سینمای ایتالیا

نوشته: میرا لایم

ترجمه: ملک‌محسن قادری

فیلم در یک دولت یکپارچه

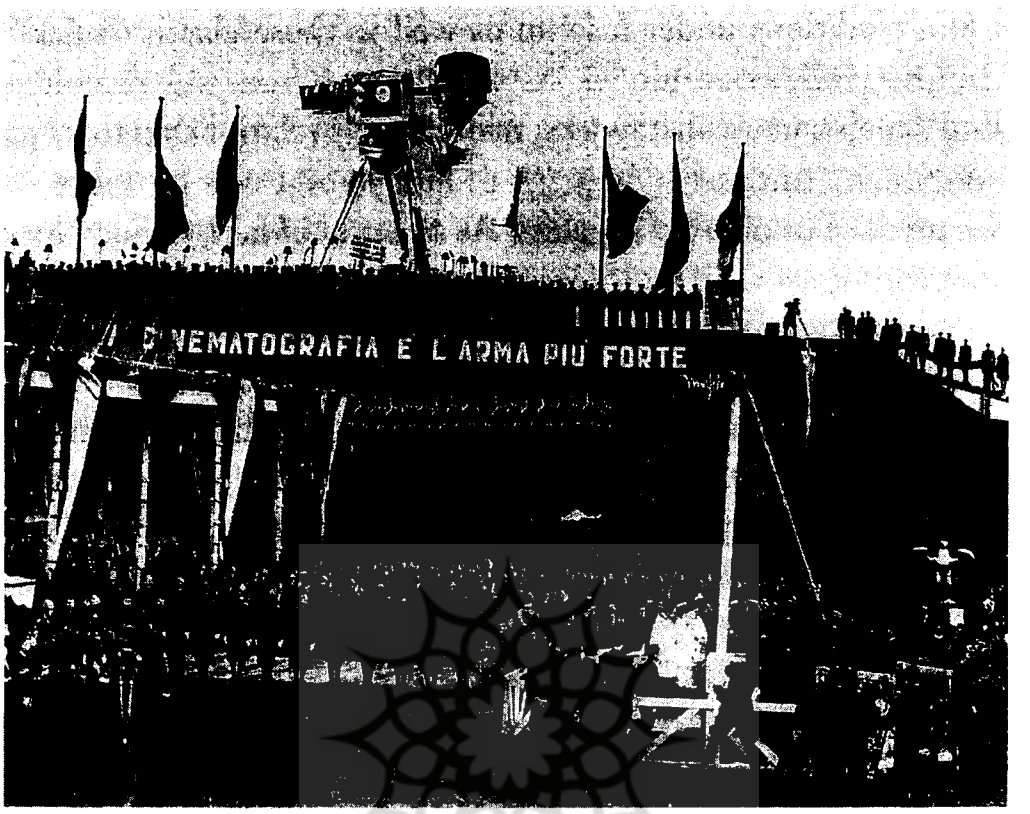
از ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۹ حدود ۷۲۲ فیلم داستانی در ایتالیا تولید شد. با توجهات روزافزون فاشیست‌ها به رسانه فیلم تولید افزایش آشکاری یافت: ۱۲ فیلم در ۱۹۳۱، ۳۴ فیلم در ۱۹۳۳، ۶۷ فیلم در ۱۹۳۸، ۸۹ فیلم در ۱۹۴۱ و ۱۱۹ فیلم در ۱۹۴۲. آنان سریعاً به قدرت تبلیغاتی فیلم و ضرورت اعمال سوبسیدها در نظارت دولتی پی‌بردند. آنها از آغاز سعی در متمرکز ساختن جمیع فعالیت‌های سینمایی تحت لوای واحدی داشتند. در فاصله سال‌های ۱۹۲۵ و ۱۹۲۶ لونیونه چینماتو گرافیکا ادوکاتیوا (لوچه) به منظور ترویج فیلم‌های آموزشی به وجود آمد و یکی از نخستین گام‌های بلند آن مستند سه قسمتی ایل دوچه (پیشوا) بود که ظهور موسولینی را به تصویر می‌کشید. موسولینی به تبعیت از لنین و کاربرد زیرکانه سینما به سود دولت روسیه، فیلم را "نیرومندترین سلاح" برشمرد و بدین‌سان شعار معروف روسی "فیلم - مهم‌ترین هنر" را تکرار کرد.

نقش سینما در دولت یکپارچه موسولینی را مقدمه کتابی درباره لوچه که در ۱۹۳۴ انتشار یافته مشخص ساخته است: "ما از آثار" با فیلم به مثابه عنصر مهم پیشرفت مواجه شدیم، نه به دلیل دستاوردهای هنری آن بلکه به سبب قابلیت آن برای تبدیل شدن به ابزاری نیرومند جهت ترویج آرا، نشر فرهنگ و تعلیم و تربیت مردم.

در ۱۹۳۲ آله ساندرو ساردی، رییس لوچه به روسیه رفت و با نمایندگان صنعت فیلم این کشور ملاقات کرد. وی با اطلاعات مفصلی درباره تشکیلات فیلم‌سازی روسیه به ایتالیا بازگشت و مقاله پرشور و شوقی در این‌باره در روزنامه ایل پوپولو دیتالیا (۲۵ آگوست ۱۹۳۲) انتشار داد. همزمان، لوئیجی فردی مشاور موسولینی در امور فیلم نیز به هالیوود رفت. با این حال تجربه روسی بود که الهام‌بخش اصلی فاشیست‌ها برای متمرکز ساختن مجموع فعالیت‌های مرتبط با فیلم‌سازی شد. در آن دوره، مطبوعات ایتالیا مملو از مقالات مرتبط با سازماندهی صنعت فیلم‌سازی بود. همه بر نقش تربیتی فیلم و رابطه نزدیک فیلم و سیاست تأکید داشتند. آنها پیاپی دم از "وجدان سینمایی" می‌زدند، اصطلاحی که از آن پس بارها در مقالات نگاشته شده توسط نئورئالیست‌ها به کار گرفته شد.

