

Afrekening met een mythe?



Een analyse in de 21^e eeuw van de authenticiteit van de film Novecento uit de ideologische 20^e eeuw

Onderzoeksseminar III

Scriptie: Bewegend verleden

Docent: Dr. Hendrik Henrichs

Door: Hans van Loon

Studentnummer 3700097

j.c.l.m.vanloon@students.uu.nl

Aantal woorden 13.499

17 augustus 2015

Voorwoord	5
Proloog	8
1. De cinematografie en de geschiedwetenschap	11
1.1. <i>De film en geschiedwetenschap: een permanente discussie</i>	11
1.2. <i>Complementeert de film de geschiedwetenschap?</i>	12
1.3. <i>Eerste deelconclusie</i>	14
2. De wereld van Bernardo Bertolucci	15
2.1. <i>Zijn leven, zijn werk en zijn politieke denkbeelden</i>	15
2.2. <i>Zijn cinematografische hoogtepunten: een links wereldbeeld</i>	18
2.3. <i>Tweede deelconclusie</i>	20
3. De politieke en sociale geschiedenis van Italië tussen 1900 – 1976	22
3.1. <i>1900 – 1945: Oproer, fascisme en de Tweede Wereldoorlog</i>	22
3.2. <i>1945 – 1991: Protesten, terreur en het ‘historisch compromis’</i>	26
3.3. <i>Derde deelconclusie</i>	29
4. Novecento, de film ontleedt	30
4.1. <i>De audiovisuele ‘grammatica’</i>	30
4.2. <i>Ziel of spiegel van een tijdperk?</i>	33
4.3. <i>Vierde deelconclusie</i>	36
Conclusie	38
Literatuurlijst en bronnen	41

Voor Letty

Voorwoord

Een jeugdherinnering. Het was een hete zomerse middag in het begin van de jaren '60 van de vorige eeuw. Door de hitte werd het onrustig op de katholieke, lagere jongensschool Sint-Josef van Broekhoven II, een volkswijk in Tilburg. We kregen de kolder in onze koppen. Spontaan en vol overtuiging van ons gelijk begonnen we te zingen: *“Alle scholen hebben vrij, Broekhoven II is ‘r weer nie bij.”* Voor de schoolleiding was dat enige reden tot paniek. Het gebeurde namelijk jaarlijks. Ook wisten ze dat, zodra ze wilden ingrijpen, wij op elkaars armen inhaakten, zodat er een massief blok ontstond dat de leerkrachten onmogelijk uit elkaar konden trekken. We gingen staken! We scandeerden het woord op z'n plat Tilburgs: *“Stòaken, stòaken, stòaken.....”* En dat eindeloos lang. We brulden de longen uit ons lijf terwijl we rondjes liepen op het schoolplein en daarbuiten.

De schoolleiding werd daar radeloos van; het was een echo uit het verleden, die men het liefst voor altijd wilden vergeten. Deze schoolstaking was een oprisping vanuit het collectieve geheugen van de schooljongens uit dit achterbuurtje, want dat was het. Het was een wijk in Tilburg waar de herinnering aan de wilde textielstaking van 1917 ter ondersteuning van de Russische Revolutie in leven werd gehouden. Dat gold ook voor de wilde stakingen van 1935, tegen loonsverlaging, onder leiding van de Tilburgse communisten Jan Coolen en Sjef Spijkers. Broekhoven II was een allegaartje van niet gewenste groeperingen. Communisten waren het en dat klopte deels, criminelen waren het en ook dat klopte en dan liepen er ook wat calvinisten rond, de ketters. Kan het nog erger? Het was een wijk die de nette katholieke Tilburgse burger toch vooral moest mijden.

Terug naar het schoolplein. Daar verliep, zoals altijd, na verloop van de tijd de actiebereidheid. Er ontstond tweespalt. Bang gemaakt door intimidaties van de schoolleiding, dropen velen af. Uiteraard onder het geroep, van de harde kern, dat de weglopers *‘maffers’*, ofwel stakingbrekers, waren. Na wat dreigementen was het snel gedaan met de onderlinge solidariteit. Dat was overigens genoeg reden om dat later op het schoolplein in vechtpartijen te verrekenen. Dat ging bijna volgens hetzelfde recept als bij de staking: in een kring rondom de knokpartijen, armen in elkaar gehaakt zodat de leerkrachten niet tussen beiden konden komen. Ook dat hoorde bij het spel. Het hele spektakel was realiteit: opstandigheid, de onderlinge solidariteit, de teloorgang daarvan en de wraak daarna in de vorm van een matpartij. Het was een ritueel, op microniveau, dat het verloop van stakingsprocessen

realistisch weer gaf. Tja, en wat was de winst? We hadden ons een paar uur buiten kunnen uitleven. Dat was beter dan in de verzengende hitte in die verdomde schoolbanken te moeten zitten. Aan de jongens uit die tijd, die de stakingen in de Tilburgse textielindustrie als laatsten in hun collectieve geheugen hielden, draag ik dit onderzoek op.

Proloog

Filmbeelden van historische gebeurtenissen, als fictie of als documentaire, hebben een enorme zeggingskracht. Mensen van mijn generatie zijn opgegroeid met de beelden van de Vietnam Oorlog. Ze staan bij mij op het netvlies gebrand. Het naakte meisje dat met andere kinderen huilend op een weg loopt. Op de achtergrond zijn de rookontwikkelingen te zien van vermoedelijke een napalmbombardement. De Amerikaanse soldaten in het filmfragment staan er slungelig en onverschillig bij. Het beeld is in het collectieve geheugen van mijn generatie opgenomen. Bovendien gaven ze de aanzet tot de anti-Amerikaanse demonstraties in ons land, in Europa en in de Verenigde Staten zelf. Ze hebben het denken van mijn generatie over Amerika, oorlog, kapitalisme en socialisme beïnvloed. Het waren de jaren '60 en '70 van de vorige eeuw. Een tijd waarin links een renaissance beleefde en waarin de Verenigde Staten en alles van enigszins rechtse snit, tot 'vijand' werd bestempeld: er was nog steeds een strijd gaande tussen ideologieën.

Films kunnen een schok te weeg brengen of felle discussies oproepen, omdat er iets controversieels is verfilmd of omdat het iets betreft uit een verleden dat door de tijd nog niet verwerkt is. De film kan enthousiasme opbrengen wegens het getoonde en een film kan, om dezelfde reden, veroordeeld en verguisd worden. In dit betoog wordt de geschiedschrijving bekeken van de botsende ideologieën in het Italië van de twintigste eeuw en hoe deze verbeeld werden door filmmakers. Volgens Eric Hobsbawm begon 'The Short Twentieth Century' bij de aanvang van de Eerste Wereldoorlog in 1914 en eindigde ze met de desintegratie van de Sovjet-Unie in 1991. Na 1918 kwam een extreem linkse en een extreem rechtse ideologie op. De eerste marginaliseerde na 1991 en de tweede verdween nagenoeg na 1945. In de jaren '70, op het hoogtepunt van de linkse revival, verfilmde Bernardo Bertolucci de sociale en politieke strijd die zich in de jaren 1900 – 1945 in Italië afspeelde. Dat deed hij in het vijf uren durende epos *Novecento*.

De film speelt zich af op het landgoed van een grootgrondbezitter in Emilia-Romagna. Twee families staan centraal: de Berlinghieri's, de grootgrondbezitters en de familie Dalco, de landarbeiders die werken voor eerstgenoemde familie. Het is Italië op microniveau. De film kwam uit op 16 augustus 1976 en maakte op veel mensen een onuitwisbare indruk. Naast grootheden zoals Gerard Depardieu, Burt Lancaster en Robert de Niro, 'schitterde' vooral Donald Sutherland - en wel als onberekenbare en sadistische fascist. Wat de teneur van de

film betreft, die is links. Dit blijkt uit de rol van communisten en socialisten, die opkomen voor arbeiders en boeren. Ze belichamen het goede en het rechtvaardige. Het kwaad, dat zijn de bourgeoisie, rechtse krachten en het fascisme.

Bovenstaande gedachte sloot naadloos aan bij de heersende, linkse idealen en droombeelden van de jaren '70 van de vorige eeuw. Deze droomwereld was echter van korte duur, want na de val van de Berlijnse Muur in 1989 en de ineenstorting van de Sovjet-Unie in 1991 verdampten deze stromingen en idealen ongekend snel. Partijen verdwenen of ze schoven op naar sociaalliberale standpunten. Nu de grote ideologieën uit de twintigste eeuw naar de achtergrond zijn verdwenen, is het interessant te onderzoeken in hoeverre de film *Novecento*, nu gezien vanuit het huidige tijdsbestek, een goede cinematografische weergave is van het Italiaanse verleden van voor de Tweede Wereldoorlog. Dit onderzoek beoogt het blootleggen van historische voorstellingen in die filmische weergave van de jaren 1900 – 1945, de idealen van Bertolucci en de mogelijke vertekeningen in de film die voortkomen uit de roerige jaren '70.

Het eerste hoofdstuk omvat een oriëntatie gericht op de tegengestelde opvattingen van en fricties tussen de *'history in words'* van historici en de *'history in images'* van de filmmakers. De historiografie bedient zich van annotaties en zet controversiële kwesties naast elkaar in een verhandeling. Om die reden wordt de wetenschappelijke geschiedschrijving als verantwoord en authentiek bestempeld. Hoe pakt een filmmaker dat aan zodra de historie in beelden wordt omgezet? Kan dat eigenlijk wel? Wat zijn de maatstaven voor een authenticiteitsbepaling van een film? Om hierin duidelijkheid te krijgen zullen de discussies en opvattingen hierover bestudeerd worden aan de hand van artikelen van Hayden White, Robert Burgoyne, Willem Hessling en Nathalie Zemon Davis. Davis staat centraal in dit betoog. Zij introduceert een drietal begrippen waarmee een film beoordeeld kan worden op haar authenticiteit. Het betreft de *'soul'* van de film: weet de film de ziel van een tijd te raken? Het tweede begrip is de *'strangeness of the past'*: heeft een filmmaker begrip van het anders zijn van die tijd? Het laatste is de *'truth claim'*: hoe maakt een regisseur zijn film authentiek?

Bertolucci was in de jaren '70 als lid van de Partito Comunista Italiano (PCI) in de ban van de heftige strijd tussen links en rechts in de jaren '20 van de vorige eeuw en aanhanger van het 'historisch compromis' tussen de Democrazia Christiana (DC) en de PCI. Zijn opvattingen kwamen voort uit zijn fascinatie voor de gezamenlijke strijd tegen het fascisme van oppositionele partijen van diverse signatuur. Ze sloten aan bij de linkse

atmosfeer van die jaren. In hoofdstuk twee staat de volgende vraag centraal: door wie en welke gebeurtenissen werd hij gevormd? Om dat te achterhalen, is onder andere de literatuur van de volgende personen bestudeerd: Robert Burgoyne, Marcel Kievits en Ad van Loon, Thomas Jefferson Kline en Enzo Ungari.

In hoofdstuk drie wordt de *'history in words'* van twee periodes tussen de jaren 1900 – 1991 onderzocht. Te weten 1900-45, de start van de nieuwe eeuw tot aan de bevrijding, en de jaren 1945-91, de opbouw van Italië tot aan het ineenzijgen van de Sovjet-Unie. Voor beide periodes wordt onderzoek gedaan aan de hand van wetenschappelijke waarbij de werken van Peter Neville en Jaap Osta als leidraad fungeren. Ook wordt er wat oude communistische literatuur op nageslagen van Ger Harmsen. In 1922 komen de fascisten aan de macht. Deze machtsovername kwam niet plotseling uit de lucht vallen. Van belang is te weten te komen welke kwesties er speelden op het sociaaleconomische en politieke vlak van beide historische periodes.

Vervolgens wordt in het daaropvolgende hoofdstuk de film stapsgewijs ontleed met behulp van het analysemodel van Chris Vos voor een verantwoorde historische analyse. Het betreft het onderzoeken van de algemeen maatschappelijke en de filmisch historisch context van die tijd, de filmische en narratieve lagen en de symbolische en ideologische lagen. Tot slot zal in de epiloog een conclusie gegeven worden over wat Bertolucci bereikt heeft met zijn film *Novecento*: een epos dat de *'soul'*, van de jaren 1900 – 1945 weergeeft, of zal blijken dat de maker geen oog had voor de *'strangeness of the past'*? In het laatste geval is de film eerder een spiegel van de jaren '70. Dan zouden de vertekeningen die voortkomen uit die jaren, zichtbaar moeten zijn. Daarnaast zal blijken hoe Bertolucci zijn *'truth claim'* in de film heeft verwerkt.

