλών μικρών τηλεοπτικών σταθμών πήρε ανεξέλεγκτες διαστάσεις. Επιπλέον, μετά τα τέλη της ίδιας δεκαετίας, το οικιακό βίντεο ελάττωσε περαιτέρω την

⁴²³ Alemanno, *ό.π.*, σ. 130

⁴²⁴ Thompson, Bordwell, *ό.π.*, σσ. 606-607

⁴²⁵ Morreale, *ό.π.*, σσ. 149

⁴²⁶ Zinni, *ό.π.*, σ. 240

προσέλευση στον κινηματογράφο. Κατά συνέπεια, πρόκειται για μια αλλαγή οφειλόμενη τόσο στην κρίση της βιομηχανίας του κινηματογράφου όσο και στη σχέση της κοινωνίας με την κινηματογραφική παραγωγή της εποχής.⁴²⁷

Παρά ταύτα, οι δυσκολίες των τελών της δεκαετίας του '70 και οι συνέπειες του οικονομικού ελλείμματος της χώρας στο δημόσιο και ιδιωτικό βίο, ακολουθήθηκαν από μια περίοδο ανάκαμψης. Η ανέλπιστη βελτίωση του βιοτικού επιπέδου των μικρομεσαίων αστικών στρωμάτων, τροποποίησε τις επικρατούσες αντιλήψεις του κοινωνικού ιστού για το φασιστικό φαινόμενο. Η σταθεροποίηση των πολιτικών και οικονομικών συνθηκών και η έλλειψη κοινωνικών αναταραχών τη δεκαετία του '80 είχαν εμφανείς επιπτώσεις στην κινηματογραφική παραγωγή, όπου το συλλογικό στοιχείο επικράτησε στο ατομικό. Η αποφυγή των ιδεολογικών τοποθετήσεων⁴²⁸ και η αμέτοχη ή παρατηρητική στάση των ταινιών έγιναν στην περίπτωση αυτή η νέα πραγματικότητα. Ο τρόπος αναπαράστασης της εικοσαετίας παγιώθηκε στα πρότυπα των τελευταίων ετών. Οι στρατευμένοι με την Αριστερά σκηνοθέτες αποκόπηκαν από την ιδέα της χρήσης του φασιστικού φαινομένου ως οργάνου καταδίκης του παρόντος⁴²⁹ και απομακρυνόμενοι από τις παραδοσιακές μορφές πολιτικής έκφρασης κατέστησαν τις ταινίες προϊόντα μαζικής κατανάλωσης.⁴³⁰

Τέλος, τα προαναφερθέντα πλήγματα που δέχθηκε η αντιφασιστική ιδεολογία - με τον πολιτικό διχασμό μεταξύ του συνταγματικού τόξου και της τρομοκρατίας - δεν ξεπεράστηκαν, οδηγώντας το σινεμά που πραγματευόταν το πρόσφατο παρελθόν σε πλήρη παρακμή.⁴³¹ Το σινεμά άρχισε να κάνει όλο και λιγότερες αναφορές στο φασισμό και όταν αυτό συνέβαινε γινόταν με τρόπο έμμεσο.⁴³² Σε τελική ανάλυση η πτωτική πορεία του σινεμά και η είσοδος του απολιτίκ χαρακτήρα στις νέες παραγωγές, που όμοιες τους μπορούσε να δει κανείς στους τηλεοπτικούς δέκτες, έκλεισε το 1984 με την παύση οποιασδήποτε παραγωγής ανάλογης θεματικής.⁴³³

⁴²⁷ Thompson, Bordwell, *ό.π.*, σ. 571

⁴²⁸ Πρόκειται για τα τελευταία παραδείγματα Αριστερά προσκείμενων παραγωγών που χρησιμοποιούσαν τις ερμηνευτικές δικλίδες του μαρξιστικού δόγματος προκειμένου να κάνουν κριτική συζήτηση για τα χρόνια του φασισμού (Zinni, *ό.π.*, σ. 246).

⁴²⁹ Zinni, *ό.π.*, σσ.240-241

⁴³⁰ στο ίδιο, σσ. 241-244

⁴³¹ Marasti, *ό.π.*, σσ. 89-90

⁴³² στο ίδιο, σσ. 239-245

⁴³³ Cavallo, «La lunga note del '43», *ό.π.*, σσ. 24-33

- Ettore Scola, *Una giornata particolare* (1977)

Η 6^η Μαΐου του '38 ήταν μια ιδιαίτερη ημέρα. Κλίμα εορταστικό επικρατούσε στη Ρώμη, όπου οι κάτοικοι της πόλης έβγαιναν στους δρόμους για να δουν από κοντά την επικείμενη συνάντησή του Hitler με τον Mussolini. Σε ένα συγκρότημα εργατικών κατοικιών μένει η Antonietta, μητέρα έξι παιδιών που ασχολείται με τα οικιακά και την φροντίδα του άνδρα της. Μετά την αναχώρηση όλων των μελών από το σπίτι, μένει μόνη της και καταπιάνεται με τις καθημερινές εργασίες του σπιτιού. Από το τυχαίο περιστατικό της αναζήτησης του κοτσοφιού που είχε στο μπαλκόνι της και ξέφυγε, κατέληξε να γνωρίσει έναν από τους κατοίκους του συγκροτήματος, τον Gabriele. Ο Gabriele είναι ένας πρώην ραδιοφωνικός παραγωγός της Eiar, και λίγο πριν τη τυχαία συνάντησή του με την Antonietta ετοίμαζε τη βαλίτσα του, αναμένοντας τη σύλληψή του από την αστυνομία και την ποινή της εξορίας του από τη Ρώμη. Ενώ το ραδιόφωνο εξέπεμπε το χρονικό της ιστορικής συνάντησης των ηγετών, ο Gabriele ανακάλυπτε ότι η γυναίκα ήταν πιστή ακόλουθος της φασιστικής ιδεολογίας και θύμα της προπαγάνδας του φασιστικού κράτους.⁴³⁴