کورادو پاوولینی روزنامه‌نگار پرنفوذ این دوره در روزنامه رسمی فاشیست، توره (۵ می ۱۹۳۰) چنین نوشت:

«تصدیق می‌کنیم که در موقعیت کنونی، تولید ایتالیا حتی اگر خوب هم باشد ـ که اولین مسئله است ـ تاکنون مهم‌ترین موضوع را حل نکرده است: خلق وجدان ملی فیلم‌سازی... فیلم که هم‌زمان هنر و ابزار تبلیغات سیاسی است نیازمند یک وجدان جمعی است تا به همه قابلیت‌های خود دست یابد... تولیدات آمریکا، آلمان و



تصویر بزرگ موسولینی پشت دوربین فیلمبرداری، در جایگاه مراسم افتتاح چینه چتیا. جملهٔ (ایتالیایی) زیر پلاکارد در واقع همان تعبیر لنین از سینماست: «سینما قدرتمندترین سلاح است»

روسیه بدین‌خاطر موفق‌اند که فیلم در این کشورها مبتنی بر احساسی جمعی است که خود را در یک قالب متناسب سینمایی جلوه‌گر می‌سازد... در مسکو چنان رابطه نزدیک و خودجوشی میان سینما و مردم وجود دارد که این دو از یکدیگر تفکیک ناپذیرند. فیلم‌ساز روس همان احساسی را نسبت به توده‌ها و خاک دارد که از رمق افتاده‌ترین کارگران و ناآگاه‌ترین دهقانان دارند... سینما بازآوری تئاتر بورژوازی نیست که تقریباً در همه کشورها یکسان است بلکه بیان منحصر به فرد و مدرنی از همبستگی ملی است که از یک نژاد تا نژاد دیگر اختلاف اساسی می‌یابد.»

آدریانو آپرا مورخ معاصر سینمای ایتالیا، چهل و پنج سال بعد در تشریح مقاله پاوولینی نوشت:

«بحث درباره سینمای (اتحاد) شوروی به کرات در مقالات دهه سی به چشم می‌خورد. در آن هنگام که الگویی برای زایش مجدد (زایش از نقطه نظر فاشیستی) سینما جست و جو می‌شد بیشترین اولویت‌ها با صنایع فیلم‌سازی آمریکا و آلمان (قدرت‌های برجسته بازار) بود که البته همه آنها در برابر الگوی سینمای روسیه رنگ باختند. تولیدات روسیه هم به دلیل وحدت بین سینما و ملت که فاشیست‌ها در آرزوی دست‌یابی به آن بودند و هم به دلیل بنیاد زیبایی‌شناختیشان موافقت بیشتری برانگیختند.» (آثار پودوفکین که و بیش به ایتالیایی برگردانده شده بود و

همگان از مونتاژ آیزنشتاین خبر داشتند.)

موسولینی خود در مصاحبه‌ای اظهار داشت: «سینمای روسیه در برترین جایگاه قرار دارد. در ایتالیا ما نیز می‌بایست در اسرع وقت اسباب دست‌یابی به آن را مهیا سازیم.»

با شروع سال ۱۹۳۳ تشکیلات دولتی قدرتمندی تدریجاً پا به عرصه وجود گذاشت و از کمک‌های شدید دولت برخوردار شد. لوئیجی فردی رییس این "دیرتسیونه ناتسیوناله پر لا چینماتوگرافیا" (مدیریت عمومی فیلم‌سازی) شد و متخصصان کارآمدی چون (آله ساندرو بلازتی، ماریو کامه رینی و ماریو سولداتی) را به گرد خویش آورد. زیر نظر او یک هیئت نظارت به بازبینی فیلم‌نامه‌ها و پروژه‌ها، توزیع جوایز و تنظیم مبالادت بین‌المللی فیلم‌سازی می‌پرداخت. این هیئت شامل نمایندگانی از وزارت کشور و جنگ، حزب فاشیست و غیره بود. هیچ فیلم ایتالیایی کاملاً توقیف نشد اما بسیاری، ناگزیر تدوین مجدد شدند. برخی فیلم‌ها به دلیل تجلیل ارزش‌هایی چون صلح‌طلبی (توهم بزرگ) یا گانگستریزم (صورت زخمی) اجازه نمایش نیافتند.

در همین حال یک بخش فیلم در بانک دولتی "بانکو دل لاوورو" (بانک کار) گشایش یافت و موظف به پرداخت ۶۰ درصد از سرمایه مورد نیاز فیلم‌هایی شد که فیلم‌نامه آنها به تصویب هیئت نظارت رسیده بود. در برخی موارد، فیلم‌هایی که از پیام فاشیست‌خواهانه شدیدی برخوردار بودند، کل بودجه را دریافت می‌کردند. (به عنوان مثال، "شیپیونه لافریکانو" که از جنگ در آفریقا تجلیل می‌کرد.)

چنترو کاتولیکو چینماتوگرافیکو (مرکز کاتولیک فیلم‌سازی) به تبعیت از نمونه آمریکایی لژیون پاکدامنی تأسیس شد تا فهرستی از همه فیلم‌ها بر اساس محتوای اخلاقیشان فراهم آورد. پاپ پل یازدهم در بخش‌نامه ۲۹ ژوئن ۱۹۳۶ خود اعلام داشت: «لازم است اسقف‌ها دفاتر ثابتی در همه مناطق دایر کنند و به ترویج فیلم‌های صادقانه و طبقه‌بندی سایر فیلم‌ها بپردازند و دیدگاه حق را به کشیشان و مؤمنان اعلام دارند.»

