

David Bruni

«Siate sempre tutti uniti sotto una sola impresa»¹.
Tradizione nazionale e identità italiana nel cinema
di Alessandro Blasetti (1932-1938)

Durante tutta la sua attività Alessandro Blasetti ha saputo esercitare una funzione trainante per il nostro cinema. Il regista romano ha costantemente sperimentato soluzioni originali ed è stato in grado di suggerire prospettive inedite differenziando la propria strategia – creativa e produttiva – a seconda delle circostanze storiche in cui si è trovato a operare e dei problemi concreti che ha dovuto affrontare. Basti pensare a come nel corso degli anni Venti, ancor prima di esordire con *Sole* (1929), sia diventato l'indiscusso leader della battaglia culturale volta alla rifondazione della cinematografia italiana, condotta innanzitutto dalle pagine dei periodici da lui fondati, diretti o anche solo animati. Oppure è sufficiente pensare a come, già a partire dai primi anni Cinquanta, abbia indicato una possibile via d'uscita all'impasse vissuta dalla nostra industria cinematografica praticando formule narrative inconsuete con i due film a episodi *Altri tempi* (1952) e *Tempi nostri* (1954)².

Ma è soprattutto nel corso degli anni Trenta che questa sua vocazione a porsi come punto di riferimento ha potuto esprimersi al massimo delle potenzialità in un contesto a lui congeniale sul versante ideologico. Infatti, è proprio allora che Blasetti ha proposto un modello di cinema fondato su un ventaglio di solidi valori funzionali alla costruzione di un'identità italiana perfettamente coerente con l'ideologia nazionalista propugnata dal regime fascista, assai sensibile al tema «dell'identità nazionale come

¹ Il titolo del mio contributo cita una battuta pronunciata da Giovanna di Monreale in *Ettore Fieramosca* (Alessandro Blasetti, 1938).

² Sui due film a episodi, cfr. D. BRUNI, *Un cinema mai visto. I due zibaldoni: Altri tempi e Tempi nostri*, in «Bianco e Nero», a. LXI, n. 6, novembre-dicembre 2000, pp. 81-93. Nello stesso numero del periodico, tra gli altri saggi dedicati al cinema di Blasetti, cfr. V. ZAGARRIO, *Gli anni '30 e i conflitti della modernità*, in «Bianco e Nero», a. LXI, n. 6, novembre-dicembre 2000, pp. 47-67.

coscienza storica di un passato comune, da cui scaturisce la fede in un futuro comune»³.

Perciò il mio contributo intende considerare tre film realizzati da Blasetti tra il 1932 e il 1938 per molti aspetti diversi ma accomunati dalla presenza di elementi che sono i cardini di un appello implicito rivolto all'unità del nostro Paese, attuato ricollegandosi agli esempi gloriosi rintracciabili nella nostra storia più o meno recente. Che si tratti di raccontare vicende che ruotano attorno a un rituale profondamente radicato nella tradizione (*Palio*, 1932) o a fatti rivelatisi decisivi per le sorti dello Stato italiano (*1860*, 1934); oppure, che si tratti di concentrarsi su una figura vissuta secoli fa ma ritenuta degna di assurgere a esempio eroico per le generazioni future (*Ettore Fieramosca*, 1938); comunque sia, Blasetti si trasforma nel cantore di una sorta di *epos* nazionale ricorrendo talora a moduli espressivi decisamente anticonvenzionali (soprattutto nel caso di *1860*). Al punto tale che viene spontaneo attribuire al regista romano le intenzioni manifestate da Massimo d'Azeglio nei *Ricordi*, a proposito del suo romanzo storico *Ettore Fieramosca o La disfida di Barletta* al quale il regista si è ispirato per l'ultimo dei tre film analizzati. Scrive, infatti, d'Azeglio: «M'ero in conseguenza formato un piano d'agire sugli animi per mezzo d'una letteratura nazionale [...]. Il mio scopo [...] era iniziare un lento lavoro di rigenerazione del carattere nazionale. Io desideravo esclusivamente ridestare alti e nobili sentimenti nei cuori»⁴. E lo stesso d'Azeglio annota che fra i suoi propositi vi era quello di «infiammare il cuore [anche] di un solo individuo», di sedurre «gl'intelletti [...] e di elettrizzare i caratteri»⁵.