Κατά την επίσκεψή του Gabriele στο σπίτι της Antonietta, η πορτιέρης φρόντισε να πληροφορήσει την ίδια για την κακοήθεια του νεαρού άνδρα, πριν ο ίδιος της αποκαλύψει τα πραγματικά αίτια για τα οποία εκδιώχτηκε από το Eiar όπου εργαζόταν στην Antonietta. Μετά από μια σύντομη παρεξήγηση μεταξύ τους, και αφού έγινε γνωστό ότι ο λόγος για τον οποίο ο Gabriele εκδιώχθηκε από τη δουλειά του ως αντιφρονούντας ήταν οι ομόφυλες σεξουαλικές του προτιμήσεις, οι δυο ξανασυναντήθηκαν και αφέθηκαν στο ερωτικό πάθος. Όπως και ο λόγος για τον οποίο τυχαία συναντήθηκαν - η φυγή δηλαδή από το κλουβί του κοτσοφιού προς το παράθυρο του - έτσι και οι ίδιοι, είναι δυο φυλακισμένοι για διαφορετικούς λόγους στα ένστικτά τους, από τα οποία και δεν μπορούν να ξεφύγουν. Ως μόνο κοινό τους στοιχείο προβάλλεται ο κοινωνικός τους αποκλεισμός, που για τον Gabriele είναι απότοκο ενός «αντιφασιστικού» στυλ ζωής, ενώ για την Antonietta συνίσταται στον ίδιο τον κοινωνικό της ρόλο στη φασιστική κοινωνία. Η συμπάθεια που γεννάται ανάμεσά τους αναγκάζεται να παύσει. Η ταινία κλείνει με τη σκηνή που η Antonietta παρακολουθεί την κατ' οίκον σύλληψη του Gabriele από το παράθυρο, ενώ ξεφυλλίζει το δωρισμένο από τον ίδιο βιβλίο *I tre moschettieri*. Το ραδιόφωνο που

⁴³⁴ Di Giammatteo, «Una giornata particolare», *ό.π.*, σ. 150

μετέδιδε έως τη στιγμή εκείνη τα νέα από την ιστορική συνάντηση των δυο ηγετών σωμαίνει και η Antonietta συνεχίζει τον συνήθη βίο της.⁴³⁵

Κατά τον Morreale, το *Una giornata particolare* συνιστά έναν ισορροπημένο συνδυασμό των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών επί φασιστικής δικτατορίας, με την ψυχολογική ενδοσκόπηση του ατόμου να εκτίθεται όπως πλάστηκε στη φαντασία του σκηνοθέτη. Ως προϊόν συμπαραγωγής με τον Καναδά - από όπου κατάγεται ο ηθοποιός John Vernon που υποδύεται τον σύζυγο της Antonietta - εμφανίζεται στις κριτικές του '77 ως μια σημαντική παραγωγή που αισθητοποιεί το παρελθόν με πρωτότυπα για την εποχή του τεχνικά χαρακτηριστικά. Μεταξύ αυτών, η ανάκληση του παρελθόντος με τη χρήση μιας εφημερίδας του ινστιτούτου *Luce* που αφορά την επίσκεψη του Hitler στη Ρώμη, προσδίδει διαφορετικό χαρακτήρα στους εναρκτήριους τίτλους της ταινίας.

Η έλλειψη άλλων όμοιων παραγωγών την ίδια περίοδο, στις οποίες να μην είναι ξεκάθαρα διακριτή η όποια πολιτική τοποθέτηση του σκηνοθέτη, καθιστά την ταινία αυτή του Scola ένα ιδιαίτερο «ιστορικό μυθιστόρημα» στο οποίο η παρουσίαση της δεκαετίας του '30 γίνεται με τρόπο εξωγενή - ιδιαίτερα αν τη συγκρίνει κανείς με την προσωπική ιστορία των δυο μικροαστών που κινείται σε διαφορετικό χρονικό επίπεδο.⁴³⁶ Ο Roberto Alemanno ωστόσο, αντιλαμβάνεται με διαφορετικό τρόπο τη σημαντικότητα της ταινίας αυτής για τη περίοδο παραγωγής της, εφόσον κατά τον ίδιο στερείται βαθύτητας ως προς την ανάλυσή των ιδεών που φέρει. Για τον ίδιο, η χρήση των εφημερίδων της εποχής είναι πιο πολύ ένα μέσο φορμαλιστικής αναπαράστασης μιας εποχής, που κατά τα λοιπά διατηρεί την απαραίτητη συναισθηματική απόσταση από τον παρελθόντα χρόνο.⁴³⁷

Ας σημειωθεί εδώ ότι ο Scola με τη συγκεκριμένη σκηνοθετική επιλογή διαφοροποιείται, εφόσον έως τότε είχε ασχοληθεί, εξαιρουμένου του *Trevico-Torino* (1972), μόνο με την παραγωγή κωμωδιών.⁴³⁸ Δεδομένου του παραπάνω στοιχείου, αλλά και του στόχου που τέθηκε εξ' αρχής από τον σκηνοθέτη - που είναι η κατανόηση της μη ανοχής από το φασιστικό καθεστώς της διαφορετικότητας, και στην προκειμένη περίπτωση αυτής που ενσαρκώνει το πρόσωπο του ομοφυλόφιλου πρωταγωνιστή - η ταινία κρίνεται ως επιτυχής. Ενισχυτικό του παραπάνω επιχειρήματος στοιχείο, είναι και το γεγονός ότι το ιστορικό πλαίσιο είναι ενδεδυμένο με δόσεις αλήθειας, όπως το άκουσμα του ραδιοφώνου τη στιγμή που περιγράφονται τα τεκταινόμενα της συνάντησης των δυο

⁴³⁵ Brunetta, *La cinepresa e la storia*, ό.π., σσ. 227-228

⁴³⁶ Morreale, ό.π., σσ. 114-115

⁴³⁷ Alemanno, ό.π., σσ. 172-173

⁴³⁸ Di Giammatteo, ό.π., σσ. 150

ηγετών.⁴³⁹ Μάλιστα, στους φασιστικούς ύμνους που ακούγονται από αυτό χρησιμοποιείται η χαρακτηριστική φωνή του Guido Notari. Κατά συνέπεια, η προβαλλόμενη από το ραδιόφωνο πραγματικότητα, αν και αντιπαρερχόταν στη δύσκολη ζωή των χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων που διέδιδαν το μύθο του ηγέτη Mussolini, παρέμενε ισχυρό μέρος του δημόσιου λόγου της φασιστικής προπαγάνδας που διήγε το σκοπό της επιτυχημένα.⁴⁴⁰

Τέλος, η επιλογή του Scola να χρησιμοποιήσει την ανωνυμία του απόντος πλήθους που πηγαίνει να δει την επίσκεψη του Hitler στη Ρώμη, στοχεύει στην αναίρεση των μεταπολεμικών στερεοτύπων του «επίσημου» λόγου για το φασισμό.⁴⁴¹ Η έλλειψη διακριτών ορίων μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού βίου στα χρόνια της φασιστικής εικοσαετίας παρουσιάζεται με τρόπο νηφάλιο, παρουσιάζοντας μέσα από τους δυο πρωταγωνιστές (Sofia Loren, Marcello Mastroianni) τον συνήθη τύπο μικροαστού της εποχής, και τον συνακόλουθο φανατισμό με τον οποίο μια ολόκληρη κοινωνία παραλληλιζόταν με τους ηγέτες της.⁴⁴²