نخستین مدرسه فیلم‌سازی ایتالیا در ۱۹۳۴ گشایش یافت. این مرکز ابتدا ضمیمه "آکادمیاموزیکاله دی سن چیلیا" (دانشکده موسیقی سن چچیلیا) بود و مدیریت آن با آله‌ساندرو بلازتی بود. یک سال پس از این، مرکز معتبر "چنترو اسپریمنتاله دی چینماتوگرافیا" (مرکز تجربی فیلم‌سازی) دایر شد که ابتدا در ساختمانی قدیمی واقع بود و سپس به محل کاملاً مجهز خود در حومه رم انتقال یافت. لوئیجی کیارینی منتقد و مورخ معروف، اولین رییس این مرکز بود. از جمله اساتید آن اومبرتو باربارو و بلازتی و از جمله دانشجویان آن روبرتو روسلینی، میکل‌آنجلو آنتونیونی، جوزپه دسانتیس، لوئیجی زامپا، پیترو جرمی، لوچانو امر، دینودولارنتیس و غیره بودند. در ۱۹۳۶ روزنامه تئوریک "سینما" به وجود آمد. (ویتوریو موسولینی، پسر موسولینی در ۱۹۳۸ سردبیر آن شد.) مرکز در همین زمان، انتشار نشریه خود بیانکوانرو را با مدیریت کیارینی آغاز کرد. بیانکوانرو که فعالیت خود را عمدتاً منعطف به نظریه کرده بود، مقالاتی از رودولف آرنهایم، بلابالاژ، اومبرتو باربارو، لوئیجی کیارینی و سایر نظریه‌پردازان مشهور انتشارداد و "سینما" نیز صفحات خود را به روی نسل جوان‌تر گشود.

در ۱۹۳۳ قانونی به تصویب رسید که دوبله فیلم‌های ایتالیایی به زبان‌های بیگانه را منع کرد و بدین‌سان خط‌مشی فیلم‌سازی را بخشی از کوشش‌های استعماری در آلبانی، آفریقا و آلتو دیه‌گو (بخشی از ایتالیاکه پیش از جنگ جهانی اول متعلق به اتریش بود) ساخت. از سویی، دوبله فیلم‌های خارجی اجباری شد و مالیات اخذ شده از شرکت‌های تولیدی بابت دوبله

فیلم‌هایشان، صرف تولید داخلی شد. این خط‌مشی، بازار را در برابر سینمای آمریکا بیمه کرد و انگیزه مؤثری برای تهیه کنندگان ایتالیایی شد. از این گذشته، زبان ادبی فخیمی که در فیلم‌های دوبله شده به کار گرفته شد، به سیاست وحدت زبانی کشور یاری رساند.

در ۱۹۳۴، گاله آتسو چانو، داماد موسولینی و سپس معاون مطبوعات و اداره تبلیغات در سنا اعلام داشت:

صنعت سینما می‌بایست تحت نظارت شدید دولت و مراقبت دقیق و مؤثرتری درآید. "با تأسیس انته ناتسیوناله ایندوستریه چیماتو گرافیکه" ـ انیک ـ (نمایندگی ملی صنعت فیلمسازی) در ۱۹۳۵، تسلط فاشیست‌ها بر شرکت‌های مختلف فیلم‌سازی کم بیش کامل شد. انیک، زنجیره ارزشمندی از سالن‌ها، به ویژه سالن‌های درجه یک در ده شهر مهم ایتالیا را به تصاحب خود در آورد و علاوه بر این یک رشته نمایندگی‌های فرعی در ایتالیا و خارج از کشور را زیر نفوذ خود گرفت. در ۱۹۳۸، نمایندگی ملی واردات فیلم‌های خارجی (انا ایپه)، به بدنه اصلی صنعت فیلم‌سازی که اکنون تحت نظارت دولت درآمده بود الحاق شد و خرید فیلم‌های خارجی را به انحصار خود درآورد. انا ایپه چندی بعد به پخش‌کنندگان محلی واگذار شد.

در ۱۹۳۷، موسولینی شخصاً استودیوهای چینه چیتا را افتتاح کرد و آنها را "آزمایشگاه هنری عصر موسولینی" نامید. این مجتمع عظیم مشتمل بر ۱۶ استودیو بود و در محدوده‌ای به وسعت ۱۴۰/۰۰۰ متر مربع روبه روی ساختمان چنترو اسپریمنتاله واقع در خیابان توسکانا قرار داشت. (تا ژوئن ۱۹۴۳، نزدیک به ۳۰۰ فیلم داستانی، ۸۵ فیلم کوتاه و ۲۴۸ نسخه دوبله شده فیلم‌های خارجی در این استودیوها تولید شد.) در همین حال، سرمایه اختصاص یافته به تولید فیلم تا ۸ درصد افزایش یافت. تولید فیلم‌های دولتی در "چینس" متمرکز شد که مؤسسه‌ای بنا شده بر خاکسترهای "چینس" اصلی بود که در زمان تصدی امیلیو چکی طعمه حریق شده بود. تا سال ۱۹۴۲، تعداد تماشاگران فیلم به رقم ۴۷۷ میلیون نفر در ۵۲۳۵ سالن در سراسر کشور رسید.