1. De cinematografie en de geschiedwetenschap

Geschiedwetenschappers en filmmakers staan meestal met elkaar op gespannen voet. De eersten leveren geregeld kritiek op het verfilmen van historische gebeurtenissen of het leven van figuren uit het verleden. Eigenlijk vinden ze dat een historische film niet wetenschappelijk verantwoord is. Deze kritiek leidde er toe dat historici en filmmakers weinig met elkaar communiceren. In dit hoofdstuk wordt nagaan wat die kritiek inhoudt. Waarom zou historiografie wel wetenschappelijk zijn en een historische film niet? Daarna komen geschiedwetenschappers aan het woord die het niet eens zijn met deze kritiek. Zij vinden dat een film met andere maatstaven beoordeeld moeten worden. Welke dat zijn komt in de tweede paragraaf aan de orde.

1.1 De film en de geschiedwetenschap: een permanente discussie

De geschiedschrijving wordt door haar beoefenaren als wetenschappelijk verantwoord bestempeld, maar zodra historische gebeurtenissen omgezet worden in beelden, nemen historici een ander standpunt in. Dat komt, zegt Ian Jarvie, omdat de film lijdt aan informatiearmoede. Hij noemt dat *'discursive weakness'*, hetgeen neerkomt op de stelling dat verfilming niet zinvol is omdat het verhaal te onsamenhangend is en van de hak op de tak springt. Geschiedschrijving is niet zozeer de beschrijving van gebeurtenissen uit het verleden. Het is een debat tussen historici over wat er nu precies is gebeurd, waarom dat gebeurd is en wat het belang ervan was.¹ Deze opvatting markeert de kloof die is ontstaan tussen historici en filmmakers.

Wetenschappelijke werken worden ondersteund door annotaties en debatten, waarbij verschillende standpunten naast elkaar worden gezet, bestudeerd en besproken, want het papier is geduldig. In een film is die ruimte er niet. Door de aard van de film is een historische verfilming een stuk moeilijker. De film is een beschrijving van gebeurtenissen in bewegende beelden. Er is geen tijd voor debat, evaluatie, het noemen van bronnen en het beoordelen van bewijzen, omwille van een vlot verloop van de film. Vanwege het tempo en de artistieke noodzaak van een vloeiend verhaal worden chronologie, tijd en problematiek geregeld door

¹ R.A. Rosenstone, 'History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of really Putting History onto film' *American Historical Review* 93, 5 (1988) 1173-1185, 1176.

elkaar gehaald of wordt het verhaal vereenvoudigd weergegeven.² Een voorbeeld hiervan is de eerste scène in *Novecento*, die zich in de trein afspeelt, nog net voor de Eerste Wereldoorlog. Arme plattelandskinderen gaan in een trein die vol hangt met rode vlaggen naar een soort kindervakantieoord. In de scène met de poppenkast die daaraan vooraf gaat, wordt op enig moment geroepen dat de Rode Hulp deze trein heeft gehoord.³ De Rode Hulp werd echter pas in 1921 opgericht als onderdeel van de Communistische Internationale.⁴ Bertolucci vervalst hier dus de geschiedenis. Op de bewuste trein prijkt het namelijk het jaartal 1908! Historici blijven dus niet voor niets vasthouden aan de criteria van wetenschappelijk onderzoek: bewijsvoering door middel van voetnoten en annotaties, zoals Leopold Von Ranke ons dat geleerd heeft. Filmmakers doen dat echter op een andere wijze, die niet door alle geschiedwetenschappers wordt geaccepteerd.

1.2 *Complementeert de film de geschiedwetenschap?*

De doorbraak van bovenstaande patstelling kwam van historici die met een nieuwe benadering de historische film onder de loep namen. Een van hen is Hayden White. Hij meent dat het discours rondom de historische film en het discours van de geschreven geschiedenis van een totaal andere aard is. Dat betekent dat beide op een andere wijze bestudeerd moeten worden. Daarmee maakt hij een onderscheid tussen de klassieke historiografie en de verbeelding van het verleden in een film. Het verschil tussen die twee lijkt enigszins op het onderscheid dat er bestaat tussen wetenschappelijke geschiedschrijving en de historische roman; die wordt ook anders behandeld. Dat zou net zo voor een film moeten gelden. Daarmee brengt White een splitsing aan tussen historisch wetenschappelijk werk en film.⁵ Beelden hebben volgens hem namelijk een andere uitwerking dan taal.⁶ Voor een duidelijk onderscheid tussen boek en film, introduceerde hij derhalve de term "*historiophoty*".⁷

De kritiek die Jarvie heeft op de informatiearmoede van de film, wordt door White bestreden. Hij stelt namelijk dat door historici in de geschiedwetenschap ook selecties gemaakt worden als het gaat om de relevantie van de te gebruiken informatie. Denk daarbij

² R. A. Rosenstone, 'History in images/History in Words', 1177.

³ B. Bertolucci (regisseur), *Novecento, eerste acte*, gerestaureerde integrale versie (2012), DVD, Lumière Home Entertainment, 1:23:26 – 1:24:17.

⁴ G. Harmsen, *Rondom Daan Goulooze, Uit het leven van kommuniste* (Nijmegen 1980) 73.

⁵ H. White, 'Historiography and Historiophoty', *American Historical Review* 93, 5 (1988) 1195.

⁶ H. White, 'Historiography and Historiophoty', 1199.

⁷ *Ibidem*, 1193-1199, 1193.

aan de historiografie uit de jaren '70, die ideologisch links gericht was en geen oog had voor de negatieve kanten van het socialisme en de historiografie van het zogenaamde ideologieloze tijdperk heden ten dagen. Daarmee werd ook in de geschreven historie een vertekening aangebracht omdat de informatie niet compleet is.⁸ Is de film dan een net zo waardevol historisch document als een wetenschappelijk werk? Nee zeggen de historici. Ze zullen blijven hameren op het gebrek aan bewijsvoering en wijzen op de informatiearmoede van een film.

Willem Hesling leverde ook bruikbare opvattingen voor het doorbreken van de patstelling door te stellen dat de film niet een letterlijke voorstelling van het verleden poogt te geven, maar dat filmmaker eerder een metaforische weergave wil geven van het verleden.⁹ Hij zegt dat historici uitgaan van de wetenschappelijk historische waarheid, terwijl filmmakers juist meer een poëtische en symbolische waarheid zoeken. Er zijn dus twee werkelijkheden: een objectief historische en een filmisch historische. Beide mogen overigens niet te ver uiteenlopen. Het grote pluspunt van de film is dat het emoties, stemmingen en symbolen kan weergeven, waardoor het bewustzijn van de gemeenschap voor bepaalde onderwerpen die verloren zijn gegaan, weer in beeld en in de herinnering komen. Het vult de wetenschappelijke geschiedenis aan.¹⁰

Een ander argument van historici is het feit dat een filmisch historische werkelijkheid, omwille van een vlot verhaal vol staat met fictieve verhalen. Robert Burgoyne geeft aan dat een verhalenlijn bedoeld is om een bepaald effect te krijgen om een historische gebeurtenis te duiden.¹¹ Een voorbeeld in de film is het blindemannetje spelen van de vriendin van Alfredo Berlinghieri in de auto nadat ze net een vrachtwagen heeft gepasseerd met een bende woeste fascistische er in.¹² De blindheid staat voor het niet zien, of niet willen zien, van de bourgeoisie van wat er werkelijk aan de hand is. Natalie Zemon Davis is het hiermee eens.¹³ Het uitgangspunt in haar denken over de waarde van een film is dat het er niet toe doet of de feiten in een film overeenstemmen met de werkelijkheid. Het gaat om de *'truth claim'*-vraag.¹⁴ Daarmee bedoelt zij de wijze waarop filmmakers authenticiteit claimen. Authentieke

⁸ H. White, 'Historiography and Historiophoty, 1196.

⁹ W. Hesling, 'The Past as History: The Narrative Structure of Historical Films', *European Journal of Cultural Studies* 4, 2 (2001) 189-205, 190.

¹⁰ W. Hesling, 'The Past as Story', 203.

¹¹ R. Burgoyne, 'Temporality as Historical Argument in Bertolucci's "1900"', *Cinema Journal* 28-3 (1989) 57-68.

¹² Bertolucci, *Novecento, tweede acte*, 2:08:27 – 2:09:55.

¹³ N. Zemon Davis, "'Any Resemblance to Persons Living or Dead": Film and the Challenge of Authenticity', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 8, 3 (1988) 269-283, 259.

¹⁴ N. Zemon Davis, 'Any Resemblance to Persons Living or Dead', 269-283, 258.

rekwisieten en een historisch juist decor en landschap helpen daarbij, maar ze zijn niet voldoende.¹⁵ Ook de interactie en het handelen op basis van de toen geldende normen en waarden van mensen uit die tijd is van belang om de ‘geest’ de ‘soul’, te treffen. Het verleden is namelijk anders dan het heden. Een filmmaker moet zich daarvan bewust zijn. Zij noemt dit de ‘*strangeness of the past*’.¹⁶ De genoemde opvattingen in deze paragraaf zijn voor Robert Brent Toplin voldoende reden om te pleiten voor een samenwerking tussen klassieke historiografie en de ‘*historiophoty*’, want dat verrijkt het beeld van het verleden.¹⁷

1.3 *Eerste deelconclusie*

Kansen bleven aanvankelijk liggen om elkaars inzichten complementair te maken omdat de kloof tussen beide disciplines onoverbrugbaar leek. Door de inbreng van White, Hessling, Burgoyne en Davis blijkt duidelijk dat het wel degelijk mogelijk is om de historie op een verantwoorde manier te verfilmen. Het onderscheid tussen historiografie en ‘*historiophoty*’, tussen een objectief historische en filmisch historische werkelijkheid, laat zien dat we spreken over twee verschillende grootheden, elk met zijn specifieke kenmerken en manco’s, die als zodanig gewaardeerd moeten worden. Een pre van de ‘*historiophoty*’ is dat deze emoties en stemmingen kan toevoegen. Fictie om een verhaal vloeiend te maken en gebruik van symboliek is geoorloofd, zolang een filmmaker de waarheidsclaim zorgvuldig toepast in de vorm van juiste rekwisieten, kleding, landschap, enz. De tijdsgeest wordt geraakt als de interactie tussen mensen plaats vindt op basis van de normen en waarden van die tijd. Beide disciplines behouden daarmee hun eigenheid en ze complementeren elkaar.

¹⁵ N. Zemon Davis, ‘Any Resemblance to Persons Living or Dead’, 269-283, 271.

¹⁶ Ibidem, 279.

¹⁷ R. B. Toplin, ‘The Filmmaker as Historian’, *The American Historical Review* 93, 5 (1988) 1210-1227, 1226.

2. De wereld van Bernardo Bertolucci

Bertolucci was een bevoorrechte Italiaan. Hij kwam uit een gegoede familie. Hij is academisch geschoold, maatschappelijk geëngageerd en hij had een voorliefde voor kunst en cultuur. Hij worstelde met de historie van Italië en het fascisme. Bertolucci gaat films maken en werd lid van de PCI om te ontdekken hoe het mogelijk is dat de fascistische aan de macht zijn gekomen. Hij wil weten wat het verschil is tussen communisme en socialisme aan de ene kant en het fascisme aan de andere kant. Beide hadden een revolutionaire uitstraling. Wat arbeiders zijn en wat ze voelen, dat weet hij als bourgeois niet precies. Ze zitten als *'Il quattro stato'*, de vierde stand, aan de onderkant van de samenleving en dat is een heel andere wereld dan de wereld van Bertolucci en zijn familie. Het is van belang om te onderzoeken in welke sfeer en door welke gebeurtenissen hij gevormd werd. Was Bertolucci een product van zijn klasse en van zijn tijd? Werd hij door de PCI politiek gevormd?