Tutti questi sono obiettivi comuni ai tre film di Blasetti, che mira a suscitare nei connazionali un sentimento di orgoglio per la loro identità italiana, basata su un universo valoriale che può essere trasmesso in modo efficace ma solo appellandosi al suo incontestabile talento di *metteur-en-scène*, capace di esaltare la dimensione spettacolare del cinema mediante il ricorso a elementi caratterizzanti il ricchissimo patrimonio della nostra tradizione culturale e figurativa.

³ E. GENTILE, *La grande Italia*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 32.

⁴ M. D'AZEGLIO, *I miei ricordi*, Feltrinelli, Milano 1963, p. 473.

⁵ *Ivi*, pp. 473-474.

1. *Palio* (1932)

Palio narra una storia abbastanza convenzionale ambientata a Siena alla vigilia della celebre gara, considerata dal regime il modello ideale per numerose feste e manifestazioni popolari destinate a rafforzare la coscienza nazionale dei cittadini e il loro senso di appartenenza identitaria. Infatti – come scrive lo storico Stefano Cavazza – le feste popolari, proprio in virtù della loro natura ricreativa, «erano un veicolo ideologico più sottile della propaganda, sebbene più adatto a diffondere valori piuttosto che messaggi politici»⁶. Tra i protagonisti del film di Blasetti, oltre ai personaggi principali e insieme ai monumenti più celebri di Siena, vi sono gli «antichi vessilli», lo «spirito combattivo della nostra gente», la «ardente passione», gli «animi che palpitano come bandiere»⁷, ma anche le «forme e rappresentazioni popolaristiche di modi di vita schiettamente italiani»⁸.

Tutti questi ingredienti costituiscono un richiamo diretto alla dimensione municipale di *Palio* e sono la prova concreta del substrato ideologico, sottile ma pervasivo, da cui il film è innervato. È un substrato che non affiora mediante forme di propaganda fondata sulla trasmissione di messaggi politici veri e propri ma che si affida alla diffusione di un sistema di valori allineato con l'orizzonte culturale caro al regime fascista e alla monarchia sabauda. Perché l'attaccamento alla comunità di appartenenza così evidente nei personaggi del film rappresenta la garanzia dell'esistenza di un legame identitario saldissimo, capace di creare un ponte tra le tante piccole patrie da cui il nostro Paese è disseminato e le aggregazioni comunitarie ben più ampie, fino a giungere all'unica grande Patria, la nazione. D'altra parte, il richiamo al carattere italiano del Palio e l'insistenza sull'intensità delle passioni alimenta una retorica nella rappresentazione del popolo che aleggia in diverse inquadrature del film e che sortisce il

⁶ S. CAVAZZA, *Piccole patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, Il Mulino, Bologna 1997, p. 8.

⁷ Le espressioni appena citate sono presenti in uno dei cartelli a foggia di pergamena che compaiono subito dopo le primissime inquadrature del film. Ecco la citazione completa dal cartello: «Nel Campo di Siena, ad ogni estate, da secoli, ricorre il Palio, tipica espressione dello spirito combattivo della nostra gente. Più che una corsa è questa una lotta di rioni – le 'contrade' – che per la bravura del cavallo ricevuto in sorte e per la valentia del fantino si contendono un drappo di seta dipinta: il Palio – simbolo e ricordo della agognata vittoria. Popolani e signori vivono in quei giorni, entro i confini d'ogni Contrada, la stessa ardente passione e tutto mettono in opera: danaro, astuzia, violenza, pur di condurre al trionfo i colori dei loro antichi vessilli».

⁸ MOB., *L'anima popolaristica e la gioia di vivere*, in «La Tribuna», 15 marzo 1932, p. 4.

risultato di avvicinare individui appartenenti a classi differenti, in modo tale da alludere alla ricomposizione sociale attuata da un rito così sentito come è quello senese.