یک نمونه از نگرش فاشیستی درباره آنچه باید و آنچه نباید در فیلم‌ها نشان داده شود، در بخشی از نامه لوئیجی فردی به موسولینی در ۱۹۳۷ بیان شده است که وی در آن به مخالفت با تولید فیلم‌های اپرایی مشترک ایتالیایی ـ آمریکایی می‌پردازد:

«... برخی مردم اشاره می‌کنند که ما... می‌بایست نمایش‌های اپرایی نظیر ریگولتو، توسکا، کاوالیره روستیکانا و آیدا را بر پرده بیاوریم. آیا واقعاً امروزه ممکن است کسی به‌طور جدی درباره بر پرده آوردن ریگولتو فکر کند که حکایت تلخ و جانگزایی درباره یک مستبد محلی است که از زیردستان خود استفاده و سؤاستفاده می‌کند و خود را با قتل و آدم‌ربائی سرگرم می‌سازد؟... آیا آنها از تأثیر سیاسی و اخلاقی چنین فیلمی بر توده کثیر سینماروها که تعدادشان به مراتب بیش از تماشاگران این اپرا است واقف نیستند؟ آیا به راستی قابل تصور است که در کشور کاتولیکی چون ایتالیا کسی برای آموزش توده‌ها با جدیت به ساخت آیدا فکر کند که درام تیره و شرربار غرق در خونریزی است؟ آیا واقعاً ممکن است در ایتالیا که سعی در برقراری اصولی اخلاقی در روابط نژاد سفیدپوست ورنگین پوست دارد کسی با جدیت به ساخت آیدا فکر کند که - اگرچه من داستان آن رابه درستی درنیافتم ولی تصور می کنم - پیوند مردی سفید پوست وزنی سیاه پوست را طرح می‌کند که پدرش فقط کم مانده با حمایت جامعه ملل در نقش پادشاه اتیوپی ظاهر شود؟ حتی اشاراتی به ساخت فیلمی بر اساس مصائب عیسی مسیح وجود داشت. دیدن چنین فیلمی که معلوم نیست بیشتر ضد رومی است یا ضد کاتولیک، جالب باید باشد.

نوع اسطوره‌ای

کوشش‌های فاشیستی برای استفاده از فیلم به عنوان رسانه‌ای مردمی، خاکی پربارتر از ایتالیا نیافت. سینما از آغاز به منزله خلف راستین سیرکنس‌ها (بازی‌ها)ی رومی و به عنوان یک سرگرمی اولیه مردمی پذیرفته شد که در دسترس همگان است و حامل ده تا دوازده حکایت صدگانه درباره عشق، انتقام و قهرمان پروری است که ایتالیایی‌ها سخت دلبسته آنند.

نمایش‌های عمومی ـ تئاتر، اپرا، سیرک ـ همواره در ایتالیا بی‌نهایت محبوب بوده‌اند. نمایشنامه‌ها در جلو کلیساها (یکی از چند میعادگاه عمومی) و سپس در میدان هر شهری و روستایی و یا در بارها به اجرا درمی‌آمدند. تئاترهای خیابانی بدون احتساب تماشاگرانی که بر پنجره‌ها یا بر ایوان خانه‌هایشان لم می‌دادند، مخاطبان وسیع‌تری را در قیاس با تماشاخانه‌ها جذب خود ساختند. فیلم‌ها نیز به همین طریق به نمایش درمی‌آمدند. مشخصاً در دهه چهل، تعداد کثیری از سینماهای خیابانی، فیلم‌ها را بر دیوار یک حیاط، در یک باغ و یا تقریباً در هر جایی نمایش می‌دادند.

تأثیر سرگرمی بصری به واسطه بی‌سوادی گسترده رو به فرونی نهاد. در ۱۹۱۴ ایتالیا پیشاپیش ۱۵۰۰ سالن سینما داشت و با تولید سالانه حدود ۵۰۰ فیلم (طول متعارف حدوداً ۳۰۰۰ فیت) می‌رفت تا به یک ابرقدرت سینمایی بدل شود. دلیل عمده این تسلط غیر مترقبه جهانی، نوع اصطلاحاً اسطوره‌ای بود: تولیدات غول‌آسایی که از صدها سیاهی لشگر و صدها فیل بهره می‌بردند و پیشقراولان فیلم‌های با شکوه تاریخی و انجیلی بعدی شدند که در هالیوود ساخته شد. این فیلم‌ها با داستان‌های غم‌انگیز خود، اعمال قهرمانانه رومیان باستان، یونانی‌ها و مردمان صدر مسیحیت را زنده می‌ساختند. با توجه به آب و هوای مساعد محلی و کیفیت نور طبیعی، این فیلم‌ها در مکان‌های واقعی (خرابه‌های رومی، معابد یونانی سیسیل، کوه‌ها و سواحل) و یا در صحنه‌های پر زرق و برق استودیویی فیلم‌برداری می‌شدند که یکی پس از دیگری در فیلم‌ها مورد بهره‌برداری قرار می‌گرفتند.

مهم‌ترین تکنسین گروه فیلم‌سازی، مدیری هنری بود که صحنه‌ها و لباس‌های فیلم را طراحی می‌کرد و نقش او تدریجاً و به ویژه در اواخر دهه سی که دکور به عنصر خلاقه مهمی در ساختار سینمایی بدل شد، افزایش یافت. توصیفات دقیق و مو به مو از انسان و محیط او، قرن‌ها خصیصه هنر ایتالیایی بوده است. در هنر ایتالیا، تجلی بیرونی انسان با آنچه من باب مثال در هنر اروپای شمالی دیده می‌شود، تفاوت کاملی می‌یابد. توصیف شخصیت‌ها و محیط آنها از آغاز و از کهن‌ترین نمونه‌ها در آثار بوکاچیو، بخش مهمی از ساختار آثار بی‌روح و دراماتیک را شکل بخشید. تصویرنگاری از انسان، هنری که همه ایتالیایی‌ها با آن آشنایی دارند، از آغاز در صنعت فیلم مورد استفاده و سوءاستفاده قرار گرفت.