⁴³⁹ Emanuelli, *ό.π.*, σ. 45

⁴⁴⁰ Ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '30 το κράτος είχε παραχωρήσει δωρεάν ραδιόφωνα σε πολλές οικογένειες προκειμένου να ακούν το λόγο του Mussolini που στα χρόνια αυτά επικεντρωνόταν στο ζήτημα των πολεμικών επιχειρήσεων στην Αιθιοπία (Veneruso, *ό.π.*, σ. 178). Σύμφωνα με τα ιστορικά δεδομένα, ο αριθμός των ραδιοφώνων αυξήθηκε κατακόρυφα το '40, με μια στις επτά οικογένειες να διαθέτουν ραδιόφωνο, ενώ το '42 η αντίστοιχη αναλογία ήταν μια στις πέντε οικογένειες. Οι άνθρωποι συγκεντρώνονταν ακόμα και σε δημόσιους χώρους προκειμένου να ακούσουν από τα μεγάφωνα που ήταν εγκατεστημένα στις πλατείες και τους δρόμους πράγματα σχετικά με τη δράση του φασιστικού κόμματος, ενώ μετά το '40 η επιθυμία τους αυτή προέκυπτε κυρίως από την ανάγκη να ενημερωθούν για την εξέλιξη του πολέμου (Lepre, *ό.π.*, σ.7).

⁴⁴¹ Lichtner, «Italian Cinema and the Fascist Past», *ό.π.*, σσ. 25-47

⁴⁴² Grazzini, «Una giornata particolare di Ettore Scola», στο: *Cinema '77*, 288, 20 maggio 1977, σσ. 84-87

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Κατά την πορεία της έρευνας ασχοληθήκαμε με ταινίες που καταπιάνονται με το δίπολο φασισμός - αντιφασισμός, συμπεριλαμβανομένης της θεματικής της Αντίστασης στην δεύτερη αυτή κατηγορία. Ενώ η ποσότητα των παραγωγών της εικοσαετίας '60 - 80 είναι κατά πολύ μεγαλύτερη αναλογικά με τις ταινίες που επιλέχθηκαν για μελέτη, το ποσοστό αυτό όχι μόνο δεν φαίνεται να καλύπτει τελικά όλα τα ζητήματα που απασχόλησαν τη βιβλιογραφία των αντίστοιχων χρόνων αναφορικά με τη φασιστική εικοσαετία, αλλά και από καλλιτεχνική σκοπιά παρουσιάζει ανομοιογένεια ως προς το περιεχόμενο των ταινιών. Τα δυο αυτά φαινόμενα δεν έχουν να κάνουν με προβλήματα που συναντήθηκαν κατά την πορεία της έρευνας, αλλά με την ίδια τη φύση του θέματος.

Αφενός, σε σχέση με τις προτιμήσεις των κινηματογραφιστών διαπιστώνουμε ότι, παρά τη μεγάλη ενασχόλησή τους με τα χρόνια από το '43 έως το '45, επικρατεί έλλειψη πλουραλισμού ως προς την οπτική γωνία από την οποία αντιμετωπίζουν τα τελευταία χρόνια του φασισμού, ενώ η προσπάθεια που γίνεται να ειπωθεί «εκ των έσω» η περίοδος αυτή κατά την αναπαράστασή της δεν κρίνεται ως επιτυχής.⁴⁴³ Οι λόγοι για το φαινόμενο αυτό οφείλονται είτε σε ιδεολογικούς περιορισμούς της ελευθερίας της έκφρασης που άπτονται την εκάστοτε περίοδο, είτε σε υποκειμενικές δυσκολίες, συνδεδεμένες με το γεγονός ότι πρόκειται για μια γενιά αφηγητών που δεν βίωσαν οι ίδιοι, αλλά συνδέθηκαν συναισθηματικά με τα γεγονότα μέσα από αφηγήσεις και μνήμες των μαρτύρων.

Επιπλέον, δεν συναντήθηκαν παραγωγές με αξιοσημείωτη διάδοση που να αφορούν τη δράση των φασιστών στην αφρικανική ήπειρο και την βία που ασκήθηκε στα χρόνια της επεκτατικής πολιτικής του φασιστικού καθεστώτος. Στο σημείο αυτό επεξηγείται η ύπαρξη έντονης προβληματικής αναφορικά με την ερμηνεία της Αντίστασης ή κατ' άλλους εμφυλίου πολέμου, για τον οποίο έγινε λόγος με αφορμή τις ταινίες που προβάλλουν τη δράση των παρτιζάνων και την πορεία προς την απελευθέρωση. Τέτοια είναι η ταινία *Italiani brava gente* του Giuseppe De Santis (1964), η οποία ναί μεν αποτελεί μια από τις λίγες εξαιρέσεις ταινιών που η δράση δεν εκτυλίσσεται σε ιταλικό έδαφος, αλλά αφετέρου είναι χαρακτηριστικό δείγμα του ερμηνευτικού δογματισμού που επικρατούσε στις αρχές του '60 σε σχέση με την εικόνα του «καλού ιταλού», και η οποία

⁴⁴³ Claudio Vercelli, ό.π., σσ. 303 -388

αναιρέθηκε την ακριβώς επόμενη δεκαετία⁴⁴⁴.