Vi è poi un'altra implicazione nella scelta di realizzare un film che ruotava intorno al Palio, il quale costituiva un polo di attrazione efficacissimo dal punto di vista turistico. A questo proposito, le considerazioni di ordine socio-culturale ed economico vanno a braccetto con la dimensione ideologica. Questa convergenza di diversi aspetti emerge dalla visione del film e trova un'ulteriore conferma in molte osservazioni sparse qua e là nelle lettere scambiate dal regista con amici, nobili senesi, colleghi e collaboratori. Come quando, appena prima di cominciare a girare, nell'estate 1931, Blasetti si rivolge a Francesco Pasinetti con argomentazioni quanto mai eloquenti:

Carissimo Pasinetti [...] il film mi appassiona per il suo ambiente forte, eroico, *tradizionalmente eroico*. Lo faccio perché so' [sic] che servire un interesse economico della branca turismo e, soprattutto, perché esaltando una bella tradizione nazionale mette in luce quello che è lo spirito artistico del nostro popolo dal quale la *nostra* arte (e non vuole anglicizzarsi, tanto più infrancionirsi) deve portare: istintivo slancio, istintivo amor di conquista, istintivo senso di sublime⁹.

L'appello indirizzato da Blasetti, al quale premeva la «valorizzazione d'una manifestazione italiana tipicamente eroica, caratteristicamente esaltatrice dello spirito forte e battagliero della stirpe»¹⁰ si accompagna in *Palio* a un raffinatissimo trattamento sul piano figurativo, tanto accurata è l'attenzione per i valori compositivi e luministici delle sue immagini. Infatti, Blasetti adotta nell'occasione soluzioni assai rigorose e personali in termini di organizzazione dello spazio filmico. Lo si nota considerando alcune caratteristiche ricorrenti: i ripetuti contrasti chiaroscurali e il contro-luce che spesso valorizzano sia la bellezza dei luoghi cittadini più noti ripresi da angolazioni inconsuete sia certi momenti tipici della manifestazione senese come la sbandierata degli alfieri di fronte al Duomo e la sfilata del corteo storico in Piazza del Campo; ma anche la calibratura dei rapporti tra i pieni e i vuoti e la frequenza con cui si sfrutta la presenza di porte, finestre o varchi "naturali" per conseguire suggestivi effetti sul piano compositivo.

⁹ A. BLASETTI, *Lettera autografa di Blasetti a Pasinetti, Presidente del Cenacolo della Fiamma, Venezia, San Polo 2196, 23 luglio 1931*, Fondo Alessandro Blasetti, Cineteca del Comune di Bologna, b. CRS12, fasc. 469.

¹⁰ *Si gira*, in «Cinema illustrazione», a. V, n. 33, 19 agosto 1931, p. 2.

Tutti questi elementi risultano assai funzionali alla creazione di un equilibrio tra la dimensione ideologica e quella figurativa¹¹.

2. 1860 (1934)

Dal «ruolo della tradizione come fonte dell'identità culturale»¹² in *Palio*, si passa al «ruolo del popolo e della gente comune nella storia d'Italia»¹³ in *1860*, il film alla cui genesi Blasetti lavora lungamente già a partire dall'estate del 1932. Anche in questo caso il regista trae spunto da una sollecitazione di natura ideologica poiché proprio in quell'anno il regime dedica un notevole impegno ad accreditarsi come erede diretto dell'«epopea risorgimentale». L'occasione è ghiotta e lo spunto viene offerto da una duplice ricorrenza: il cinquantenario della morte di Giuseppe Garibaldi coincide, infatti, con il decennale della marcia su Roma che darà il via alla Mostra della Rivoluzione fascista. Il paradigma storiografico caro al regime individua nel Risorgimento la prima gloriosa manifestazione di un itinerario trionfale che attraverso la Grande guerra conduce al fascismo e che dall'unificazione nazionale sospinge l'Italia fino all'impero. Dalle camicie rosse garibaldine alle camicie nere mussoliniane, insomma, come si vede nel finale della versione originale del film tagliato nell'edizione «purgata» per iniziativa dello stesso regista nel 1951.

In questa prospettiva, frutto di un'evidente forzatura sul piano ideologico, evocare l'atmosfera risorgimentale che si respirava nel 1860 – al momento della spedizione dei Mille – offre l'occasione per sottolineare le affinità con quella presente nel 1920-1922, alla vigilia della marcia su Roma. Naturalmente, l'eroe per antonomasia con cui identificarsi è Giuseppe Garibaldi, soprattutto in virtù della presa immediata che esercita sull'immaginario di tutti gli italiani. E dunque, come scrive lo storico Massimo Baioni, «il tributo alla memoria garibaldina non poteva essere eluso da un regime che si proclamava sensibile alle tradizioni patriottiche e vantava a suo titolo di merito – e di distinzione rispetto alla vituperata 'Italietta' liberale – l'inserimento delle masse popolari nella vita dello

¹¹ Sul film uscito nel 1932, cfr. D. BRUNI, *Un 'Palio' nell'Italia fascista: Blasetti alla Cines-Pittaluga*, in «Immagine», n. 16, 2017, pp. 39-60.