بسیاری از کارگردانان دوره صامت در اصل به عنوان طراحان هنری (که در ایتالیا هنری آبرومندانه‌تر از کارگردانی بود) آموزش دیده بودند. کارگردان فیلم پیش از هر چیز می‌بایست باریگران را هدایت می‌کرد و فرمان‌های تهیه کننده را که همواره در کنار او بود و نقش مؤثرتری در شکل‌دهی داستان داشت، اجرا می‌کرد.

معروف‌ترین کارگردان ـ طراح، انریکو گواتزونی (۱۹۵۹ ـ ۱۸۸۳) بود که در ۱۹۱۲ «کجا می‌روی؟» یکی از فیلم‌های بزرگ اسطوره‌ای را ساخت. به زعم او «حتی کوچک‌ترین جزییات نیز می‌بایست منطبق با دقیق‌ترین حقیقت تاریخی باشد.» این فیلم به نسبت همه فیلم‌های ساخته شده پیش از جنگ جهانی اول، از صحنه‌های وسیع‌تر و بازیگران کثیرتری برخوردار بود و در قیاس با فیلم‌های دیگر به بزرگ‌ترین موفقیت بین‌المللی دوره خود رسید. حدود ۳۰۰ نسخه از این

فیلم در سراسر جهان فروش رفت و نمایش‌های ویژه‌ای از آن به همراه ارکستر کامل و نرخ بالای صندلی‌ها در شهرهای مهم ترتیب داده شد. داستان این فیلم، پیرنگ رمان هنریک سینکیه‌ویچ را دنبال می‌کند که بر مرگبار بودن همه‌گونه عشق تأکید دارد.

کابیریای جوانی پاسترونه (۱۹۵۹ ـ ۱۸۸۳) از دیگر فیلم‌هایی بود که به موفقیت وسیع جهانی دست یافت. دلیل این موفقیت علاوه بر صحنه‌های باشکوه با ۲۰۰۰ سیاهی لشکر و نیز سهم دانونزیو در بازنویسی میان‌نویس‌های آن، عمدتاً به خاطر داستان آن بود که درباره عشقی بزرگ و بدفرجام است. عشق به عنوان موضوعی سینمایی، کماکان در سینمای ایتالیا حضور دارد و بزرگ‌ترین مزیت آن محسوب می‌شود.

گابریله دانونزیو یکی از بزرگ‌ترین منادیان شور و شیدایی در دوره خود بود. رابطه وی با سینما مبهم بود. ارزیابی کنونی از فعالیت سینمایی او گاه به شدت منفی و گاه بی‌نهایت مثبت است. برخی بر انگیزه‌های کاملاً تجاری او و برخی بر دلبستگی جدی او به رسانه جدید تأکید می‌کنند. وی در حقیقت تنها نویسنده ایتالیایی دوره خود بود که سینما را هنر آینده برشمرد. او ۵۰/۰۰۰ لیر برای بازنویسی میان نویس‌های کابیریا دریافت کرد که رقم نامعمولی برای این نوع کار بود. این میان نویس‌ها غالباً بار غنایی خود را از دست می‌دهند و در تقابل با پیرنگ اولیه فیلم قرار می‌گیرند که بر رنج تحمل‌ناپذیر عشق تکیه دارد.

دانونزیو در مصاحبه تبلیغاتی کابیریا اظهار داشت: چند سال پیش در میلان مجذوب اختراع جدیدی شدم که تصور می‌کنم حاکی از زیبایی‌شناسی جدید حرکت است... «به گمان من نوعی لذت تازه از سینماتوگراف زاده خواهد شد، "عنصری بنیانی که" "اعجاز آور" خواهد شد.» همکاری دانونزیو با رسانه جدید به دلیل جنبه‌های مادی غیر قابل اعماض آن، همواره در هاله‌ای از ابهام قرار داشته است.

کابیریا از آنجا که نخستین‌بار از برخی جلوه‌های سینمایی استفاده کرده است مورد بحث‌های فراوان قرار گرفته است. کارگردان آن، جوانی پاسترونه در ۱۹۲۰ از فیلم‌سازی کناره گرفت و قضاوت در این‌باره را مشکل ساخت که آیا سهم او در تحول زبان فیلم ارزش ماندگارتری دارد. کابیریا بی‌شک دستاورد ارزشمندی است که د. و. گریفیث و سسیل ب. دومیل را تحت تأثیر قرار داد. استفاده از نماهای تعقیبی در صحنه‌های نیمه ایستا سهم ارزشمند آن را در تحول زبان فیلم محفوظ نگاه می‌دارد. قصد اعلام شده پاسترونه از نماهای تعقیبی، نشان دادن مقیاس صحنه‌ها بود که عمدتاً ترکیبی بدیع از مناظر زندگی واقعی و دکور بود. (استفاده از نماهای تعقیبی که از فاصله ثابتی بین دوربین متحرک و بازیگران در حال حرکت گرفته می‌شد، پیش از ۱۹۱۴ رواج داشت.)

داستان کابیریا دختر بچه اهل کاتانیا که به کارتاژ فروخته می‌شود و توسط یک اشراف زاده رومی باز رهانیده می‌شود، نهان مایه‌های شدیداً ملی‌گرایانه دارد. پس زمینه آن ـ دومین جنگ با کارتاژ، نبرد علیه هانیبال و نابودی شهر سیسیلی سیرانور ـ توجیهی برای اردوکشی استعماری ایتالیا در آفریقا شد که با آتش وطن‌پرستی در مفهوم ایتالیایی افتخار بر جذابیت آنها افزود. ـ «آمیزه‌ای معماگونه از خودآگاهی و خودپرستی.»