Επομένως, η ύπαρξη του νοηματικού κενού που προκύπτει από τις σχετικές αναπαραστάσεις και το πώς αυτές κατατάσσονται ποσοτικά ανά θεματική, υπονόμεινε την αντίληψη της Αντίστασης ως ιστορικού φαινομένου από τους θεατές. Η σημασία που είχε για την εξέλιξη των ιστορικών γεγονότων το ότι πολλοί μετέχοντες σε αποτυχημένους πολέμους στα μέτωπα άλλων χωρών, είτε επανακλήθηκαν στα όπλα από την Κοινωνική Δημοκρατία του *Salò* και στρατεύτηκαν είτε επέλεξαν να μη στρατευθούν περνώντας στη δράση κατά των Ρεπουμπλικάνων και των συμμάχων τους, και η αντίστοιχη απουσία ταινιών επί του πρώτου θέματος, αποτέλεσε αίτιο ερμηνευτικών προβλημάτων από το μέσο θεατή που επέλεγε να δει μια ταινία για να κατανοήσει ή να επαληθεύσει τις ιστορικές αφηγήσεις. Πέραν όμως όσων κατέφευγαν στις κινηματογραφικές αίθουσες για ψυχαγωγία, το ερώτημα που τίθεται είναι το εξής: Κατά πόσο θα ήταν σημαντική η επιρροή της έλλειψης αυτής στους νέους κινηματογραφιστές που ακολουθούσαν τα χνάρια των μεγάλων δασκάλων του σινεμά και επέλεγαν να επεκτείνουν τις ιδέες τους, κάνοντας βήματα επί του ασφαλούς σε επεξεργασμένες και ήδη προβλεπόμενες θεματικές; Το ερώτημα αυτό παραμένει αναπάντητο στην τρέχουσα έρευνα, αλλά και από τη βιβλιογραφία, η οποία δεν φαίνεται να δίνει ιδιαίτερο χώρο στις λίγες ταινίες που υπάρχουν για τη δράση των Ιταλών επί φασισμού στα μέτωπα των επεκτατικών πολέμων, με τη δικαιολόγηση ότι οι ταινίες αυτές δεν είναι υψηλής καλλιτεχνικής αξίας. Από την άλλη, το πώς και το γιατί οι μεταγενέστεροι κινηματογραφιστές δεν προσπάθησαν να καλύψουν το κενό αυτό δεν είναι ένα ερώτημα το οποίο θα μπορούσε να μας απασχολήσει περιοριζόμενο στην επισκόπηση των ετών '60 - '80, αλλά ως αντικείμενο μιας άλλης έρευνας.

Τέλος, η αρχική υπόθεση ότι ο κινηματογράφος μπορεί να συσχετιστεί με την ιστορία καθιστώντας τον ένα αντικείμενο έρευνας που δεν μπορεί να ειπωθεί μόνο ως τέχνη, ούτε μόνο ως μέσο μαζικής επικοινωνίας, φαίνεται να επαληθεύεται⁴⁴⁵. Η παραπάνω ανάλυση και η προσπάθεια ανάδειξης του τρόπου με τον οποίο ο κινηματογράφος είναι ένας χρήσιμος αφηγηματικός μηχανισμός που γεννά λόγο για τις ανθρώπινες σχέσεις και την κοινωνία που τον χρησιμοποιεί ως μέσο, αντικατοπτριζόμενη και παραμορφούμενη σε αυτόν και μέσα από αυτόν, αναδεικνύει τη δυναμική του και

⁴⁴⁴ στο ίδιο, σσ. 303 -388

⁴⁴⁵ Δημήτρης Κερκινός, «Εθνογραφικός κινηματογράφος: Από την παρατήρηση στη συμμετοχή», στο: *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 122 (122):23, Ιανουάριος, 2007, σσ. 23-52

φέρνει στην επιφάνεια την ανάγκη αξιοποίησής του τώρα και στο μέλλον προς νέες κατευθύνσεις.

ΔΕΛΤΙΑ ΤΑΙΝΙΩΝ

- *La lunga notte del '43*

Είδος: δράμα, μαυρόασπρο, 106', 1960

Σκηνοθεσία: Florestano Vancini

Ερμηνευτές: Belinda Lee, Gabriele Ferzetti,

Enrico Maria Salerno,

Andrea Checchi, Nerio Bernardi, Isa Querio,

Raffaella Carrà, Loris Bazzocchi



- *Era notte a Roma*

Είδος: δράμα, μαυρόασπρο, 102', 1960

Σκηνοθεσία: Roberto Rossellini

Ερμηνευτές: Leo Genn, Giovanna Ralli,

Sergei Bondarchuk, Hannes Messemer,

Peter Baldwin, Laura Betti, Rosalba Neri,

Giulio Calì, George Petrarca, Carlo Reali.



- *Tiro al piccione*

Είδος: δράμα, μαυρόασπρο, 114', 1961

Σκηνοθεσία: Giuliano Montaldo

Ερμηνευτές: Jacques Charrier, Sergio Fantoni,

Gastone Moschin, Francisco Rabal, Eleonora

Rossi Drago, Franca Nuti



- *Le quattro giornate di Napoli*

Είδος: δράμα, μαυρόασπρο, 123', 1962

Σκηνοθεσία: Nanni Loy

Ερμηνευτές: Raffaele Barbato, Régina Bianchi,

Luigi De Filippo, Dominico Formato, Aldo

Giuffrè, Pupella Maggio, Lea Massari, Jean

Sorel, Gian Maria Volonté



- *Il processo di Verona*

Είδος: ιστορικό δράμα, μαυρόασπρο, 100' (παρ. Usa 120), 1963

Σκηνοθεσία: Carlo Lizzani

Ερμηνευτές: Silvana Mangano, Frank Wolff, Vivi Gioi, Françoise Prévost, Salvo Randone, Giorgio De Lullo, Ivo Garrani, Andrea Checchi, Claudio Gora



- *Tutti a casa*

Είδος: Πολεμική κωμωδία με στοιχεία δράματος, μαυρόασπρο, 120', 1960

Σκηνοθεσία: Luigi Comencini

Ερμηνευτές: Alberto Sordi, Eduardo De Filippo, Serge, Reggiani, Martin Balsam, Carla Gravina, Didi Perego, Claudio Gora, Mario Feliciani, Mac Ronay

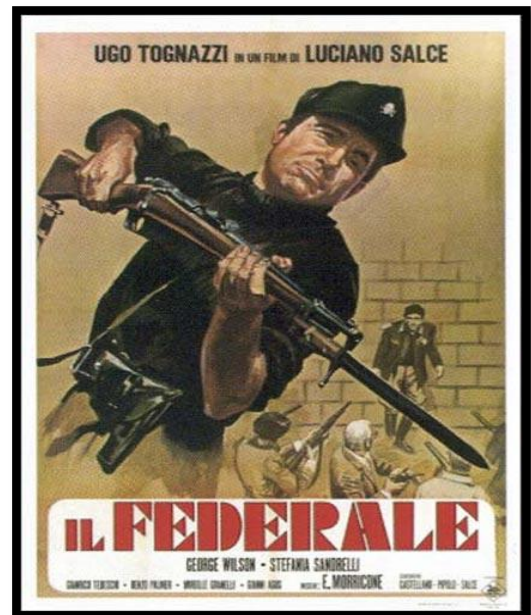


- *Il federale*

Είδος: σατιρική κωμωδία, μαυρόασπρο, 100', 1961

Σκηνοθεσία: Luciano Salce

Ερμηνευτές: Ugo Tognazzi, Georges Wilson,
Gianrico Tedeschi, Elsa Vazzoler, Mireille Granelli,
Gianni Agus, Stefania Sandrelli, Renzo Palmer,
Luciano Salce