¹² M. LANDY, *Fascism in Film. Italian Commercial Cinema 1931-1943*, Princeton University, Princeton 1986, p. 181. *Palio* viene definito dalla studiosa «an historical film that develops the role of tradition as a source of cultural identity».

¹³ *Ivi*, p. 183. Marcia Landy osserva che *1860* «emphasizes the role of the peasants and common people in Italian history».

Stato nazionale»¹⁴. È soprattutto quest'ultimo aspetto a costituire il fulcro della lettura proposta da Blasetti, che offre al pubblico una vicenda densa di echi significativi sul piano identitario, capace di smuovere i cuori e le menti degli spettatori perché dotata di una notevole forza comunicativa innanzitutto grazie a un'adeguata veste formale. Per valorizzare «l'enorme importanza morale, direi mistica del Risorgimento [...che è] l'origine della loro vita nazionale, dei loro miracoli, dei loro difetti»¹⁵ – così si esprime Blasetti nel novembre 1933 – il regista traccia intelligentemente un itinerario contrapposto alla soluzione agiografica e monumentale.

Non solo adotta un registro realistico privilegiando scelte che diverranno abituali nella realizzazione di molti film neorealisti, imprime al racconto una dimensione cronachistica ispirandosi alle *Noterelle* di Giulio Cesare Abba, naturalmente senza trascurare il soggetto di Giulio Mazzucchi¹⁶. Ma al contempo trasforma *1860* in un'opera concepita nel solco della tradizione culturale italiana, legata a un patrimonio ampiamente condiviso, col risultato di accentuare l'efficacia della sua proposta sul piano storiografico.

E così dà ampio spazio alla ricchezza della lingua parlata di cui offre un assaggio inedito per il nostro cinema di allora mediante la presenza di «tutti i vernacoli d'Italia»¹⁷, che già Abba aveva sottolineato nelle sue *Noterelle* considerandoli un elemento fondamentale. Fa risuonare a più riprese in colonna sonora i canti risorgimentali che scandiscono la partenza da Quarto e il viaggio dei garibaldini verso le successive tappe della loro spedizione. Trae ispirazione dalla pittura macchiaioli dotando il suo film di una veste credibile sul piano iconografico. E soprattutto conferisce la massima importanza al paesaggio siciliano che già durante gli scrupolosissimi sopralluoghi compiuti nell'estate-autunno 1932 il regista aveva definito «magnifico [...] soprannaturale, quasi»¹⁸. È un paesaggio di cui *1860* restituisce lo splendore e la densità in tutte le sue distinte gradazioni cromatiche in virtù del trattamento rigoroso che contraddistingue il film

¹⁴ M. BAIONI, *Risorgimento in camicia nera. Studi, istituzioni, musei nell'Italia fascista*, Comitato di Torino dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Torino 2006, p. 97.

¹⁵ THO, *Blasetti sul film. Camicie rosse in Sicilia*, in «Mattino», 24 novembre 1933, ora in *Testimonianze e documenti*, booklet incluso nel DVD di *1860* (edizione speciale 2 DVD), RHV, 2007.

¹⁶ Per maggiori approfondimenti riguardo alle scelte compiute in *1860* da Blasetti dal punto di vista tecnico-linguistico, cfr. V. BUCCHERI, *Stile Cines. Studi sul cinema italiano 1930-1934*, Vita e Pensiero, Milano 2004, pp. 117-128.

¹⁷ G.C. ABBA, *Da Quarto al Volturno. Noterelle di uno dei mille*, Aonia, La Maddalena 2011, p. 11.

¹⁸ Cfr. *A Calatafimi con Alessandro Blasetti*, in «Ora», 6 ottobre 1932.

sul piano luministico e fotografico. L'impiego estremamente funzionale del carrello, poi, sostenuto da un'efficace profondità di campo, comunica il senso di progressiva scoperta dello spazio paragonabile per gli esiti felici all'esempio offerto un ventennio prima da *Cabiria* (1914, Pastrone). Solo che in questo caso gli spazi sono naturali e non ricostruiti in studio.