2.1 *Zijn leven, zijn werk en zijn politieke denkbeelden*

Bernardo Bertolucci werd geboren op 16 maart 1940 in Parma in de streek Emilia-Romagna. Deze streek was van oudsher het bolwerk van links in Italië. Behalve enkele industriële centra zoals Reggio nell'Emilia, Modena en Bologna was het vooral een agrarische streek met rijke landeigenaren en herenboeren, die het werk lieten verrichten door landarbeiders. Vanaf het moment dat het socialisme bestond was de streek in meerderheid socialistisch georiënteerd. Het werd communistisch zodra de PCI in 1921 ten tonele verscheen.¹⁸ Zelf werd hij in een ander milieu geboren. Zijn vader was kunsthistoricus, dichter en filmcriticus bij *Gazetta di Parma*. Zijn moeder had letteren gestudeerd aan de universiteit van Bologna. Door zijn vader werd hij ingewijd in de wereld van de literatuur, het toneel en de filmkunst. Bernardo mocht vaak mee met zijn vader, als deze beroepshalve naar een film ging. Zijn liefde voor de cinema werd hierdoor definitief opgewekt. De films maakten een diepe indruk op hem, want in zijn latere producties zijn vaak verwijzingen te vinden naar de speelfilms uit de jaren '40 en '50 van de vorige eeuw.¹⁹

Toen hij twaalf was, verhuisde de familie naar Rome. In deze periode maakte hij samen met zijn broer Giuseppe zijn eerste twee filmpjes. Een daarvan ging over het slachten

¹⁸ M. Kievits en A. van Loon, *Bernardo Bertolucci. Filmanalytisch beschouwd* (Eindhoven 1987) 11.

¹⁹ Kievits en Van Loon, *Bernardo Bertolucci*, 12.

van een varken. Blijkbaar heeft deze gebeurtenis hem erg getroffen want die bleef in zijn geheugen hangen. Het was een stukje boeren cultuur, maar hij zag in de slagers huurmoordenaars zoals in een maffiafilm.²⁰ Het slachten van een varken werd later een scene in de film *Novecento*.²¹ De slachtprocedure in die scène is overigens niet in overeenstemming met de hygiëneregels die al uit de oudheid stammen.²² Een slachtdier dient een halssnede te krijgen: het dier moet verbloeden, want dan bederft het vlees minder snel. Omdat goed te doen moeten de grote bloedvaten in de hals doorgesneden worden. Bovendien raakt het dier binnen 10 seconden het bewustzijn kwijt.²³ In de film wordt het varken door de borst gestoken.²⁴ Ook op het literaire vlak maakte hij zijn eerste schreden. Zijn vader leerde hem gedichten te schrijven.²⁵ Hij had talent, want als snel sleepte hij op eenentwintigjarige leeftijd de poëzieprijs van Viareggio in de wacht.²⁶ In tussentijd studeerde hij aan de universiteit van Rome Moderne en Klassieke Letteren. Zijn vader had Pier Paolo Pasolini geholpen met het publiceren van diens eerste roman. Als wederdienst gaf Pasolini de jonge Bernardo in 1961 een baantje als hulpje bij filmproducties. Het was het begin van zijn professionele carrière.²⁷

In 1969 werd Bertolucci lid van de PCI. Zijn lidmaatschap had te maken met de linkse studentenrevolte van 1968. Hij herkende daarin elementen waar hij zelf moeite mee had en waar hij kritiek op had. Hij werd erdoor wakker geschud en hij werd zich bewust van zijn bourgeoisafkomst en het streven van deze klasse naar, in zijn ogen, nutteloze materiële zaken. Om die reden werd hij communist. Zelf zei hij daar over:

“The anti-communist wave of the extreme left, born in '68, actually pushed me to the PCI. In a certain way, I saw my own criticism in those of the young, I saw they were embittered by bourgeois and petit-bourgeois necessities. And this is the way I joined the PCI in '69.”

Hij was van mening dat het communisme en de partij datgene vertegenwoordigde wat werklieden en landarbeiders uitdragen, namelijk de Italiaanse cultuur.²⁸ Bertolucci werd binnen die partij op marxistisch-leninistische leest geschoold. Dat betekende dat hij kennis kreeg van enkele hoogtepunten uit de geschiedenis van de communistische beweging. Dat

²⁰ E. Ungari, *Bertolucci by Bertolucci* (Milaan 1982) 13.

²¹ Bertolucci (regisseur), *Novecento, tweede acte*, 44:30 – 46:08.

²² F. van 't Wout, *Hoe nodig is de keuring? Betekenis voor de volksgezondheid van de voorgeschreven ante mortem keuring bij slachtzeugen*, Faculteit Diergeneeskunde Universiteit Utrecht (2007) 15.

²³ Van 't Wout, *Hoe nodig is de keuring?*, 28.

²⁴ Beroluccie, *Novecento, tweede acte*, 44:30 – 45:33.

²⁵ Ungari, *Bertolucci by Bertolucci*, 12.

²⁶ Kievits en Van Loon, *Bernardo Bertolucci*, 12.

²⁷ Ibidem, 12.

²⁸ Ibidem, 10.

begint met de scheiding tussen reformisten en revolutionairen binnen het socialisme, de Oktober Revolutie van 1917 en daaropvolgend de strijd tegen het revisionisme. Het was de tijd van de Rode Vakbonds Internationale, bedoeld om de vakbonden richting linkse revolutionaire standpunten te dwingen.²⁹ Dit is de periode van het radicale en revolutionaire socialisme. Daarna komt, door het aan de macht komen van het fascisme in Italië en later in Duitsland, de volksfrontpolitiek.³⁰ Daarin moest juist weer met de revisionisten samengewerkt worden om het fascisme tegen te houden, want het linkse radicalisme schiep de fascistten de gelegenheid om als beschermer van de bourgeoisie en de middenklasse op te treden. Tot slot is in de communistische historiografie veel aandacht voor de gezamenlijke strijd van alle progressieve burgerlijke en democratische krachten met socialistten en communisten. In deze periode werd het radicalisme, onder leiding van de Sovjet-Unie, doelbewust uitgebannen en de revolutie op een zijspoor geparkeerd om haar bondgenoten in de oorlog niet voor het hoofd te stoten. Er kwam ruimte om samen te werken met burgerlijke antifascistische krachten.³¹

Opvallend in de historie van Italië was dat de PSI de enige socialistische partij in Europa was die in 1914 tegen de oorlog stemde. Om die reden verliet Mussolini deze partij. In Frankrijk, Duitsland en andere landen stemden die partijen namelijk voor de oorlog. Daarmee was de PSI een stuk radicaler dan haar zusterpartijen.³² Een tweede opvallend kenmerk was dat de latere PCI kon bogen op een groot theoreticus en origineel denker in de marxistisch-leninistische leer van wereldformaat, namelijk Antonio Gramsci. Hij was het intellectuele boegbeeld en vernieuwer van de PCI. In tegenstelling tot de klassieke marxisten ging hij, op basis van de ervaringen van Lenin tijdens de Russische Revolutie, er van uit dat de communistische revolutie juist wel kon plaatsvinden in agrarische gebieden. Volgens hem was er geen sprake van een scheidslijn tussen industriële, stedelijke arbeiders en agrarische arbeiders op het platteland. Bertolucci was een bewonderaar van Gramsci. Volgens Gramsci zijn scheidslijnen een obstakel in het smeden van eenheid en solidariteit tussen loonafhankelijke en niet-bezitters tegenover de bezitters van de productiemiddelen.³³ Het solidariteitsgevoel, de eenheid en de strijd zaten stevig verankerd in de gedachtewereld van Bertolucci. Je ziet dat terug in de film en je ziet dat hij in deze zin is beïnvloed door Gramsci want de film speelt zich af op het platteland onder het agrarische proletariaat.

²⁹ J. W. Stutje, *De man die de weg wees. Leven en werk van Paul de Groot 1899-1986* (Amsterdam 2000) 61.

³⁰ G. Harmsen en B. Reinalda, *Voor de bevrijding van de arbeid. Beknopte geschiedenis van de Nederlandse arbeidersbeweging* (Nijmegen 1975) 193.

³¹ Harmsen, *Rondom Daan Goulooze*, 201.

³² D. L. Horowitz, *The Italian Labor movement* (Londen 1963) 128.

³³ Kievits en Van Loon, *Bernardo Bertolucci*, 10.

Op grond van zijn communistische leerschool keerde Bertolucci zich tegen het extreme radicalisme binnen studentengroeperingen en kleine aantallen arbeiders bij ondermeer de FIAT fabrieken en de Siemens fabrieken in Turijn en Milaan.³⁴ Hij verwierp het maoïsme, dat door hen werd aangehangen en de terreur die daar uit voortvloeide van de *'Brigate rosse'*. Dat zou volgens hem rechts extremistische reacties oproepen in Italië, hetgeen geschiedde.³⁵ In die jaren vonden er verscheidene bomaanslagen plaats van extreem rechtse en vervolgens van extreem linkse bewegingen. Om die reden was een samenbundeling van het establishment en de PCI op zijn plaats. Dit is het raakvlak met gezamenlijke antifascistische strijd van linkse en democratische krachten tijdens de Tweede Wereldoorlog. Voorkomen moest worden dat de bourgeoisie zou terugvallen op de Movimento Sociale Italiano (MSI), de neofascisten, wier aanhang in die tijd toenam.³⁶ Een tweede argument was een mogelijke machtsgreep van het leger, waarvan achteraf gebleken is dat delen in de legertop daar wel degelijk aan dachten. Het lot van Salvador Allende in het Chili 1973 scherpte dat angstbeeld aan.³⁷ Om die reden vond er een toenadering plaats tussen de PCI en de DC en wel in de vorm van het 'historisch compromis'.

2.2 *Zijn cinematografische hoogtepunten: een links wereldbeeld*

Bertolucci leerde het filmvak via twee, links gerichte grootheden in de filmwereld. Bij de productie van de film *Accattone* van Pier Paolo Pasolini fungeerde hij als regieassistent. Later mocht hij van hem het script schrijven voor de film *La commare secca*. Tegelijk was hij bezig als co-regisseur voor *Mamma Roma*. Een andere persoon die op hem aanvankelijk invloed heeft uitgeoefend, was Jean-Luc Godard, vertegenwoordiger van de *Nouvelle Vague*, de stroming die afrekende met de oppervlakkige en snelle montage van Hollywood, *'le cinéma de papa'*, door het eindeloos lang geëxperimenteer met de camera. *One plus One*, een film uit 1968 over de opname van het nummer *Sympathy for the Devil* van the Rolling Stones, is daar een voorbeeld van. In die film zie je in een bijna eeuwigdurend shot de wording en groei van dat lied en het verval van een van de gitaristen.³⁸ Het is niet om aan te zien. Godard gaf aan Bertolucci mee dat montage van filmbeelden een manipulatief karakter heeft: het verandert het oorspronkelijke verhaal of draaiboek. Later kwam Bertolucci onder invloed van

³⁴ M. Boucault (regisseur) (2011), *'Ils étaient les Brigades Rouges'*. Geraadpleegd op 9 juni 2015.

³⁵ J. van Osta, *Een geschiedenis van het moderne Italië* (Amsterdam 2008) 315, 308.

³⁶ Van Osta, *Een geschiedenis van het moderne Italië*, 308.

³⁷ Ibidem, 314.

³⁸ P. Trynca, *Sympathy for the Devil. Brian Jones: de biografie* (Amsterdam 2015) 292.