- *La Marcia su Roma*

Είδος: σατιρική κωμωδία, μαυρόασπρο, 94', 1962

Σκηνοθεσία: Dino Risi

Ερμηνευτές: Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi,
Roger Hanin, Mario Brega, Angela Luce, Gérard
Landry, Alberto Vecchiotti, Giampiero Albertini



- *Il terrorista*

Είδος: δράμα, μαυρόασπρο, 100', 1963

Σκηνοθεσία: Gianfranco DeBosio

Ερμηνευτές: Gian Maria Volonté, Philippe Leroy,

Roberto Seveso, Giulio Bosetti, Tino Carraro,

José Quaglio, Raffaella Carrà, Franco Graziosi,

Anouk Aimée



- *Giovinazza, giovinazza*

Είδος: δράμα, έγχρωμο, 108', 1969

Σκηνοθεσία: Franco Rossi

Ερμηνευτές: Guido Alberti, Torello Angeli,

Giancarlo Baldini, Olimpia Carlisi, Piero Gerlini,

Colomba Ghiglia, Sandro Grinfan, Alessandro

Haber



- *Il giardino dei Finzi Contini*

Είδος: δράμα, έγχρωμο , 93', 1970

Σκηνοθεσία: Vittorio De Sica

Ερμηνευτές: Lino Capolicchio, Dominique Sanda, Fabio Testi, Romolo Valli, Helmut Berger, Inna Alexeieff, Katina Morisani



- *Il conformista*

Είδος: δράμα, έγχρωμο , 108', 1970

Σκηνοθεσία: Bernardo Bertolucci

Ερμηνευτές: Jean Louis Trintignant, Stefania Sandrelli, Gastone Moschin, Enzo Tarascio, Fosco Giachetti, Dominique Sanda, Pierre Clémenti, Yvonne Sanson



- *Il delitto Matteotti*

Είδος: δράμα, έγχρωμο , 120', 1973

Σκηνοθεσία: Florestano Vancini

Ερμηνευτές: Mario Adorf, Riccardo Cucciolla, Damiano Damiani, Vittorio De Sica, Manuela Kustermann, Renzo Montagnani, Gastone Moschin, Umberto Orsini, Franco Nero, Maurizio Arena



- *La villeggiatura*

Είδος: δράμα, έγχρωμο , 112', 1973

Σκηνοθεσία: Marco Leto

Ερμηνευτές: Gianfranco Barra, Adolfo Celi, Vito Cipolla, Aldo De Correllis, Roberto Herlitzka, Adalberto Maria Merli, Milena Vukotic



- *Amarcord*

Είδος: κωμικό δράμα, έγχρωμο , 125', 1973

Σκηνοθεσία: Federico Fellini , Tonino Guerra

Ερμηνευτές: Pupella Maggio, Armando Brancia,
Magali Noël,

Ciccio Ingrassia, Nando Orfei, Luigi Rossi

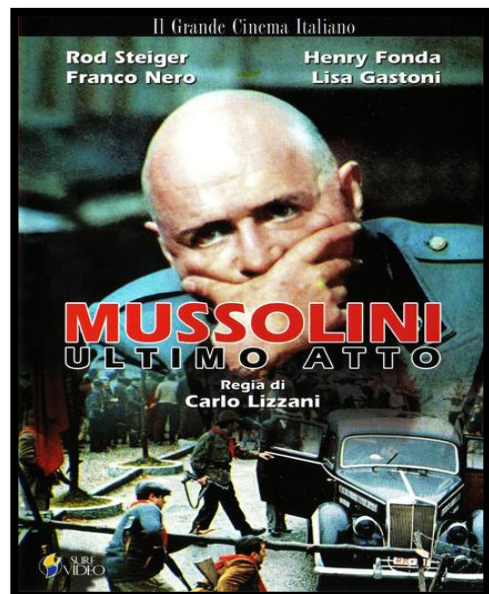


- *Mussolini ultimo atto*

Είδος: δράμα, έγχρωμο, 125', 1974

Σκηνοθεσία: Carlo Lizzani

Ερμηνευτές: Rod Steiger, Franco Nero, Lisa
Gastoni, Lino Capolicchio, Giuseppe Addobbati
, Manfred Freiberger, Umberto Raho, Henry
Fond