تحریم احساسات ملی‌گرایانه، ستون فقرات نوع اسطوره‌ای شد که پس از سلطه فاشیستی قوت گرفت. در ۱۹۲۶ چهارمین باز سازی اولتیمی جورنی دی پمپئی (آخرین روزهای پمپئی) به کارگردانی آملتو بالرمی (۱۹۴۱ ـ ۱۸۸۹) و کارمینه گالون (۱۹۷۳ ـ ۱۸۸۶) اکران شد. تحلیل از ابر قدرت روم، کل داستان فیلم راکه تأکید بر عناصر نژادپرستانه موجود در رمان ا. فلور لیتون (نگاشته ۱۸۳۴) دارد، دربرمی‌گیرد. آدم‌های خبیث سیاه‌پوست و آدم‌های خوب سفیدپوست هستند. "آربوچه" مصری غولی مستبد و گلانوکو آتنی

موسولینی برای مراسم افتتاح "چینه چیتا" وارد می‌شود.

نماینده جوهر اصیل بی‌گناهی است. آربوچه او را به قفس شیر می‌اندازد اما حیوان به سادگی از بلعیدن او خودداری می‌کند. در صحنه‌های نهایی در حالی که شهر در زیر گدازه‌ها فرو می‌رود و همه به این‌سوی و آن‌سو می‌گریزند، یک سپاهی رومی با صلابت در محل نگهبانی خود باقی می‌ماند و خود را در زیر مواد مذاب قربانی می‌سازد. مرگ قهرمانانه او (در حالی که به هنگام مرگ چشم به رم دوخته است) او را از کیفر خداوند که بنابر فیلمنامه، مسبب این محنت بود، برحذر می‌دارد. علی‌رغم تأکید بر استمرار رم سزار در رم موسولینی، فیلم با شکست تجاری مواجه شد. بازیگری ضعیف فیلم تحت‌الشعاع ترکیب تصویری فوق‌العاده‌ای از حرکات توده‌ها در فضای باز قرار گرفته است. این امتیاز به‌کارمینه گالونه بازمی‌گردد که مردی با حساسیت بصری فوق‌العاده بود و همکاری ارزنده‌ای با پالرمی به عمل آورد. کوشش برای رسیدن به حال و هوای واقعی شهر پمپئی کاملاً مشهود است و منظره میدان شهر، دورنمای معمارانه باشکوهی شکل می‌دهد که خود را در دوربین متحرک و تدوین ریتمیک نمایان می‌سازد. کارگردانی صدها سپاهی لشکر که خواهان مرگ گلادیاتورها هستند. ("آل لئونه! آل لئونه!" ـ "به پای شیر! به پای شیر!") از جمله برترین دستاوردهای هنری از این نوع است.

دو عنصر، فیلم‌های اسطوره‌ای اخیر را از پیش نمونه‌های خود متمایز می‌سازد و بار دیگر آخرین قدرت آنی موسولینی را بر پرده آورد.

کمدیا

فیلم‌های ایتالیایی در هر دوره و هر نوعی، کم و بیش "عناصر پنهان" کمدیه آل ایتالیانا" (کمدی به سبک

ایتالیایی) جاودانه را در خود دارند. از اوایل سده هفدهم که "عصر پیدایش سنت" کمدیا دل آرته و اپرای ایتالیایی است ادبیات و تئاتر با پیش نمونه‌ها و ساختارهای کمدی عجین بوده‌اند. از سویی تراژدی به ملودرام گرایید. به گفته ژاکوب بورکهارت که گرایش ایتالیایی به نمایش هجوآمیز زندگی را "تعدیل شهرت‌طلبی مدرن و تمامی فردیت فوق مترقی" خوانده است شکسپیر نمی‌توانست ایتالیایی باشد.

در برخی از فارس‌های لاتین، تیپ‌های پیش ساخته کمدی حضور دارند: بوکو، مرد چاق، دوسنوس، شکمباره، پاپوس، پدر پیر، ماکوس، کودن. فیلم همه این‌ها و از جمله "پیرنگ دوسویه" (A دلباخته B است که خود دلباخته C است که خود دلباخته D است که خود دلباخته A است) "پیرنگ چند سویه و تشخیص هویت" (در پایان مشخص می‌شود که A برادر D و B خواهر C و... بوده است) را به خدمت گرفت. شاید اگر قصدی در میان باشد بتوان اثبات کرد که فیلم‌های ایتالیایی به استثنای برخی ساخته‌های جدید همگی "کمدیه آل ایتالیانا" هستند.

در سال‌های نخست، اوج لحظات نمایشی هر فیلمی عملاً با نماهای کمدی مورد تأکید قرار می‌گرفت: نوکری در لحظه اوج تنش نمایشی به چاه می‌افتد. زندانی چاقی در سلول خود جای نمی‌گیرد. مهمانی در یک باده‌گساری به اشیاء دور و بر خود برخورد می‌کند. کاربرد خدعه‌های سینمایی در این کمدی‌های اولیه ایتالیایی ضعیف بود. کل این نوع، از حدمتعارف بین‌المللی فاصله داشت. در میانه سال‌های دهه بیست، این رکود کامل شد و یک ساختار نمایشی از پیش معین، فرمول غالب این فیلم‌ها شد.

پس از سلطه فاشیستی، به واسطه بی‌اعتمادی رسمی به هر چیز خارجی، گرایش‌های بومی شدت گرفت. تحول هنر ایتالیا دچار وقفه شد و به استثنای فوتوریسم، هیچ جنبش آوانگاردی متأثر از سوررئالیزم یا اکسپرسیونیزم به وجود نیامد. آوانگارد تئاتری اروپا نمود ناچیزی در تئاتر ایتالیا یافت. تئاتر که پایبند الگوهای سده نوزدهم باقی مانده بود، بدترین الگوی ممکن را به هنر فیلم عرضه داشت. سینمای ایتالیا در روزهای اوج بروز آوانگارد سینمایی اروپا، در حقیقت در سال‌های رکود اقتصادی و زیبایی‌شناسی خود به سر می‌برد.