Franco Arcali toch tot het inzicht dat montage juist bijdraagt aan creatieve momenten in een filmproces. Wel meende hij dit instrument secuur gehanteerd moet worden.³⁹ Bertolucci stapte dus af van een revolutionaire aanpak à la Godard. Hij verfoeit het zelfs en keerde terug naar de ‘burgerlijke’ cinema.⁴⁰

Zijn eerste echte film is *Prima della rivoluzione* uit 1964. Deze film en de andere die daarop volgden, zijn met uitzondering van *Last Tango in Paris*, feitelijk een opmaat naar het epos *Novecento*. Het thema van de film is de groei van adolescentie naar volwassenheid van een idealistisch ingestelde jonge man uit Parma. Centraal staat de gewetensstrijd tussen zijn politieke opvattingen, die marxistisch zijn, en de afkomst van de jongeman, namelijk het bourgeoismilieu. De kwestie is: blijft hij trouw aan zijn politieke overtuiging of keert hij terug naar zijn eigen milieu?⁴¹ Feitelijk gaat deze film over de angst van Bertolucci zelf om terug te vallen in zijn comfortabele bourgeoisleven.⁴² De film was een flop, want na drie dagen werd hij al uit de roulatie genomen.⁴³

Zijn volgende twee films stonden in het teken van het fascistische verleden van Italië. Veel Italianen waren daar niet gelukkig mee. De eerste film was *Strategia del ragno* uit 1969. Gebaseerd op de novelle *Tema del traidor y del héroe* van Jorge Luis Borges. De film gaat over een held en verrader in één persoon: Athos. De film behandelt het fascisme en het antifascisme. De uitingen van beide liggen in de film heel dicht bij elkaar. Feitelijk is er nauwelijks onderscheid te maken tussen deze twee politieke tegenpolen. Beide maken gebruik van dezelfde methoden en vormen van geweld om hun doelen te halen. Een voorbeeld daarvan is de moord op Athos waarvan de tegenstander beschuldigd wordt, terwijl zijn kameraden de moord hebben gepleegd.⁴⁴ Dit thema sluit perfect aan bij het ‘*horseshoe spectrum*’ van Andrew Heywood, namelijk dat radicale, linkse en extreem rechtse ideologieën convergeren qua uiterlijk vertoon, strategie, geweld en deels ook qua ideeëngoed.⁴⁵ De film speelt verder in op het thema van totale verwarring. Verwarring over de personen Athos senior en Athos junior, over mythe en leugen.

³⁹ Kievits en Van Loon, *Bernardo Bertolucci*, 6.

⁴⁰ R. Ph. Kolker, *Bernado Bertolucci* (New York 1985) 14-15.

⁴¹ Ungari, *Bertolucci by Bertolucci*, 35.

⁴² *Ibidem*, 36.

⁴³ Kievits en Van Loon, *Bernardo Bertolucci*, 28.

⁴⁴ *Ibidem*, 63.

⁴⁵ A. Heywood, *Political Ideologies. An Introduction* (Londen 2012) 17.

Il conformista uit 1970 is de andere film uit dit tweeluik. Bertolucci is zowel regisseur als script- en scenarioschrijver. De film speelt zich af tegen de achtergrond van de strijd tussen fascist en antifascist. Marcello, de hoofdpersoon in de film, is een man die zich richt op uiterlijkheden in zijn omgeving. Hij doet zijn best om mensen het idee te geven dat hij een zo normaal mogelijk leven lijdt. Nergens vind je in de film de suggestie dat Marcello sympathiseert met het fascisme. Het enige wat hij doet is het zich aanmeten van de gedaante van het fascisme. Op het einde van de film, de Tweede Wereldoorlog is net afgelopen, kan de man zich zonder enige moeite conformeren aan de nieuwe democratische orde alsof er werkelijk niets gebeurd is.⁴⁶ Dit zou Alfredo junior kunnen zijn.

In 1972 verschijnt *Last Tango in Paris*. Deze film viel tot wat zijn oeuvre tot dan betreft, volkomen uit de toon. Bovendien was deze film een commercieel succes van de eerste orde. Er zaten seksscènes in die volgens velen obscene waren. Dat trok flink veel publiek. Zowel Bertolucci als zijn twee hoofdrolspelers, Marlon Brando en Maria Schneider, werden wegens die seksscènes voor de rechter gedaagd in Bologna. Het thema van deze film is de relatie, tussen een wat oudere man en een jonge vrouw, waarin het alleen maar om seks draait. De film behandelt de psychologische ravage bij het centrale karakter, namelijk Brando.⁴⁷ Zelf zegt hij daarover dat het geld dat hij daarmee verdiende, het mogelijk maakte om zijn reeks films over de strijd tussen fascist en democratische krachten, te bekronen met het vijf uur durende film *Novecento*. Bovendien kwam hij in het vizier van de geldschietters van de Hollywoodcinema. De ironie wil dat juist *Novecento*, dat bol staat van linkse agitatie, rode vlaggen en hamers en sikkels, gemaakt werd met Amerikaans kapitaal.⁴⁸ *Novecento* was volgens veel cinemaliefhebbers zijn meest revolutionaire werk, waarin hij duidelijk stelling neemt tegen het fascisme en getuigt van zijn communistische overtuiging. De vraag is natuurlijk of dat echt zo is.

2.3 Tweede deelconclusie

Bertolucci is gevormd door zijn afkomst: een bourgeoisgezin, waarin veel aandacht werd gegeven aan literatuur, toneel en film. Hij groeide als kleine jongen op in een ‘rode’ streek. In de jaren ’70 met zijn linkse studentenrevoltes werd hij politiek actief als communist.

⁴⁶ Kievits en Van Loon, *Bernardo Bertolucci*, 92.

⁴⁷ Kolker, *Bernardo Bertolucci*, 150.

⁴⁸ Kievits en Van Loon, *Bernardo Bertolucci*, 130-131.

Hij had een fascinatie voor de jaren 1900 – 1945: de heroïsche strijd tegen het fascisme, waarin volgens de analen, de PCI een enorm groot aandeel had. Het radicalisme en isolement van links van voor 1922 zag hij als tactische fout. Dat was ook de reden waarom hij was gekant tegen de radicaliteit van het maoïsme. Zijn films tussen 1964 en 1976, behandelen zijn worsteling met zijn afkomst en de strijd tussen de linkse krachten en de fascisten. In *Novecento* komt duidelijk zijn opvatting naar voren dat het aan de macht komen van de fascisten de schuld is van de bourgeoisie. Ook is duidelijk dat hij als bourgeois eigenlijk niet weet hoe de arbeidende klasse in elkaar steekt; hij idealiseert haar. De vraag is of hij met zijn kijk op deze kwestie niet te veel door een ‘rode’ bril heeft gekeken? Hij had namelijk geen oog voor het linkse geweld of de kleine zelfstandige en de burgerman. Ook zij voelden zich bedreigd door de linkse agitatie. Het is daarom zaak om na te gaan hoe het zat met dat angstaanjagende geweld na de Eerste Wereldoorlog en de huiveringwekkende bomaanslagen in de roerige jaren '70.

3. De politieke en sociale geschiedenis van Italië, 1900 - 1976

Italië kwam als gefrustreerde overwinnaar uit de Eerste Wereldoorlog. Het land kende een grote mate van onvrede onder nationalistten, veteranen, industrie- en landarbeiders. De eerste twee verenigden zich in veteranenkorpsen en zochten hun heil in het fascisme en de andere twee rebelleerden en omarmden het socialisme. In tussentijd speelden er ook ontwikkelingen in de Communistische Internationale, de Komintern, het instrument van de Sovjet-Unie om controle uit te oefenen op de Europese communisten en ter bevordering van de wereldrevolutie.⁴⁹ Na de Tweede Wereldoorlog, verviel Italië tot diepe armoede. De Marshallhulp hielp het land er economisch bovenop; de welvaart steeg begin jaren '70 ongekend. Desondanks nam de invloed van de PCI toe. Van belang is te weten te komen welke kwesties er speelden er in de jaren '20 en '70? Waarom en waardoor kwam het fascisme aan de macht? Wat voor problemen speelden er in de jaren '70? Waren deze anders van aard dan de problemen van jaren '20?

3.1 1900 – 1945, Oproer, fascisme en de Tweede Wereldoorlog

De eerste jaren van de 'nieuwe eeuw' kenmerkten zich door economische moeilijkheden en politieke labiliteit. De kieswet werd uitgebreid waardoor de invloed van de socialistten toenam. De diverse regeringen reageerden hierop door onderdrukkende maatregelen te nemen tegen deze groepering.⁵⁰ In 1903 trad Giovanni Giolitti aan als premier. De agrarische overbevolking wakkerde de imperialistische ambities in Italië aan. Giolitti liet zijn oog vallen op Libië om daar boeren te herhuisvesten en begon een koloniale expeditie in Libië.⁵¹ De spanningen tussen de politieke partijen van links en rechts namen daardoor toe. Deze spanningen mondten uit in de 'Rode Week' van juni 1914.⁵² Pas in mei 1915 ging Italië deelnemen aan de Eerste Wereldoorlog, die voor het land niet bijster goed verliep.⁵³

Na de Vrede van Versailles verkeerde Italië in een chaos. Tijdens de oorlog draaide de zware industrie en de autofabrieken in Turijn, Milaan en andere industriesteden, vanwege de behoefte aan wapens en vrachtwagens, op volle toeren. Toen deze werd beëindigd was de

⁴⁹ Harmsen, *Rondom Daan Goulooze*, 201.

⁵⁰ A. Stam, *Honderd jaar wereldgeschiedenis. 1870-1970* (Utrecht 1971) 35.

⁵¹ Stam, *Honderd jaar wereldgeschiedenis*, 35-36.

⁵² P. Neville, *Mussolini* (Amsterdam 2015) 46-47.

⁵³ Neville, *Mussolini*, 53, 56.

vraag naar wapens nihil waardoor de werkloosheid toenam en er een crisis ontstond.⁵⁴ De burgers die tijdens de oorlog spaarzaam waren geweest, wilden, bij wijze van inhaalslag, consumeren. Het omzetten van de oorlogsindustrie naar een vredeindustrie verliep moeizaam, waardoor consumentenproducten schaars verkrijgbaar waren. Het prijspeil steeg en dat tastte het vermogen van de kapitaalcrachtige middenstand aan. Het leidde tot onvrede bij deze groeperingen.⁵⁵ In tussentijd richtte Benito Mussolini zijn *Fasci di Combattimento* op, een beweging bestaande uit oud-strijders en avonturiers, met een programma dat een mengeling was van nationalistische en anarchistische opvattingen.

Aan de andere kant van het politieke spectrum kreeg de PSI bij de eerste naoorlogse verkiezingen 32% van de stemmen: zij werd de grootste partij. In veel gebieden, zoals in Emilia-Romagna had zij zelfs de meerderheid. Behalve in enkele locale gebieden wilden de socialisten geen regeringsverantwoordelijkheid nemen. Haar leiders en aanhangers gingen liever de straat op met revolutionaire leuzen waarmee ze toonden hoe weinig nog zij in het politieke bestel waren geïntegreerd.⁵⁶ Het verzet tegen de oorlog werd na 1919 voortgezet door het molesteren van gedemobiliseerde militairen. Vooral officieren waren het doelwit. Door deze acties werden deze groeperingen, voor zover ze dat al niet waren, naar rechts gedreven.⁵⁷ Weer anderen binnen het leger sloegen, aangezet door linkse agitators, aan het muiten.⁵⁸

Er waren voedselrellen en graanschuren en winkels werden geplunderd.⁵⁹ Ook voerden de socialisten en vakbonden, met rond de tweeënhalve miljoen leden, acties voor werk en meer loon. De stakingen vonden vooral plaats in de steden waar de wapenindustrie belangrijk was geweest. In Milaan en Turijn waren stakingen, bedrijfsbezettingen en uitsluiting van werkwilligen aan de orde van de dag. Deze strijd werd op het scherpst van de snede uitgevochten.⁶⁰ Gedurende een bedrijfsbezetting bewezen de vakbondsleden dat ze niet in staat waren om industriële bedrijven te beheren, want de productieprocessen stagneerden en er vond loonderving plaats bij de arbeiders. Vanwege de teruglopende inkomsten gingen de arbeiders vervolgens gewoon weer aan de slag. Daarmee bewezen ze dat hun proletarische,

⁵⁴ R. Petri, *Von Autarkie zum Wirtschaftswunder. Wirtschaftspolitik und Industrieller Wandel in Italien 1935 - 1963* (Tübingen 2001) 23.

⁵⁵ Petri, *Von Autarkie zum Wirtschaftswunder*, 24.

⁵⁶ Van Osta, *Een geschiedenis van het moderne Italië*, 180.

⁵⁷ Stam, *Honderd jaar wereldgeschiedenis*, 195.

⁵⁸ Neville, *Mussolini*, 66.

⁵⁹ *Ibidem*, 66.

⁶⁰ Petri, *Von Autarkie zum Wirtschaftswunder*, 24.

solidaire en revolutionaire gedrag slechts een flinter dun laagje was.⁶¹ *‘Erst kommt das fressen, dann kommt die Moral’*.⁶² Al die tijd greep de regering Giolitti niet in.