- *Salò o le 120 giornate di Sodoma*

Είδος: δράμα, 145', 1975

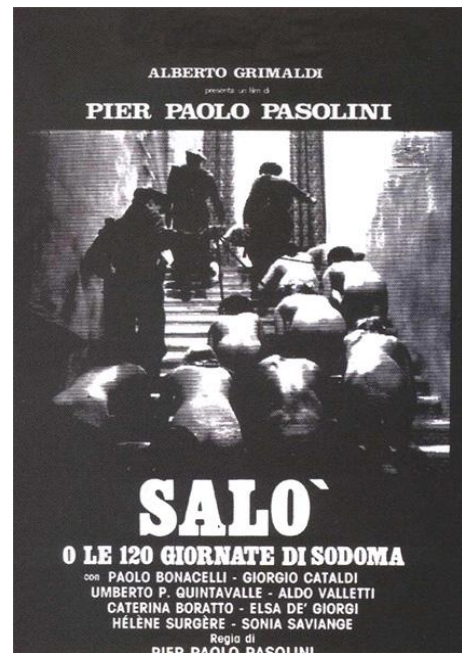
Σκηνοθεσία: Pier Paolo Pasolini

Ερμηνευτές: Paolo Bonacelli, Giorgio Cataldi,

Uberto Paolo Quintavalle, Aldo Valletti,

Caterina Boratto,

Elsa De Giorgi, H el ene Surg ere, Sonia Saviange



- *Novecento Atto I e II*

Είδος: δράμα,  γχρωμο , 318', 1976

Σκηνοθεσία: Bernardo Bertolucci

Ερμηνευτές: Robert De Niro, G rard Depardieu,

Dominique Sanda, Francesca Bertini, Laura Betti,

Romolo Valli, Stefania Casini



- *L'Agnese va a morire*

Είδος: δράμα, έγχρωμο, 135', 1976

Σκηνοθεσία: Giuliano Montaldo

Ερμηνευτές: Ingrid Thulin, Stefano Satta Flores, Michele,

Placido, Aurore Clément, Ninetto Davoli, William Berger,

Flavio Bucci, Rosalino Cellamare, Aldo Reggiani



- *Una giornata particolare*

Είδος: δράμα, έγχρωμο , 105', 1977

Σκηνοθεσία: Ettore Scola

Ερμηνευτές: Sophia Loren, Marcello Mastroianni, John Vernon,

Françoise Berd, Patrizia Basso, Tiziano De Persio



BIBLIOGRAFIA

- Alemanno Roberto, *Itinerari della violenza, I film negli anni della restaurazione (1970-1980)*, Dedalo, Bari, 1982
- Argentieri Mino, «La verde età del regime / Giovinezza, Giovinezza, Franco Rossi, 1969», στο: *Cinema 60, mensile di cultura cinematografica*, a.1970: v.X: n.73-74 (feb. 1970), σσ. 94-97
- Attolini Vito, *Storia del Cinema Letterario in Cento Film*, Le mani, Genova, 1998
- Attolini Vito, «Fascismo, Resistenza e impegno storicistico», στο: *Cinema Nuovo*, n.164, luglio- agosto 1963, σσ. 263-268
- Bertoldi Silvio, *Salò, Vita e morte della Repubblica Sociale Italiana*, Rizzoli, Milano, 1977
- Bini Luigi per Letture, «Convince e delude», στο: *La Villeggiatura, critiche, notizie e polemiche*, SNCCI, Dicembre 1973, σσ. 37-38
- Björn Larsson, *La saggezza del mare, Da capo dell' Ira alla fine del mondo*, μτφ. Katia de Marco, Iperborea, 2003/2004
- Bon Adriano, *Come leggere Il giardino dei Finzi- Contini di Giorgio Bassani*, Mursia, Milano, 1979
- Bondanella Peter, *Italian Cinema from Neorealism to the Present*, Continuum, New York, 1996
- Brunetta Gian Piero, *La cinepresa e la storia: fascismo, antifascismo, guerra e resistenza nel cinema italiano*, Mondadori, Milano, 1985
- Brunetta Gian Pierro, «Rosselini Roberto», Dizionario dei registi del cinema mondiale, τ. 3, P - Z, Einaudi, Torino, 2005, σσ. 556-560
- Brunette Peter, *Roberto Rosselini*, University of California Press, 1996
- C.C. per Il Messaggero, «St. Vincent, Antepreme del cinema italiano, Un esordio Scotante», στο: *La Villeggiatura, critiche, notizie e polemiche*, SNCCI, Dicembre 1973, σσ. 3-4
- Calvino Italo, «Autobiografia di uno spettatore», στο: *Federico Fellini, Quattro film*, Einaudi, Torino, 1974, σσ. IX-XI

- Carabba Claudio, «Tara Tara Tara, Tornando a Casa», στο: Claudio Carabba, Gabriele Rizza, Giovanni Maria Rossi, *La regola delle illusioni, cinema di Bernardo Bertolucci*, AIDA, Firenze, 2003, σ. 65-72
- Cavallo Pietro, «La lunga notte del '43», στο: *Cinema e Storia 2015, Cinema e antifascismo, Alla ricerca di un epos nazionale*, Rubettino, 2015, σσ. 24-33
- Chianese Gloria, «Contini Nino, giovane antifascista e azionista del Regno del Sud», επιμ. Bruno Contini, Leo Contini, στο: *Nino Contini (1906-1944): quel ragazzo in gamba di nostro padre : diari dal confino e da Napoli liberata*, Giuntina, Firenze, 2012, σσ. 53- 78
- Cincotti Guido, «Nanni Loy, I Film/ Le quattro giornate di Napoli», στο: *Bianco e Nero*, τ. 12, 1962, σσ. 80-83
- Cragin Thomas, «Making Anti-Fascism into Fascism: The Political Transformation of "Tiro al Piccione" (1961) », στο: *Film & History*; Cleveland, 38.2 (fall 2008), σσ. 11-20
- Craig Siobhan S., *Cinema after Fascism, The Shattered Screen*, Palgrave Macmillan US, 2010
- De Michelis Cesare, «La resistenza nel cinema degli anni facili», στο: *Cinemasessanta*, nn. 23-26, maggio-agosto, 1962
- Di Giammatteo Fernaldo, *Dizionario Del Cinema Italiano*, Editori Riuniti, 1996
- Di Viroli Maurizio, «Maestri Dimenticati. Carlo Rosselli, Si Deve Vivere (E Morire) Per Giustizia E Libertà», στο: *Il Fatto Quotidiano*, 21 Agosto 2015
- Emanuelli Massimo, *Cent'anni di storia italiana attraverso il cinema*, Greco & Greco, Milano, 1995
- Fava G. Claudio, Vigano Aldo, *I Film di Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1991
- Ferretti Gian Carlo, «Il giardino dei Finzi Contini», στο: *Il Contemporaneo*, Μάρτιος- Απρίλιος, 1962
- Fofi Goffredo, Morandini Morando, Volpi Gianni, *Storia del Cinema, Dalle nouvelles vagues ai nostri giorni*, Vol. III, Garzanti, 1988
- Gabrielli Patrizia, *Tempio di Virilita, L' antifascismo, il genere, la storia*, Franco Angeli, Milano, 2008
- Gentile Emilio, *Φασισμός Ιστορία και Ερμηνεία*, Αθήνα, Ασίνη, Μάρτιος, 2013
- Ghigi Giuseppe, *La memoria inquieta, Cinema e Resistenza*, Cafoscarina, 2009