ناپل

اصیل‌ترین فیلم‌های این دوره محصول مکتب ناپل بودند. برخی از آنها به خاطر به کارگیری عناصری از واقعیت عینی و محیط واقعی، نقطه عطفی در تولید ایتالیا هستند. این نوع، تنها نوعی بود که اصالت خود را تا اواخر دهه بیست حفظ کرد.

شهر ناپل خود را همواره به مثابه مکانی خاص و فارغ از سلطنت جوان ناپل قلمداد کرده است. همه کوشش‌های هنری برخاسته از ناپل، کم و بیش با دیگر آثار ایتالیایی تفاوت می‌یابند. به عنوان مثال، نقاشی سده نوزدهم ناپل، رویکرد خود به موضوع را بر ایجاد توهمی از واقعیت بنا نهاد و توجه خود را منعطف به دورنمای معروف ناپلی کرد. فیلم این سنت را دنبال کرد و دورنما را به عنوان عنصر غالب ساختار شکلی و به مثابه بخشی از کنش نمایشی به خدمت گرفت. مهم‌ترین فیلم‌های مکتب ناپل. "اسپردوتی تل‌بوئیو" (گمگشته در تیرگی ۱۹۱۲) ساخته نیو مارتوئیو (۱۹۲۱ ـ ۱۸۷۰) و سونتا اسپینا (۱۹۱۵) ساخته گوستاوو سرنا (متولد ۱۸۸۱)، از سوی مورخان فیلم به عنوان اولین منابع سبک نئورئالیست تلقی شده‌اند. ولاداپتریک، اهمیت این فیلم‌ها را با "اهمیت نخستین فیلم‌های لوپوپیک در آلمان که به شیوه "کامرشپیل تلقی شده‌اند و در تقابل با شیوه‌پردازی چشم‌گیر اکسپرسیونیستی این دوره قرار می‌گیرند، مقایسه می‌کند.

"گمگشته در تیرگی" بر اساس نمایش سال ۱۹۰۱

روبرتو براکو، نمایشنامه‌نویس وریست ناپل است. (این نمایش حکایت دختر و پسر نابینایی موسوم به پائولینا و نونزیو است که در محلات فقیرنشین ناپل زندگی می‌کنند و رابطه آن دو به تقدیری شوم از هم می‌گسلد.) این فیلم در ۱۹۳۳ در یادواره‌ای که توسط اومبرتو باربارو، لوئیجی کیارینی و لوئیجی فردی به مناسبت چهلمین سالگرد صنعت فیلم ایتالیا ترتیب داده شده بود کشف شد. این فیلم ده سال بعد در تخلیه جنگی مرکز ناپدید شد و از آن پس کسی آن را ندیده است. این امر گروهی از مورخان جوان سینمای ایتالیا در اوایل دهه هفتاد را بر آن داشت که در صحت داوری باربارو که دربست توسط بسیاری از مورخان فیلم سال‌های ۱۹۵۰ ۱۹۶۰ پذیرفته شده بود. تردید کنند. باربارو بررسی‌های بسیاری درباره این فیلم و به ویژه درباره مونتاژ موازی آن به عمل آورد که به شیوه گریفیت نماهایی از زاغه‌ها را به تناوب در کنار صحنه‌های کاخ قرار می‌داد. به گفته باربارو عبارت شادکامان و تیره روزان در تیتراژ آغازین این فیلم، پیشاپیش حکایت از این تناوب داشت. باربارو سال ۱۹۳۵ در بررسی گمگشته در تیرگی نوشت: «برجستگی این فیلم به خاطر تلفیق ارزش‌های بصری و رویکرد اخلاقی است. انتخاب لباس‌ها و تمامی جزییات حاکی از همدردی شدید و عمیق انسانی است. ما لباس های کتان چارخانه، پتوی زمخت اما سرد و پیراهن‌های راه‌راه جوان‌های بیکاره ناپل را می‌بینیم. نمایش دو محیط متضاد، کارگردان را بر آن داشته تا از مقدمه به بعد از مونتاژ موازی به شیوه گریفیث استفاده کند. این واقع‌گرایی در ضمن داستان به واسطه یک‌پارچگی کامل سبکی نمایاتر شده و با فرا رفتن از داستان تبدیل به استعاره و معنا می‌شود.»

از سوی دیگر، مورخ فرانسوی فیلم، هانری لانگلوا که احتمالاً این فیلم را در آن یادواره دیده است، استفاده از نور طبیعی را به عنوان ویژگی مشترک بسیاری از فیلم‌های ناپل مورد تصدیق قرار می‌دهد. ("نوری طبیعی که پیشتر در هیچ فیلمی حتی در آثار بونوئل ندیده بودیم.") یک بررسی انتقادی ارزشمند درباره فیلم بحث‌انگیز مارتولیو، مربوط به آنتونیو پیترانجلی است که در ۱۹۴۲ نوشت و «توصیف محیط فقیرانه پایین‌ترین اقشار ناپل» را مورد اشاره قرار داد. محیطی «سرشار از عشق به ترک‌ها و علائم روی دیوار، به افراد بی‌خانمان، به موهای چرب و به لباس‌های کتان چارخانه که همگی مقدم بر واقع‌گرایی فیلم‌های روسی و فرانسوی هستند.»