Ook op het platteland was er onrust. In 1919 begonnen landloze boeren in Emilia-Romagna braakliggende gronden van grootgrondbezitters in beslag te nemen. Ook hiertegen ondernam de regering niets. Daarmee gaf ze feitelijk toe aan de actievoerende boeren. De vakbonden in deze streken eisten dat elke landarbeider lid was van de vakbond. Alleen via de bond mochten grootgrondbezitters en industriële arbeidskrachten werven. Industrie en landarbeiders die hier niet aan mee wilden werken, werden door vakbondsleiders en stakers mishandeld.⁶³ In het bijzonder de landonteigening en het oprichten van fabrieksraden, een idee van Antonio Gramsci, deed denken aan de sovjetraden in *bolsjewistisch* Rusland. De term *bolsjewisering* was voldoende om de bourgeoisie, de landbezitters, maar ook de kleine middenstand, te doen huiveren. Het was het *Biennio rosso*, de twee rode jaren van 1919-1920.⁶⁴ Naast deze strijd was er ook de onderlinge strijd in de socialistische familie. De PSI, was lid van de communistische Derde Internationale; ze hadden de reformisten uit de partij gezet.⁶⁵ Later werd door links radicale elementen en met medeweten van de Derde Internationale in 1921 een communistische sectie afgesplitst van de PSI. De PCI was geboren.⁶⁶

De burgerij voelde zich, net als de industriële en grootgrondbezitters, bedreigd door deze woelingen. Ze wendden zich tot krachten die tegenspel konden bieden aan de molestaties van links.⁶⁷ Ze kwamen uit bij de *Fasci di Combatimento* van Mussolini, een groepering bestaande uit veteranen, avonturiers en de onderste lagen van het proletariaat. In de film is Atilla Machini een oud strijder en van eenvoudige komaf, overigens net als Olmo Dalco. Beiden waren arm en hadden als kanonnenvoer met hun voeten in de modder gestaan. De fascistische keerden zich vooral tegen communisten en socialistische. Het liberalisme verachtten ze.⁶⁸ Mussolini en zijn mannen werden door fabrikanten en grootgrondbezitters ingehuurd op te treden. Met zijn *squadristi*, knokploegen, sloegen ze stakers en bedrijfsbezitters in elkaar. Dat geweld werd verheerlijkt als een vast onderdeel van hun levenshouding. Mussolini

⁶¹ Stam, *Honderd jaar wereldgeschiedenis*, 196.

⁶² B. Brecht, *Die Dreigroschenoper*, (Berlijn 1928).

⁶³ Stam, *Honderd jaar wereldgeschiedenis*, 197.

⁶⁴ *Ibidem*, 57.

⁶⁵ Horowitz, *The Italian Labor Movement*, 163.

⁶⁶ *Ibidem*, 158.

⁶⁷ Togliatti, *Over de geschiedenis van de Kommunistische Partij van Italië (PCI)* (Odijk 1977) 46-47.

⁶⁸ R. Hartmans, ‘Vader van het fascisme’, *Historisch Nieuwsblad*, (2015) 52-59, 56.

noemde dat *'Vivere pericolosamente'*, dat 'leef gevaarlijk' betekende. Met dat geweld èn met tact slaagde Mussolini erin om het vertrouwen te krijgen van de elite en de burgerij. Dat deed hij door destabiliserende acties, zodat de chaos zich vergrootte, om dan vervolgens als redder in te grijpen met zijn bendes van oud-strijders en te triomferen. De *squadristi*, die vanwege hun oorlogservaring meedogenloos konden zijn, werden nog eens speciaal getraind om tegenstanders uit te schakelen door het keihard beuken op de organen, zoals de nieren en de lever.⁶⁹

Na de verkiezingen van 1922 kreeg Mussolini zijn kans. Premier Giolitti werd te slap bevonden omdat hij niet kordaat optrad tegen de rebellerende arbeiders. Het premierschap werd daarom aan Mussolini aangeboden. Hij formeerde een coalitie waarin de fascistten een minderheidspositie bezaten. Deze overwinning werd door de fascistten 'gevierd' met de intimiderende 'Mars op Rome', waarin volgens de annalen van de fascistische beweging ruim 3000 zwarthemden waren omgekomen terwijl dat niet het geval was.⁷⁰ De bedoeling was om macht, kracht en moed te tonen, met een revolutionaire uitstraling. In de film zie je niets van de mars, maar tijdens het huwelijk van Alfredo Berlinghieri, wordt de mars gememoreerd.⁷¹ Door een slimme combinatie van intimidatie, geweld en opportunisme slaagde Mussolini erin om zichzelf binnen twee jaar uit te roepen tot dictator.⁷²

In de film wordt het *Biennio rosso* van 1919-1920 uitgebeeld. In een scène bijvoorbeeld worden landarbeiders gesommeerd om het land en hun huizen te verlaten, terwijl het nota bene Sint-Maarten is! Het bevel wordt niet door iedereen opgevolgd. Het leger wordt ingezet tegen weigeraars. Op een dijk gaan de weigeraars op de grond liggen. De soldaten arriveren. Met getrokken sabel gaan ze een charge uitvoeren maar op het laatste moment trekken ze zich terug. Ondertussen vermaken de landeigenaren zich met een zinsloze jachtpartij. Een van die landeigenaren, de vader van het jongetje Patrizio (!), maakt zich erg boos over het slappe gedrag van het leger. Uit boosheid schiet hij op de landarbeiders.⁷³ Deze beelden zijn een verwijzing naar de wankelmoedigheid van premier Giolitti. Het jongetje Patrizio zien we later weer terug in de film in een gruwelijke scène, maar dat komt later, in paragraaf 4.1, aan bod.

⁶⁹ Hartmans, 'Vader van het fascisme', 58.

⁷⁰ Ibidem, 58.

⁷¹ Bertolucci, *Novecento, tweede acte*, 21:52 – 22:04.

⁷² Neville, *Mussolini*, 97-99.

⁷³ Bertolucci, *Novecento, eerste acte*, 1:40:12 – 1:49:18

Na deze beelden volgt de scène in de kerk waar grootgrondbezitters worden toegesproken door de vader van Alfredo. Hij heeft het over een *bolsjewisering* door ‘halve Aziaten’ en ‘subversieve Mongolen’. ‘Er zou een kruistocht georganiseerd moeten worden om deze horde ‘Saracenen’ tegen te houden.’⁷⁴ Deze beelden geven goed weer dat de elite angstig is en de chaos meer dan beu is. Ze zamelen geld in. Een van de landeigenaren, Pioppi weigert mee te doen. Dat komt hem duur te staan. Het geld is bedoeld om op zoek te gaan naar krachten die orde en gezag willen herstellen: de *squadristi* van de fascistische beweging. Deze weergave komt overeen met de historiografie. De zinloosheid van het bestaan van de bourgeoisie wordt nadrukkelijk, misschien wel enigszins overdreven, weergegeven met de beelden van half dode eenden, terwijl niet eens de moeite wordt genomen om de eenden op te halen om ze op te eten, wat eigenlijk de bedoeling is van de jacht. Het staat in sterk contrast met de situatie van de landarbeiders.

In tussentijd is de politiek van Komintern, na de vestiging een tweede fascistische dictatuur in Duitsland onder Adolf Hitler, veranderd. In plaats van het verketteren van de zogenaamde sociaalfascisten, lees de sociaal democraten, moesten de Europese communistische partijen met hen gaan samenwerken om zo het fascistische tij te keren. Het was de tijd van de eenheidsfrontpolitiek, ook wel de volksfrontpolitiek genoemd. Spanje en Frankrijk waren landen de landen waar deze constructie vorm kreeg. Dat lukte tijdelijk.⁷⁵ Daarna concentreert verhaal zich niet meer op de geschiedenis van Italië, maar het verzet en de Tweede Wereldoorlog komen pas weer in beeld bij de bevrijding in 1945. Opzet of niet, juist dat stukje, dat zo heroïsch werd gevonden in de communistische historiografie, is niet of nauwelijks terug te vinden in de film.

3.2 De jaren 1945 – 1976, protesten, terreur en het ‘historisch compromis’

Op 25 juli 1943 werd Mussolini door de ‘Grote Fascistische Raad’ afgezet. Vervolgens werd hij gearresteerd op 27 juli en gevangen gezet.⁷⁶ Op 27 augustus werd hij door de Duitsers gered.⁷⁷ De Duitsers namen de macht volledig over en stelden Mussolini aan als heerser van de zogenaamde Republiek van Salò.⁷⁸ Door deze gebeurtenis kwam het verzet

⁷⁴ Bertolucci, *Novecento, eerste acte*, 1:49:47 – 1:54:35.

⁷⁵ W. Abendroth, *Sociale geschiedenis van de Europese arbeidersbeweging* (Nijmegen 1972) 104-106, 113.

⁷⁶ Neville, *Mussolini*, 250-251.

⁷⁷ *Ibidem*, 253-254.

⁷⁸ Neville, *Mussolini*, 259.

in Italië echt goed op gang. Het aantal partizanen was begin 1944 toegenomen tot 80.000. Op het eind van de oorlog waren het er 130.000. Mussolini werd opgepakt door communistische partizanen en gefusilleerd, waarmee het fascistische intermezzo definitief eindigde.⁷⁹ Een andere belangrijke kracht in het verzet waren de katholieken. Zij hergroepeerden zich rondom een nieuwe partij, de Democrazia Cristiana (DC).⁸⁰ In 1943 werd door de Italiaanse oppositiepartijen het ‘Actiecomité voor de eenheid van het Italiaanse volk’ opgericht. Daarin hadden de PSI, PCI, DC en nog enkele groeperingen zitting. Dat kon omdat Joseph Stalin wilde dat de communisten in Europa in het kader van zijn strijd tegen de nazi’s gingen samenwerken met burgerlijke antifascistische partijen. De Komintern werd om die reden in 1943 opgeheven.⁸¹ Daarmee was niet alleen het bedje voor het actiecomité gespreid, ook de basis van ‘het historisch compromis’ van de jaren ’70 werd toen al gelegd. Doel van het comité was om het fascisme ten val te brengen en de democratie te herstellen.⁸² Na de verkiezingen van 1946 vormden de drie grote overwinnaars, de DC, de PCI en PSI, een coalitieregering.

Deze coalitie was van korte duur. Het verarmde Italië kwam in aanmerking voor de Marshallhulp. Met de op gang komende *Koude Oorlog* was dit een breekpunt in de eenheid van deze drie partijen. Communisten en socialisten zagen deze hulp als een vijandige daad tegen de Sovjet-Unie; ze stapten uit de regering. In 1947 werd een nieuw kabinet geformeerd waarbij de PCI en de PSI werden uitgesloten. Deze twee vormden het ‘*Fronte Democratico Popolare*’, dat oppositie voerde tegen de christendemocraten. Door steun van de Verenigde Staten en de katholieke kerk behaalden de christendemocraten 48,5% van de stemmen, terwijl het door de PCI en PSI gevormde ‘*Fronte Democratico Popolare*’ niet verder kwam dan 31%.⁸³ Met deze uitkomst spatte de droom van de links uit elkaar.

In anticommunistische kringen hoopte men in de jaren ’50 en ’60 op een electorale teruggang van de PCI.⁸⁴ Dat bleek niet het geval te zijn. Opvallend is dat naast de groei van deze partij ook de neofascistische Movimento Sociale Italiano (MSI) een grotere aanhang kreeg.⁸⁵ Uiteindelijk was de DC door de groei van de PCI gedwongen om samen te werken. Regeringsdeelname was nog niet aan de orde maar gedoogsteun in ruil voor het uitwerken van

⁷⁹ Hartmans, ‘Vader van het fascisme’, 59.

⁸⁰ Ibidem, 266.

⁸¹ Harmsen, *Rondom Daan Goulooze*, 201.

⁸² Togliatti, *Over de geschiedenis van de Kommunistische Partij van Italië*, 86.

⁸³ Stam, *Honderd jaar wereldgeschiedenis*, 400.

⁸⁴ Ibidem, 402.