- Giacci Vittorio per cine forum, «Per un film simbolico, Il dato storico, articolo 18», στο: *La Villeggiatura, critiche, notizie e polemiche*, SNCCI, Dicembre 1973, σσ. 39-46
- Giacci Vittorio, *Carlo Lizzani*, Il Castoro, Milano, 2009
- Giulio Martini, *I luoghi del cinema*, Touring, Milano, 2005
- Gori Miro Gianfranco, *Insegna col cinema, Guida al film storico*, Studium, Roma, 1993
- Grazzini Giovanni , «Una giornata particolare di Ettore Scola», στο: *Cinema '77*, 288, 20 maggio 1977, σσ.84- 87
- Grazzini Giovanni, «L'Agnese va a morire di Giuliano Montaldo», στο: *Cinema '76*, 702 , 4 novembre 1976, Laterza, Bari, 1987, σσ. 115-117
- Grazzini Giovanni, «Mussolini, ultimo atto di Carlo Lizzani», στο: *Cinema '74*, 356, 5 Aprile 1974, σσ. 28-31
- Guglielmino Gian Maria per la Gazzetta del popolo, «St. Vincent, Anteprime del cinema italiano, La maschera e il volto del fascismo ricorrente», στο: *La Villeggiatura, critiche, notizie e polemiche*, SNCCI, Dicembre 1973, σσ. 4-6
- Iaccio Pasquale, *Cinema e Storia, Percorsi, Immagini, Testimonianze*, Liguori, Napoli, 2000
- Jandelli Cristina, «Novecento», επιμ. Carabba Claudio, Rizza Gabriele, Maria Rossi Giovanni, *La regola delle illusioni, cinema di Bernardo Bertolucci*, AIDA, Firenze, 2003, σσ. 136-138
- Kezich Tullio, «Il Millefilm (1969)», επιμ. Mauro Mancioti, Aldo Vigano, στο: *La Resistenza nel cinema italiano: 1945-1995*, Istituto storico della Resistenza, Liguria, 1995, σ. 222
- Kezich Tullio, *Fellini*, Rizzoli, Milano, 1988
- La Porta Lelio, «Il delitto Matteotti», επιμ. Liliana Di Ruscio, Laura Francescangeli, στο: *Antifascismo, Resistenza, Liberazione*, Comune di Roma, 2007, σσ. 43-45
- Lanaro Silvio, *Storia dell'Italia Repubblicana, L'economia, la politica, la cultura, la società, dal dopoguerra agli anni '90*, Marsilio, Venezia, 1997
- Laura G. Ernesto per La Rocca, «Critiche: Riflessioni Compiute e da discutere» στο: *La Villeggiatura, critiche, notizie e polemiche*, SNCCI, Dicembre 1973, σσ. 32-33

- Lepre Aurelio, *Storia della prima Repubblica. L'Italia dal 1943 al 2003*, Il Mulino, Bologna, 2006
- Lichtner Giacomo, «Italian Cinema and the Fascist Past: Tracing Memory Amnesia», *Fascism 4* (2015), σσ. 25-47
- Liehm Mira, *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present*, University of California Press, London, 1984
- Loy Nanni, (Colloquio con) «Le ragioni delle quattro giornate», στο: *Bianco e Nero*, 1962, τ. 12, σσ. 49-68
- Marasti Alfredo, *Storia e rappresentazione, Come il cinema italiano ha raccontato il fascismo*, Affinità Elettive Edizioni, Ancona, 2015
- Masi Stefano, Lancia Enrico, *I film di Roberto Rossellini*, Gremese, Roma, 1987
- Massa Maurizio, *Saggio sul cinema italiano del dopoguerra Saggio sul cinema italiano del dopoguerra*, Smashwords Edition, 2009
- Meldolesi Anna Luisa, «Il terrorista di de Bosio, un film nascosto», στο: *Patria Indipendente*, 27 settembre 2009
- Mellen Joan, «Fascism in the Contemporary Film», *Film Quarterly*, Vol. 24, No. 4, (summer, 1971), University of California Press, σσ. 2-19
- Miccichè Lino, *Cinema Italiano: gli anni 60 e oltre*, Marsilio, Venezia, 2002
- Millicent Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton University Press, USA, 1986
- Morreale Emiliano, *L'invenzione della nostalgia*, Donzelli, Roma, 2009
- Muri Serafino, *Pier Paolo Pasolini*, Il Castoro, Milano, Maggio, 2000
- Natta Enzo per Il Messaggero di S. Antonio di Padova, «Quinzaine des Realisateurs XXVI festival du Cinema, Cannes 1973, Un film "Politico"», στο: *La Villeggiatura, critiche, notizie e polemiche*, SNCCI, Dicembre 1973, σσ. 12-14
- Nobècourt Jacques per La Stampa, «Critiche Da Vedere a ogni costo» στο: *La Villeggiatura, critiche, notizie e polemiche*, SNCCI, Dicembre 1973, σσ. 28-29
- Pecchioni Daniela, «Prove d'amore, Gli itinerari del desiderio», επιμ. Claudio Carabba, Gabriele Rizza, Giovanni Maria Rossi, στο: *La regola delle illusioni, il cinema di Bernardo Bertolucci*, AIDA, Firenze, 2003, σσ. 93-98
- Phayer Michael, *The Catholic Church and the Holocaust, 1930- 1965*, Indiana University Press, USA, 2000

- Pinel Vincent, *Σχολές, Κινήματα και Είδη στον Κινηματογράφο*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004
- Piscicelli Salvatore per l'Avanti, «St. Vincent, Anteprime del cinema italiano, Dal fascismo di ieri al fascismo di oggi», στο: *La Villeggiatura, critiche, notizie e polemiche*, SNCCI, Dicembre 1973, σσ. 6-7
- Quaglietti Lorenzo, «Fermenti anticonformistici nei film italiani e inglesi» στο: *Cinemasessanta, n.39*, Venezia, Settembre 1963, σσ. 62-66
- Riva Valerio, «Fellini (συνέντευξη)», *Espresso*, 7 Οκτωβρίου 1973, επιμ. Passa Matilde στο: *Le parole di un sognatore da Oscar, Fellini, Amarcord*, Unità, Milano, 1993, σσ. 35-37
- Rondi Gian Luigi, «Il giardino dei Finzi Contini» στο: *Vittorio De Sica*, Associazione Amici di Vittorio De Sica, Pantheon, Roma, 1998
- Rondolino Gianni, «Quattro giornate di Napoli, Le», στο: *Storia del Cinema, Dizionario dei Film*, UTET, Torino, 1996, σσ. 488- 489
- Rosenbaum Jonathan, *Movies as Politics*, University of California Press, 1997
- Rossi Franco, «Il cinema italiano d'oggi 1970-1984», στο: Mauro Mancioti, Aldo Viganò, *La Resistenza nel cinema italiano: 1945-1995*, Istituto storico della Resistenza, Liguria, 1995, σσ. 220-221
- Rossi Umberto, «Bernardo Bertolucci e il suo pubblico», επιμ. Claudio Carabba, Gabriele Rizza, Giovanni Maria Rossi, στο: *La regola delle illusioni, cinema di Bernardo Bertolucci*, AIDA, Firenze, 2003, σσ. 109-110
- Salvatorelli Luigi - Mira Giovanni, *La storia del fascismo, L'Italia dal 1919 al 1945*, Novissima, Roma, 1952
- Scrivener Jane, *Inside Rome with the Germans*, The Macmilan Company, New York, 1945
- Sferuzza Alessandro, «La guerra», επιμ. Augusto Pompeo, στο: *Liberi, Storie, luoghi e personaggi della Resistenza del Municipio Roma XVI*, Comune di Roma, 2005, σσ. 79-110
- Soggi Stefano, *Bernardo Bertolucci*, Castoro, Milano, 1995
- Sorlin Pierre, *Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος, Ευρωπαϊκές Κοινωνίες 1939-1990*, Νεφέλη, Αθήνα, 2004
- Thompson Kristin, Bordwell David, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, Επιμέλεια: Εύα Στεφανή, Πατάκης, Αθήνα, Νοέμβριος, 2011