دیگر فیلم مهم بازمانده ناپل که اساساً دیدگاه باربارو را قوت بخشید، "آسونتا اسپینا" است که خصایص هنری عالی مورد قبول آن، حاکی از وجود گرایش ارزشمندی در محصولات صامت ناپل است. این فیلم بر اساس نمایش ناپلی عامه‌پسندی اثر سالواتوره جاکومو (۱۹۱۰) تهیه شده که داستان ایتالیایی نمونه‌واری درباره شور، اغوا و انتقام خونین است. اثر گذارترین صحنه‌های "آسونتااسپینا" در ترافیک خیابان‌ها و با نور درخشانی فیلمبرداری شده است که تأکید بر ستیز نمایشی تنیده شده در این محیط طبیعی دارد و تأثیر بصری شدیدی بر پرده ایجاد می‌کند. این صحنه‌ها به گفته ولاداپتریک تنها با دل‌مشغولی گریفیث به تأثیر هستی شناسانه عکاسی که با زبردستی تمام در فیلم‌هایی تک حلقه‌ای او نمایان گردیده قابل انطباق است. شخصیت آسونتا (با بازی فرانچسکا برتینی مشهورترین ستاره ایتالیایی دوره صامت) آمیزه‌ای از اطاعت سنتی زنان، جذابیت جسمانی فراتر از حد و نیاز به آزادی است. با این همه، آسونتا مرد را به عنوان داور تام‌الاختیار همه اعمال خود می‌پذیرد.

این نگرش از سوی الویرا نوتاری (متولد ۱۸۷۵)، نخستین کارگردان زن ایتالیایی مورد مخالفت قرار گرفت. فیلم‌های ناپلی او نمونه‌های عالی فیلم‌سازی با

استفاده بی‌همتا از مضامین اجتماعی هستند. وی در ۱۹۲۱، آسانتا نوته (شب مقدس) را که بار دیگر بر محور زندگی طاقت‌فرسای زنی از اجتماع بود ساخت. نانیتلا قهرمان زن این فیلم که احتمالاً به عنوان خلف آسونتا مدنظر بوده، به خاطر استقلال خود که به طرق مختلف به نمایش درآمده و تسلط بر همتایان مرد خویش از الگوی آسونتا فراتر می‌رود. داستان این فیلم بینش‌های نامعمولی از زندگی زنان ستم دیده در پایین‌ترین اقشار اجتماعی ناپل به دست می‌دهد. مردان داستان سرانجام نانیتلا را به خاطر ترس و ناتوانی‌اش از پا درمی‌آورند. فیلم تماماً در مکان‌های واقعی نظیر بازارهای ارزان‌قیمت و آپارتمانهای فقیرنشین و با دوربینی فیلمبرداری شده است که پیاپی به خیابان‌ها و کافه‌های خیابانی سر می‌کشد. یکی از اثر گذارترین شخصیت‌های آن چناربنو پسرکی واکسی است که نقش او را فرزند نوتاری بازی کرد. نوتاری توانسته است تیپی فردی و فرآورده‌ای از خیابان‌های ناپل ارایه دهد که در فقر زندگی می‌کنند و می‌میرند. تیپی که بیست و پنج سال بعد در "واکسی" دسیکا جاودانه شد.

بحث‌انگیزترین صحنه در فیلم‌های نوتاری "میر فقر" در "اپیچرلا" (۱۹۲۲) است. (پیچرلا یک واژه شاخص ناپلی است که به دختران سرسخت، دوست داشتنی و رک‌گو اطلاق می‌شود.) در سکانسی که در مکان واقعی فیلم‌برداری شده، نوتاری توانسته است گرسنگی حاکم بر شهر را در چهره فقرایی که برای شام نذری در جشن کارمینه گردآمده‌اند، منعکس سازد. چهره‌های تکیده و بی‌دندانی که غذا را می‌جوند و فرو می‌دهند، در زمره اصیل‌ترین تصاویر این دوره است که احتمالاً منبع الهام آله‌ساندرو بلازتی در فیلم سال ۱۹۳۲ او "لاتاوولادنی بووری" (میر فقر) بوده است. الویرا نوتاری به کمک همسر و فرزندش فیلم‌های بسیاری را ساخت. به قضاوت فیلم‌های بازمانده از او، وی فیلم‌سازی با قریحه استثنایی جلوه می‌کند که اصالت مکتب ناپل را تحکیم بخشید.

هیچ‌یک از فیلم‌های بعدی ناپل به اصالت ساخته‌های نوتاری نرسیدند. تنها فیلم‌های حائز اهمیت، ساخته‌های اوبالدو ماریا دل کوله (متولد ۱۸۸۳)، یکی از فعال‌ترین کارگردان‌های این دوره هستند. وی در ۱۹۲۶ فیلم "ته لاسوا" (ترکت می‌کنم!) را که از سنت رئالیستی ناپل پیروی می‌کند، برای شرکت ایتالیایی ـ امریکایی آتی فیلم ساخت. سکانس خیره کننده رستوران خیابانی در این فیلم، با تأثیرپذیری از مکان واقعی به اوج درام می‌رسد. ترکت می‌کنم! "اصطلاحاً" در زمره "فیلم‌های مامانی" قرار می‌گیرد که ژانری فرعی بر محور شخصیت مادری است که همچون پری مهربان و پیام‌آوری از جانب خداوند بر پیرنگ فیلم سایه افکنده است.

کوشش‌های تمرکز گرایانه فاشیستی سد راه گرایش ناپل شد. موسولینی که بسیار دیر به فکر وحدت ایتالیا افتاده بود، با هر نوع گسترش فرهنگ مستقل بومی به مخالفت برخاست. کاربرد گویش‌های محلی در ادبیات، تئاتر و میان‌نویس‌های فیلم تهدیدی جدی علیه وحدت دولت فاشیستی تلقی شد. اختراع صدا و انزوای روزافزون ایتالیای فاشیست، راه را بر فروپاشی مکتب ناپل که تا حد زیادی متکی به مخاطبان بومی در ایالات متحد و آمریکای لاتین بود، هموار کرد.