⁸⁵ Van Osta, *Een geschiedenis van het moderne Italië*, 308.

bepaalde linkse beleidsaspecten was wel mogelijk. Dit zogenaamde 'historisch compromis', was in de ogen van bepaalde linkse mensen en activisten een terugkeer naar samenwerking van de twee dominante politieke richtingen die zich in de strijd tegen het fascisme hadden verenigd.⁸⁶ Voor Bertolucci een reden om lid van de PCI te worden.⁸⁷ Voor anderen was het juist een reden om naar radicaal links af te drijven.⁸⁸

Deze partijen werden ook naar elkaar toe gedreven door de 'culturele revolutie' van de jaren '60, de studentenrevoltes en wat later de rechts-extremistische bomaanslagen en de terreur van de linkse *Brigate Rosse*.⁸⁹ Aldo Moro, de nieuwe leider van de DC, en Enrico Berlinguer, partijleider van de PCI, namen daartoe het initiatief. De laatste geloofde dat het land gediend was met een samenwerking van de twee grootste volkspartijen van Italië. Een links front en een linkse verkiezingszegen zouden tot een rechtse staatsgreep kunnen leiden. Hij verwees daarbij naar Chili in 1973. De partij vond het verstandiger om op te trekken met de christendemocraten. De DC had echter niet de bedoeling om daadwerkelijk een regering te vormen met de PCI. Dat zou te veel problemen opleveren met haar achterban, maar gedoogsteun was acceptabel.⁹⁰

Tegen linkse studentenrevoltes in het bolwerk van het Italiaanse communisme, bleek het 'historisch compromis' echter niet bestand te zijn. De geloofwaardigheid van de communisten werd door dat compromis aangetast. Dat uitte zich in electoraal verlies.⁹¹ De PCI probeerde in die periode om zich te profileren met het Eurocommunisme; een variant, die door de communistische partijen van Frankrijk, Italië en Spanje werd uitgedragen. Ze distantieerden zich van de Sovjet-Unie maar feitelijk was dat te laat.⁹² Na het imploderen van de Sovjet-Unie verdwenen zo goed als alle communistische partijen in Europa. Ze verloren hun electoraat of ze gingen op in andere verbanden.⁹³

⁸⁶ Kievits en Van Loon, *Bernardo Bertolucci*, 11.

⁸⁷ *Ibidem*, 9.

⁸⁸ M. Boucault, *Ils étaient les Brigades Rouges*, geraadpleegd op 9 juni 2015.

⁸⁹ Van Osta, *Een geschiedenis van het moderne Italië*, 310-312.

⁹⁰ *Ibidem*, 315.

⁹¹ *Ibidem*, 320.

⁹² *Ibidem*, 320.

⁹³ *Ibidem*, 320, 329.

3.3 *Derde deelconclusie*

De periode 1900- 1945, was een strijd tussen ideologieën en tussen arm en rijk. Dat uitte zich vooral in het *Biennio Rosso* van 1919-1920 met stakingen en oproer, waarbij geweld van linkse zijde niet geschuwd werd. Links zette zich daardoor politiek buiten spel en de elite en de burgerij zochten bescherming bij Benito Mussolini waarmee vanaf 1922 het fascistische intermezzo mogelijk werd. De PCI zou haar radicale gedrag en als gevolg daarvan het politieke isolement, niet snel vergeten. Vanaf dat moment streefde ze naar samenwerking met andere democratische partijen, onder het motto, 'nooit meer fascisme'. Dat kon omdat de Stalin in 1943 zijn revolutionaire instrument, de Komintern, voor dat doel had opgegeven. De samenwerking tussen de antifascistische partijen was na de Tweede Wereldoorlog snel voorbij. De PSI en de PCI werd uitgesloten van regeringsdeelname. De Marshallhulp bracht Italië welvaart, maar de aanhang van de PCI nam toe. Die groei vergrootte de druk op de DC om met de PCI zaken met te doen. De linkse studentenrevoltes en de angst voor een rechtse staatsgreep speelden daarbij een rol. Een 'historisch compromis' zou soelaas moeten bieden om te voorkomen dat links opnieuw in een isolement zou komen met alle gevolgen van dien. Het compromis, greep terug op de eenheid van burgerlijke en socialistische en revolutionaire partijen, die stredden tegen het fascisme.

4 Novecento, de film ontleed

Om de authenticiteit van de film te kunnen vaststellen moet je de beschikking over hulpmiddelen die een film laag voor laag afpellen, zodat verborgen intenties en dieperliggende boodschappen zichtbaar worden. In dit hoofdstuk worden *'filmische lagen'* geanalyseerd die terug te vinden zijn in de film *Novecento*. Om hier grip op te krijgen, volgt in de eerste paragraaf de introductie van enkele belangrijke filmtechnische begrippen om de 'filmtaal' te begrijpen. Daarna wordt ingegaan op de theoretische verhandeling van Chris Vos met betrekking tot het analyseren van een film. Tot slot wordt in paragraaf twee scènes met behulp van het analysemodel van Vos onderzocht om te bezien wat de authenticiteitswaarde is van de film en welke vertekeningen er terug zijn te vinden, die voortkomen uit de roerige jaren '60 en '70.

4.1 De audiovisuele 'grammatica'

Theater-, televisie- en programmamakers hebben voor een efficiënte communicatie een eigen taal of 'grammatica' ontwikkeld.⁹⁴ De term *mise-en-scène* is er zo een. In een *mise-en-scène* wordt binnen een beeldkader door middel van decors een ruimte gecreëerd om zo veel mogelijk de werkelijkheid na te bootsen. In dat decor speelt een acteur zijn rol, aangekleed en eventueel opgemaakt op een wijze die past bij de periode waarin het verhaal zich afspeelt.⁹⁵ Het doel is om een bepaalde situatie of gebeurtenis te typeren en te duiden en om de aandacht van de kijker vast te houden.⁹⁶ Een voorbeeld uit *Novecento* is het bij Atilia aanmeten van het fascistenuiform. Vanaf dat moment gaat het zinloze geweld beginnen van een gewetenloos iemand. Hij doodt met een kopstoot een kat, een 'communistische' kat, die op ooghoogte aan een paal is vastgebonden. Bebloed en als een dwaas geniet hij van dit zinloze geweld.⁹⁷ Gedreven door haar ideologische uitgangspunten en haar totalitaire structuur liet het fascisme vanaf dat moment in de film haar ware aard zien.

Ook het geluid heeft een duidelijke functie. Volgens Vos wordt geluid onder meer gebruikt om montages te verhullen. Het schept de illusie van eenheid. Geluid loopt synchroon aan het beeld en is afkomstig van een binnenbeeldse bron. Het kan het starten van een motor

⁹⁴ C. Vos, *Bewegend verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam 2004) 20.

⁹⁵ Vos, *Bewegend verleden*, 22.

⁹⁶ Ibidem, 22-23.

⁹⁷ Bertolucci, *Novecento, eerste acte*, 2:33:54 – 2:34:45

zijn waar de hoofdpersoon zich bevindt. Daartegenover staat het *off-screen* of buitenbeelds geluid. Bijvoorbeeld het aanzwellende geluid van een enorm hard rijdende auto. *Off-screen* kan het de aankondiging zijn van een gebeurtenis.⁹⁸ Ook van aankomende gruwelijke gebeurtenissen. Dat is terug te horen en te zien in de weerzinwekkende scène waarin Atilla de kleine Fabrizio verkracht en vermoordt. Hoe Atilla dat doet is slechts deels zichtbaar. In een *mise-en scene* ziet de kijker dat hij de jongen rond gaat zwieren in een krappe ruimte, terwijl hij de jongen bij zijn enkels heeft. Aan het geluid hoor je hoe het hoofd van de jongen tegen muren en pilaren aan bonkt en hoe zijn hoofd aan stukken geslagen wordt. De gebeurtenis zelf en het resultaat worden getoond in kortstondige flitsen. De rillingen lopen over je lijf vanwege de walging die opkomt bij het horen van de ‘splash-splash’ geluiden.⁹⁹ Het is dan meteen voor de kijker duidelijk wat er gebeurd is. Muziek is ook een *off-screen* element. Het kan een situatie nader duiden, er een extra betekenis aan geven of de alertheid van de kijker te bevorderen omdat er iets belangrijks gaat gebeuren.¹⁰⁰

Duidelijk is ook de symboliek: het fascisme vreet zijn eigen kinderen op. Fabrizio is namelijk het zoontje van de fanatieke landeigenaar, die tijdens Sint-Maarten schiet op de protesterende boeren nadat het leger het heeft laten afweten.¹⁰¹ De moord op Fabrizio zou volgens Jefferson Kline getuigen van het Laioscomplex, maar dat zou suggereren dat Fabrizio een kind van Atilla zou zijn.¹⁰² In de film wordt dat niet duidelijk. Bovendien klopt het niet met het verhaal van Oedipus, die geboren is uit Laios en Jocaste. Dat echtpaar bleef aanvankelijk kinderloos. In wanhoop raadpleegde Laios het Orakel van Delpi, dat hem echter waarschuwde: “Vermijd het kinderen krijgen, want je kroost zal je doden.” Vanaf dat moment slaapt Laios niet meer bij Jocaste. Zij voerde hem echter een keer stiekem dronken en ze paarde met hem, waaruit een jongen werd geboren. Laios besloot om de jongen te vermoorden door hem ergens in de wildernis te laten verhongeren. Om te voorkomen dat het jongetje terug zou lopen, doorboorde hij zijn voetje met een spijker. Door deze daad zou het jongetje levenslang een gezwollen voet houden. Daardoor kreeg de jongen de naam Oedipus, wat ‘zwelvoet’ betekent.¹⁰³

Terug naar de film. Om authenticiteit te claimen maken filmmakers gebruik van attributen zoals schilderijen, kleding, auto’s, landschappen, en dergelijke. In de film

⁹⁸ Vos, *Bewegend Verleden*, 26-27.

⁹⁹ Bertolucci, *Novecento*, tweede acte, 31:15 – 31:44.

¹⁰⁰ Vos, *Bewegend verleden*, 26-27.

¹⁰¹ Bertolucci, *Novecento*, eertse acte, 1:49:49.

¹⁰² Th. Jefferson Kline, *Bertolucci's Dream Loom. A Psychoanalytic Studie of Cinema* (Amherst 1987) 138, 142.

¹⁰³ R. Graves, *Griekse Mythen* (Houten 2000) 359-365.

Novecento is te zien dat Bertolucci erg zijn best gedaan heeft om de film zo authentiek mogelijk te laten lijken.¹⁰⁴ Het lijkt, zo stelt Thomas Jefferson Kline, alsof Bertolucci het schilderij *'Il quattro stato*, de vierde stand, van Pellizza da Volpedo gebruikte als een claim op authenticiteit. Het schilderij wordt gebruikt in de scène over de landarbeidersstaking van 1908, terwijl het geschilderd is tussen 1898 en 1900.¹⁰⁵ Volgens Pellizza was het schilderij bedoeld als een socialistisch statement: het moest de solidariteit, intelligentie en kracht uitstralen van mannelijke en vrouwelijke landarbeiders, die zelfbewust voortschrijden uit de schaduw van het verleden. Over dit schilderij haalt Jefferson Kline een citaat aan van Pellizza zelf:

“Art must give the people a portrait of themselves, but embellished.”

Een beeld van de arbeidende klasse maar dan wel verfraaid. Het is om die reden ambigue voor een waarheidsclaim: het straalt deels realisme uit maar het is ook een idealisering. Je zou er zelf wel tussen willen staan. Het schilderij is namelijk eerder een stukje mooie choreografie uit een klassiek stuk, dan dat het een aanzwellende massa is die alle obstakels voor emancipatie van de arbeidende klasse vernietigt. Dit beeld strookt niet met de uitstraling van het schoolplein en het volksbuurtje uit mijn jeugd, maar dat terzijde. Met de keuze voor dit schilderij zet Bertolucci een trend in die gedurende de hele film blijft domineren. Bertolucci creëert namelijk een welhaast paradijselijke omgeving waarin socialistische landarbeiders en de mensen die zich inzetten voor deze groep zoals de vakbonden en Anita, een communistisch activiste die analfabeten onderwijst, op een ludieke en vredelievende wijze opereren. Je ziet het terug in de acteurs Sterling Hayden, Gérard Dépardieu en Stefania Sandrelli, die als vertegenwoordigers van de landarbeiders de dragers van cultuur, humaniteit en van sociaal en pacifistisch gedrag zijn.¹⁰⁶ Ze worden enorm geïdealiseerd.