- Ungari Enzo, *Schermo delle mie Brame*, Vallechi, Firenze, 1978
- Valmarana Paolo per Il popolo, «Critiche: Un film di buon livello», στο: *St. Vincent, La Villeggiatura, critiche, notizie e polemiche*, SNCCI, Dicembre 1973, σσ. 29-30
- Vancini Florestano, «L' avventurosa storia del cinema italiano (1910- 1969)» στο: *La Resistenza nel cinema italiano: 1945-1995*, Istituto storico della Resistenza, Liguria, 1995, σσ. 134-135
- Veneruso Danilo, *L' Italia Fascista*, Il Mulino, Bologna, 1996
- Venzo Ida Manola, «Gli ebrei in Italia dopo l'8 settembre», Augusto Pompeo, στο: *Liberi, Storie, luoghi e personaggi della Resistenza del Municipio Roma XVI*, Comune di Roma, 2005, 118-123
- Venzo Ida Manola, «Le leggi razziali in Italia, 1938-1943», Augusto Pompeo, στο: *Liberi, Storie, luoghi e personaggi della Resistenza del Municipio Roma XVI*, Comune di Roma, 2005, σσ. 71-78
- Vercelli Claudio, «Cinema resistente: uno sguardo d'insieme sulla raffigurazione della Resistenza dal dopoguerra ad oggi», *Asti contemporanea*, 11, 2005, σσ. 303-305
- Viganò Aldo, *Commedia Italiana In Cento Film*, Le mani, 1998
- Volontè Gian Maria, «Gian Maria Volonte talks about cinema and politics», *Cinéaste*, 7, No.1, 1975, σσ. 10-13
- Warrington - Hughes Marnie, *History goes to the movies*, Rutledge, London, 2007
- Westwell Guy, *War Cinema: Hollywood on the Front Line*, ColumbiaUniversity Press, 18 Σεπτεμβρίου, 2006
- Zagarrìo Vito, «I vinti e i redenti. Cinema e antifascismo in Italia», στο: *Cinema e Storia 2015, Cinema e antifascismo, Alla ricerca di un epos nazionale*, Rubettino, 2015, σσ. 131-149
- Zapponi Niccolò, *I miti e le ideologie. Storia della cultura italiana 1870-1960*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1981
- Zimmer Christian, «Κινηματογράφος και πολιτική», στο: *Φίλμ*, 8, '75- '76, σσ. 635-643

- Zinni Maurizio, «La storia incompiuta. Antifascismo e Resistenza nel cinema politico italiano dal boom agli anni '70», επιμ. Zagarrìo Vito, στο: *Cinema e Storia 2015, Cinema e antifascismo, Alla ricerca di un epos nazionale*, Rubettino, 2015, σσ. 51-92
- Zinni Maurizio, «Uomini in Nero, Il Fascismo nel cinema Italiano 1945-1962», Cavallo P., Goglia L., Iaccio P., στο: *Cinema a Passo Romano, Trent' anni di fascismo sullo schermo 1934- 1963*, Liguori, Napoli, 2012, σσ. 291- 351
- Zinni Maurizio, *Fascisti di Celluloide, La memoria del ventennio nel cinema italiano (1945-2000)*, Marsilio s.p.a., Venezia, 2010
- Ανώνυμο, «Giovinezza, Giovinezza», επιμ. Bertieri Claudio, Giannarelli Ansano, Rossi Umberto, στο: *Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio: L' ultimo schermo. Cinema di guerra, cinema di pace*, Dedalo, Roma, 1993, σσ. 128-130
- Ανώνυμο, «Le 4 giornate di Napoli» στο: *Rivista del Cinematografo*, 35, Dicembre 1962, σσ.417-418
- Ανώνυμο, «VICE, La stampa, 13 Settembre 1969», στο: Mauro Mancioti, Aldo Viganò, *La Resistenza nel cinema italiano: 1945-1995*, Istituto storico della Resistenza, Liguria, 1995, σσ. 220-221
- Δερμεντζόπουλος Χρήστος, «Κινηματογραφική ταινία και ιστορική πραγματικότητα. Μία παράλληλη ιστορία», *Ουτοπία*, 47, 2001, σσ. 25-32
- Κερκινός Δημήτρης, «Εθνογραφικός κινηματογράφος: Από την παρατήρηση στη συμμετοχή», στο: *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 122 (122):23, Ιανουάριος, 2007, σσ. 23-52
- Κιμουρτζής Γ. Παναγιώτης, «Εισαγωγή: Επιστήμη, Εκπαίδευση, Κινηματογράφος», επιμ. Παναγιώτης Γ. Κιμουρτζής, στο: *CineScience, Ο κινηματογράφος στον φακό της επιστήμης*, Gutenberg, 2013, σ. 39
- Σουρέφ Κώστας, *Κινηματογράφος πριν από το 2000*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις, Θεσσαλονίκη 2005
- Φερρό Μαρκ, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2002

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

- Didi Gnocchi, «Una puntata, 1956: il XX congresso PCUS – «Il rapporto segreto», *La storia siamo noi*, <http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntate/1956-il-xx-congresso-pcus/534/default.aspx> (03-06-2016)
- Σωτήρης Παναγιώτης, «La Rossa primavera (Σημειώσεις για τον ιταλικό Μάη)», στο: *Θέσεις - τριμηνιαία επιθεώρηση*, σσ. 1-23, http://www.theseis.com/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=1046 (26-06-2016)
- Uhde Jan, «100 Years Of Cinema: Remembering Boleslaw Matuszewski», στο: *Kinema, A journal for film and audiovisual media*, <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=346> (24-08-2016)
- Varalli Claudio, Zibecchi Giannino, «Il sessantotto», *Per non dimenticare*, <http://www.pernondimenticare.net/cronologia/47-il-sessantotto-breve-storia-del-movimento> (11.06.2016)