In de tweede paragraaf worden twee scènes geanalyseerd. Chris Vos vergemakkelijkt de analyse doordat hij een aantal invalshoeken heeft gedefinieerd van waaruit naar de film gekeken kan worden. Dat is de algemeen maatschappelijke context, de filmhistorische context, de productie en de receptie van de film. In dit onderzoek wordt gekeken welke waarden en normen in de film zijn verwerkt. De nadruk ligt op de diepere maatschappelijke betekenis van de film.¹⁰⁷ Ook richt de aandacht zich op de *narratieve* laag

¹⁰⁴ Vos, *Bewegend verleden*, 122.

¹⁰⁵ Jefferson Kline, *Bertolucci's Dream Loom*, 129.

¹⁰⁶ *Ibidem*, 129-130.

¹⁰⁷ Vos, *Bewegend verleden*, 15.

waarin een vergelijking wordt gemaakt met de historiografie. Ook de *symbolische* en *ideologische* laag wordt bekeken: wat wilde Bertolucci maken en wat was zijn boodschap aan de kijker.

4.2 *De ziel of een spiegel van een tijdperk?*

De film geeft de levenswandel weer van twee families op een latifundia, een herenboerderij en landgoed. De schatrijke eigenaren, de Berlinghieri's en de arme familie Dalco, die in dienst van de Berlinghieri's het land bewerken. Het landgoed is een spiegel van het Italië van de jaren 1900 tot 1945. Het is Italië op microniveau. De families worden geleid door Alfredo Berlinghieri senior en Leo Dalco. Het kleinkind van Leo, Olmo, wordt net iets eerder geboren dan het kleinkind van Alfredo senior dat naar hem vernoemd zal worden. In de *mise-en-scène* van de geboorte van die twee wordt uit de reacties van beider families duidelijk dat er sprake is van een enorm standsverschil. Bij de Dalco's is de eerste reactie die je hoort: "Nog een mond om te vullen", "Nog een kont om af te vegeen".¹⁰⁸ In het huis van Berlinghieri gaat het er anders aan toe, vanuit de entourage rondom de geboorte wordt er door een vrouw geroepen: "Hij heeft de ogen van zijn vader", en vervolgens roept een priester: "... en het geld van zijn grootvader".¹⁰⁹ Met deze uitroep wordt gelijk klassentegenstelling op microniveau neergezet: zij die niet werken, maar zwelgen in het geld en zij die keihard zwoegen tegen een mager loon. Dit klassenverschil komt ook terug in de historiografie.

Olmo en Alfredo groeien samen op en worden vrienden voor het leven. Soms lijkt het alsof Olmo de oudere broer is van Alfredo. Hij is als eerste geboren en als representant van de agrarische arbeidersklasse voorlijk op seksueel gebied. Kinderen zien op een boerderij op dat gebied veel meer dan een bourgeoiskind. Hij leert Alfredo zaken die uit het leven gegrepen zijn. Bertolucci heeft dat ooit zelf als adolescent ervaren.¹¹⁰ Bovendien is Olmo een durfal. Een vriendschap met dit standsverschil is niet vreemd. Het kwam vaker voor. Burgoyne beweert dat het een vriendschap is voor de vorm: het zou in het echt niet kunnen bestaan. Het is bedoeld om het evenwicht tussen de klassen weer te geven in de film.¹¹¹ Gaande de film wordt langzaam duidelijk dat Italië enorm verdeeld is. Dat blijkt als er sprake is van een staking omdat de salarissen vanwege mislukte oogsten gehalveerd worden. De vriendschap

¹⁰⁸ Bertolucci, *Novecento, eerste acte*, 13:38 – 13:41.

¹⁰⁹ Ibidem, 15:26- 15:31.

¹¹⁰ Ungari, *Bertolucci by Bertolucci*, 14.

¹¹¹ R. Burgoyne, *Bertolucci's 1900. A Narrative Historical Analysis* (Detroit 1991) 66.

tussen Olmo en Alfredo blijft gedurende deze tijd innig. Deze komt pas onder druk te staan nadat de fascistten aan de macht zijn gekomen en Alfredo geen duidelijke keuze maakt. Die vriendschap wordt weer innig na 1945.

De eerste scène die geanalyseerd gaat worden zijn de gebeurtenissen tijdens Sint-Maarten. We gaan naar het *narratieve* aspect kijken en dat is niet voor niets want het beeld suggereert dat de sociale geschiedenis van Italië volgens de historiografie verfilmd is. De protesterende landarbeiders worden in dit fragment afgebeeld als solidaire en vooral vredelievende mensen.¹¹² Op zich komt de hele entourage, van attributen, kleding en dergelijke, plus de wil om te strijden voor hun recht door mensen die ten einde raad zijn, overeen met de historiografie. Ook dat de strijd aangevoerd wordt door een vakbond en partijfunctionaris in de vorm van Anita. Een vorm van dwang of agressie is bij deze groep echter niet waar te nemen. De actie heeft veel weg van een 'sit-in'-actie zoals die plaats vonden in eind jaren '60 en eind jaren '70. Ook is te zien dat niet alle arbeidersfamilies standvastig zijn: ze vertrekken na intimidaties van de landeigenaren. Maar van agressie van linkerkant is in de film geen sprake.

Soortgelijke acties tegen loonsverlagingen vonden overal in Europa plaats. Ter vergelijking in de jaren '30 staakten de landarbeiders in Oost Groningen en de textielarbeiders in Enschede en Tilburg tegen loonsverlaging. Ook toen had je de inzet van stakingsbrekers en die werden er met geweld uitgeslagen zodra er te weinig politiebewaking was.¹¹³ In een eerdere scène was wel te zien dat stakingsbrekers in de velden werden beschermd, maar er is geen sprake van geweld. Dat is niet geheel volgens de historiografie. De linkse beweging in Italië was juist behoorlijk gewelddadig. Zie de terreur tegen oud-strijders, de vakbondsdwang, de illegale landonteigeningen en het daarbij behorende geweld beschreven in paragraaf 3.1. Het waren de jaren van het radicalisme, het revolutionaire socialisme en deels afgedwongen solidariteit. Toen productieprocessen na de bedrijfsbezettingen volledig in het honderd liepen, was het snel gedaan met de staking en de bezetting. Voor dit soort gebeurtenissen had Bertolucci vanwege zijn opvattingen te weinig oog. Hij weet de 'soul' van de jaren 1900-1945 te treffen, maar in het uitbeelden van de arbeidende klasse die voor haar legitieme rechten opkwam, had hij net iets te weinig gevoel voor de '*strangeness of the past*'. Die

¹¹² Bertolucci, *Novemto, eerste acte*, 1:41:37 – 1:42:41 en 1:44:49 – 1:48:45.

¹¹³ Harmsen en Reinalda, *Voor de bevrijding van de arbeid*, 188, 192.

arbeidersklasse was niet vredelievend, en slechts solidair zo lang het goed uitkwam, want zoals al eerder is gezegd, *Erst kommt das fressen, dan kommt die Moral*.¹¹⁴

Was Bertolucci een echte revolutionair die onder het motto ‘het doel heiligt de middelen’ alles geoorloofd vond? Op die vraag kan een antwoord gevonden worden in de symboliek. De tweede scène is de berechting van Alfredo Berlinghieri door een ‘volksrechtbank’. In dit fragment is te zien hoe de landarbeiders verhaal komen halen bij hun vroegere uitbouter. Het proces krijgt iets gekunstelds omdat Alfredo symbolisch ter dood veroordeeld wordt. Het functionele aspect van de landeigenaar van vroeger wordt dood verklaard.¹¹⁵ Vervolgens worden de ideeën over onteigening en verdeling van het land, hetgeen de boeren op basis van de propaganda van de communisten verwachtten, snel teniet gedaan door het ‘Actiecomité voor de eenheid van het volk’ dat ten tonele verschijnt. Het bezweert de boeren en arbeiders om hun wapens in te leveren en over te gaan tot de orde van de dag. En dat op advies van een comité, waar de PSI en PCI deel van uitmaken.¹¹⁶

In de bovenstaande *mis-en-scène* zit een discrepantie: in het eerste fragment is er het verlangen naar gerechtigheid en naar een eerlijkere verdeling van goederen, die het best bereikt zou kunnen worden als alle bazen zouden verdwijnen, maar nu wordt feitelijk de ‘baas’ in bescherming genomen. Het is een gevolg van het compromis tussen burgerlijke democratische partijen en de linkse krachten om het fascisme, het hoofddoel, te kunnen verslaan. Deze scène leverde hem veel commentaar op van de partijhistoricus Giancarlo Pajetta. Pajetta meende dat het nooit de bedoeling was van de PCI om de ‘bazen’ voor het gerecht te brengen. Bertolucci reageerde hierop dat deze scène geen historische weergaven was van iets wat heeft plaatsgevonden, maar een blik op de toekomst.¹¹⁷

Toen de film gemaakt werd, was er in Italië, zoals we hebben kunnen lezen in paragraaf 3.2, het gevaar van chaos. Zowel extreem rechtse als extreem linkse krachten roerden zich met bomaanslagen. De tegenstelling tussen deze krachten leek te escaleren en het leek een echo te zijn van de jaren '20. Ondanks de welvaart waren er toch groepen arbeiders ontevreden. Ze waren vooral ontevreden over de koers van de PCI. Onder leiding van partijleider Enrico Berlinguer, werkte de partij naar een compromis met de DC waarmee ze

¹¹⁴ Brecht, *Die Dreigroschenoper*.

¹¹⁵ Bertolucci, *Novecento, tweede acte*, 2:08:22 – 2:14:13.

¹¹⁶ *Ibidem*, 2:16:07 – 2:18:43.

¹¹⁷ Ungari, *Bertolucci by Bertolucci*, 131.

historie zouden schrijven. De ontevreden arbeiders verenigden zich met radicale studenten.¹¹⁸ De *Brigatte rosse* waren geboren. Aan de andere kant stonden rechtse krachten klaar om in te grijpen. Ze gruwden bij de gedachte dat de PCI een klinkende stembusoverwinning zou behalen, waarna ze mogelijk met de PSI een regering zou kunnen vormen. Opvallend is overigens de gelijkenis in naam van Afredo Berlinghieri, de bourgeois en landeigenaar en Enrico Berlinguer, de communistenleider afkomstig uit een conservatief strenge katholieke familie, en naar men beweerde, met de titel van graaf. Een vertegenwoordiger van de elite!¹¹⁹ De film eindigt met twee oude ruziënde en elkaar liefhebbende representanten van de bourgeoisie, de DC, en de arbeidersklassen, de PCI; het ‘historisch compromis’.

4.3 *Vierde deelconclusie*

In de film wordt deels een fictief verhaal neer gezet op microniveau, namelijk dat van het landgoed van de familie Berlinghieri. Het is Italië in het klein. Binnen deze context wordt de strijd weergegeven tussen communisten en socialisten enerzijds en fascistten anderzijds, Het is een strijd tussen arm en rijk waarbij de wijze en de middelen waarop opstandige elementen onder controle gebracht moeten worden, goed verbeeld worden. De sympathie ligt bij de onderdrukten, het plattelandsproletariaat en de walging bij de onderdrukkers, de fascistten. De film weet de ‘soul’ van die periode te raken. Wel heeft Bertolucci een blinde vlek voor het geweld van links. De ‘*strangeness of the past*’, waar Bertolucci zich, gezien zijn eerdere films toch wel degelijk van bewust was als representant van de bourgeois, zien we in deze film niet van terug. In *Novecento* wil hij niets van zijn afkomst weten; de arbeidersklasse, dat is zijn ideaal, maar of hij weet wie ze werkelijk zijn is zeer de vraag. Daarmee belanden we bij een opvallend deel van zijn ‘*truthclaim*’: dat het schilderij ‘*Il quattro stato*’ al voor 1900 is geschilderd is niet erg. Dat is geoorloofd volgens Zemon Davis. Het manco zit in de idyllische, in de welhaast mythische uitstraling. Daarmee zet hij de teneur in van arbeiders als heroïsche helden. Dat beeld blijft gedurende de hele film. De bourgeoisie wordt neergezet als boosdoener, en de kleine middenstand komt niet in beeld. Anderzijds getuigt hij wat betreft de Italiaanse politiek en de daaraan verbonden gevaren van een hernieuwde strijd tussen links en rechts van een wijs inzicht. Hij zet zich namelijk af tegen

¹¹⁸ Boucault, *Ils étaient les Brigades Rouges*.

¹¹⁹ Van Osta, *Een geschiedenis van het moderne Italië*, 314.

radicaliteit en het maoïsme en waarschuwt de kijker voor dat gevaar. Daarmee geeft de film een boodschap af en is ze tevens ook een spiegel van de tijd waarin ze gemaakt werd.

Conclusie

Kan deze film aanspraak maken op authenticiteit? In het eerste hoofdstuk kwam aan de orde dat een historische film authentiek kan zijn mits men rekening houdt met de *'strangeness of the past'* en de *'soul'* van die tijd. De film *Novecento* geeft qua problematiek goed de spanningen weer tussen arm en rijk en tussen de twee radicale ideologieën die elkaars concurrenten zijn met betrekking tot het winnen van de gunsten van het volk. Daarmee raakt Bertolucci wel degelijk de *'soul'* van die periode. Dat wordt al in het begin duidelijk doordat in de film gefaseerd gebruik gemaakt wordt van de juiste attributen waarmee passend wordt aangegeven in welke tijd de film speelt. Denk daarbij aan de introductie van landbouwmachines om de productie te versnellen en goedkoper te maken. Eerst komt de paardentraction en vervolgens de stoommachine en de tractor.¹²⁰ Tevens wordt de grote kloof tussen de bourgeoisie en het proletariaat zichtbaar. Dat contrast valt nog het meest op als er gegeten wordt. De bourgeoisie eet, in wellicht een vijfgangen menu, als voorgerecht kikkerbillen van porseleinen borden. De landarbeiders kauwen op iets onduidelijks en schrapen wat slobber uit hun etensbakken.¹²¹

In hoofdstuk twee is geconcludeerd dat Bertolucci is gevormd is door de roerige jaren '60 en '70 en door de PCI. Het feit dat de fascistten aan de macht komen, schuift Bertolucci zondermeer in de schoenen van de bourgeoisie: die is de vertegenwoordiger van het grootkapitaal en dat is volgens de communisten de echte vijand van het volk en de arbeidersklasse. Hij is een trouwe volger van de politieke lijn van de PCI. De wijze waarop hij de bourgeoisie neerzet als de hoofdschuldigen, is bijzonder knap. In de film staat dat feit binnen enkele minuten als een paal boven water in de scène in de kerk waarin de landeigenaren op zoek zijn naar de juiste tegenkracht tegen het linkse gevaar. Dat de bourgeoisie, de middenklasse en de kleine zelfstandige terecht bang waren voor de radicaliteit van de arbeiders in de steden en op het platteland, is een kant van de medaille die in onvoldoende mate wordt belicht. Bertolucci was en bleef een bourgeois die zijn eigen, romantische beeld had van de arbeidersklasse. Geheel conform zijn politieke leerschool beziet hij met zijn 'rode' bril het proletariaat en idealiseerde hij deze klasse veel te veel. Deze trend wordt al gelijk bij de aanvang van de film gemaakt door het tonen van het schilderij van Guiseppe Pelizza da Volpedo. Daarmee onderstreept Bertolucci wie de ware helden zijn, de arbeiders. Ze worden onder meer verpersoonlijkt in Olmo, zijn vader en zijn vriendin.

¹²⁰ Bertolucci, *Novecento*, eerste acte, 24:36, 1:42:11, tweede acte, 1:33:29.

¹²¹ Bertolucci, *Novecento*, eerste acte, 32:36 - 32:38 en 41:58 - 41:50.

In bepaalde mate is het ideologische klimaat van de jaren '70 in de film terug te zien. In hoofdstuk drie is vastgesteld hoe links zich in de jaren '20, door haar radicalisme en haar weigering om in het politieke bestel te integreren, in een isolement heeft laten drijven. Om die reden is Bertolucci gekant tegen het radicalisme van maoïsten en het geweld van de *Brigatte rosse*. Juist dat geweld zorgde ervoor dat de bourgeoisie, de middenklasse en de kleine zelfstandigen bescherming zochten. Ook is geconstateerd dat het niet zo is dat de bourgeoisie en middenstand de fascistten zomaar ineens in de arm namen, maar dat fascistten sluw hebben ingespeeld op die angsten die leefden onder deze groepen. Dat deden ze echter niet alleen bij de bourgeoisie, maar ook bij het proletariaat, en dan met name het lompenproletariaat en de eenvoudige, gefrustreerde oud soldaten. Ze rekruteerde dit soort mensen voor als *quadristi*. Atilla, eigenlijk een miezerig mannetje dat op het landgoed voor het grootste gedeelte van zijn leven leeft in armzalige, erbarmelijke omstandigheden, verpersoonlijkt beiden.

De film werd op het hoogtepunt van de linkse renaissance gemaakt. Het eigen gelijk van links was nadrukkelijk aanwezig. De PCI kreeg steeds meer aanhang en het werd steeds moeilijker om haar van de regeringsmacht af te houden. Het spreekt voor zich dat dit vanuit linkse optiek werd toegejuicht. Anderzijds had Bertolucci wel oog voor de gevaren in de vorm van staatsgreepplannen van rechts, die er wel degelijk waren. Een ander gevaar was het links radicalisme, dat zeker niet te invloedrijk mocht worden omdat het groeperingen in de PCI, die zoals gebleken is in de documentaire van Mosco Boucault daar bevattelijk voor waren, kon meetrokken. In dat geval zou het land opnieuw een scenario creëren dat zou lijken op het *Biennio rosso*. Het land zou wederom op een chaos afstevnen met het gevaar van een staatsgreep. Hij kon zich dus prima vinden in de koers van de PCI om juist met de vertegenwoordiger van de grootindustrie, de bourgeoisie en de middenstand, namelijk de DC, om het 'historisch compromis' aan te gaan. Eigenlijk een variant op de politiek van samenwerking van de PCI in de jaren 1943 tot en met 1946 met burgerlijke partijen.

Dit idee is verwerkt in de scène waarin een volkstribunaal Alfredo Berlinghieri moet gaan veroordelen. Dit fragment komt dan wel milder over dan de volkstribunalen ten tijde van de *Culturele Revolutie* in het China van Mao, maar het is een duidelijke boodschap. Het 'Actiecomité voor de eenheid van het volk', waarin de PCI samenwerkte met de DC, brengt redding. Dat is een verwijzing naar redelijkheid die bedoeld is om te voorkomen dat er weer een situatie zou ontstaan zoals tijdens het *Biennio rosso* van 1919-1920. Daarmee laat Bertolucci overigens zien dat hij geen radicaal en geen revolutionair is, maar een persoon die hoopte op een effectieve integratie van de PCI in het Italiaanse politieke bestel.

Kortom in de film zijn wel degelijk vertekeningen te vinden, die voortkomen uit de ideologie van jaren '60 en '70. Is dat erg? Nee, ze hadden een duidelijk doel. Het was de boodschap van de PCI, vertolkt door Bertolucci. We hebben gezien dat fictie en boodschappen in een historische film verwerkt mogen worden. Belangrijker is dat de 'soul' wordt geraakt. Dat zie je terug in de weergave van de strijd tussen links en rechts, het verschil in armoede en rijkdom, de rol die de fascistten en de kerk speelden. In die weergave is Bertolucci goed geslaagd. Kortom, de film, deze *historiophoty* is een goede aanvulling op historiografie, mits men kritisch is op bepaalde aspecten, zoals de vervormingen van Bertolucci door zijn 'rode bril', en zijn drang om een boodschap uit te stralen. Bertolucci is zowel een idealist in de verbeelding van het proletariaat als ook een realist want hij zag de gevaren van het links extremisme, de kans op een staatsgreep van rechts en de zalvende werking van het 'historisch compromis'. Daarmee is de film ook een spiegel van de tijd waarin ze is gemaakt.

De ironie wil dat toen eindelijk de PCI integreerde in het politieke bestel, de partij electoraal maar ook ideologisch in de problemen kwam. Na 1991 begon in de PCI de discussie over de koers en de statuten van de partij. Het revisionisme in deze partij sloeg definitief toe, een denkwijze die ze vroeger in hun radicaliteit, fel hadden bestreden. Het resultaat is dat deze partij, volkomen en onder een andere naam, en volgens de wens van Bertolucci, in de Italiaanse politiek is opgegaan. Ze werd onderdeel van het burgerlijk democratische systeem met alle voor- en nadelen van dien. Het tijdperk van radicale ideologieën was voorbij en de heroïsche arbeidersklassen in het collectieve geheugen van idealisten bestond niet meer.

Tot slot blijft er nog een intrigerende kwestie in nevelen gehuld: wie schiet de vileine Atilla tegen het einde van de film dood? Een 'cliffhanger'! Speelt hier het Laioscomplex van Atilla? Zou het kunnen zijn dat hij door een kind van hem wordt doodgeschoten? Maar wie is dat dan? En wie is, er is duidelijk een mannenhand te zien, zijn moeder?

Literatuurlijst en bronnen

Literatuur

Abendroth, W., *Sociale geschiedenis van de Europese arbeidersbeweging* (Nijmegen 1972).

Brecht, B., *Die Dreigroschenoper* (Berlijn 1928).

Burgoyne, R., *Bertolucci's 1900: a Narrative and Historical Analysis* (Detroit 1991).

Burgoyne, R., 'Temporality as Historical Argument in Bertolucci's "1900"', *Cinema Journal*, 28-3 (1989) 57 - 68.

Graves, R., *Griekse mythen* (Houten 2000).

Harmsen, G., *Rondom Daan Goulooze. Uit het leven van kommunisten* (Nijmegen 1980).

Harmsen, G. en B. Reinalda, *Voor de bevrijding van de arbeid. Beknopte geschiedenis van de Nederlandse vakbeweging* (Nijmegen 1975).

Hartman, R., 'Vader van het Fascisme', *Historisch Nieuwsblad*, 4 (2015) 52 - 59.

Hesling, W., 'The past as story. The narrative structure of historical film', *European Journal of Cultural Studies*, 4, 2 (2001) 189 - 205.

Heywood, A., *Political Ideologies. An Introduction* (New York 2012).

Horowitz, D. L., *The Italian Labor Movement* (Londen 1963).

Jefferson Kline, Thomas., *Bertolucci's Dream Loo*, (Amhest 1987).

Kievits, M. en A. van Loon, van, A., *Bernardo Bertolucci. Filmanalytisch beschouwd* (Eindhoven 1987).

Kolker, R. Ph., *Bernardo Bertolucci* (Londen 1985).

Neville, P., *Mussolini* (New York/Londen 2015).

Osta, J., van, *Een geschiedenis van het moderne Italië* (Amsterdam 2008).

Rosenstone, R. A., 'History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film', *The American Historical Review*, 93, 5 (1988) 1173 - 1185.

Petri, R., *Von der Autarkie zum Wirtschaftswunder. Wirtschaftspolitik und Industrieller Wandel in Italien 1935-1963* (Tübingen 2001).

Ungari, E., *Bertolucci by Bertolucci* (Milaan 1982).

Stam, A., *Honderd jaar wereldgeschiedenis 1870-1970* (Utrecht 1971).

Stutje, J. W., *De man die de weg wees. Leven en werk van Paul de Groot 1899-1986* (Amsterdam 2000).

Togliatti, P., *Over de geschiedenis van de Kommunistische Partij van Italië (PCI)* (Odijk 1977).

Toplin, R. B., 'The Filmmaker as Historian', *The American Historical Review*, 93, 5 (1988) 1210 - 1227.

Tosh, J., *The Pursuit of History* (Harlow, 2010).

Trynca, P., *Sympathy for the Devil. Brian Jones: de biografie* (Amsterdam 2015).

Vos, C., *Bewegend verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam 2004).

White, H., 'Historiography and Historiophoty', *The American Historical Review*, 93, 5 (1988) 1193 - 1199.

Wout, F., van 't, *Hoe nodig is de keuring? Betekenis voor de volksgezondheid van de voorgeschreven ante mortem keuring bij slachtzeugen*, (afstudeerscriptie), Faculteit Diergeneeskunde Universiteit Utrecht, 2007.

Zemon Davis, N., "'Any Resemblance to Persons Living or Dead": film and the challenge of authenticity', *Historical Journal of Films, Radio and television*, 8, 3 (1988) 269 - 283.

Audiovisuele bronnen

Boucault, M., (regisseur), *Ils étaient Les Brigades Rouges*, (2011), documentaire op Canvas, geraadpleegd op 9 juni 2014.

Bertolucci, B., (regisseur), *Novecento*, gerestaureerde integrale versie, (2012) DVD, Lumièrere Home Entertainment.