3. *Ettore Fieramosca* (1938)

Ettore Fieramosca fu uno tra i pochissimi film a cui «Bianco e Nero» scelse di dedicare un intero numero monografico evidentemente perché si trattava di un'opera di punta della nostra cinematografia sia per lo sforzo produttivo che aveva comportato la sua realizzazione sia per l'assunto ideologico di fondo che lo sosteneva. Dalle pagine del periodico ufficiale del Centro Sperimentale di Cinematografia *Ettore Fieramosca* viene considerato «nell'ambito dell'attuale produzione, un tipo di film squisitamente italiano»¹⁹. Non è difficile intuire i motivi di tale riconoscimento. Innanzitutto perché in un'ottica volta a vedere nel cinema un efficace strumento di propaganda politica la «conoscenza delle origini e delle vicende della Nazione stessa» era ritenuta un tutt'uno con la «coscienza nazionale»²⁰.

L'eroico artefice della disfida di Barletta (1503) – al centro del film di Blasetti – è modellato sulla base del personaggio storico realmente esistito pur se con la mutuazione dell'esempio offerto dal protagonista dell'opera letteraria di d'Azeglio – *Ettore Fieramosca o La Disfida di Barletta*, pubblicata per la prima volta nel 1833 – artefice in epoca risorgimentale della elezione di Fieramosca nel pantheon delle “itale glorie”²¹.

Insomma, da una parte *Ettore Fieramosca* – in assoluto il film preferito dal regista tra tutti quelli realizzati – s'inserisce a pieno titolo in quei «circuiti comunicativi “multimediali” ante litteram attraverso cui gli intellettuali romantici riuscirono a veicolare il discorso nazional-patriottico»²², come osserva lo storico Alberto Maria Banti. Ma dall'altra Blasetti, che condivide con d'Azeglio il desiderio di rivolgere un esplicito richiamo

¹⁹ Cfr. «Bianco e Nero», a. III, n. 4, aprile 1939, p. 4.

²⁰ M. MORANDI, *Proposta per un film del Risorgimento*, in «Lo Schermo», a. II, n. 7, luglio 1936, p. 44.

²¹ L'espressione è mutuata dal titolo della monografia di E. IERACE, *Itale glorie*, Il Mulino, Bologna 2006. Per la verità, prima di scrivere il suo romanzo, Massimo d'Azeglio aveva realizzato un quadro a olio dedicato alla storica disfida di Barletta e poi un dipinto.

²² A.M. BANTI (a cura di), *Nel nome dell'Italia. Il Risorgimento nelle testimonianze, nei documenti e nelle immagini*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 78.

all'unità nazionale, svuota quasi completamente il *plot* del romanzo a cui si ispira. Non ne considera il versante gotico, si disinteressa della sua immersione puntuale nel periodo storico in cui si svolge la vicenda narrata, elimina personaggi di rilievo come il duca Valentino Borgia; e stravolge la natura nobilmente romantica della passione tra Ettore e Giovanna di Monreale. Così Ettore appare nel film un esemplare di maschia fierezza, rude e ribaldo, capace di rivolgersi alla nobildonna in modo fin troppo diretto e offensivo: «Tu non hai mai amato e non hai figli. E mi fai pietà». E la giovane donna è avvinta dai suoi modi perché – come rivela al suo confessore – benché lui «l'abbia trattata come la figlia di una serva», tuttavia «era la prima volta che sentivo un uomo trattarmi come una donna».

Questo *côté* melodrammatico e passionale del film, suggellato da un happy end totalmente estraneo al romanzo, coesiste con i combattimenti cavallereschi e i fatti d'arme che lo rendono quasi la riuscita versione autarchica di un 'cappa e spada' hollywoodiano, ambientato in Italia all'inizio del sedicesimo secolo. Tuttavia, è proprio sul versante culturale che l'*Ettore Fieramosca* di Blasetti svela appieno la sua originalità. Perché l'efficace rivendicazione identitaria scaturisce anche – se non soprattutto – dal prolungato e rigoroso studio condotto sul materiale figurativo di epoca rinascimentale (in un'accezione molto ampia del termine sul piano cronologico), i cui risultati felici si manifestano non solo nei costumi, disegnati da Vittorio Nino Novarese e da Marina Arcangeli, ma anche nell'allestimento scenografico dei luoghi teatro della vicenda. Tra le fonti privilegiate, già individuate all'epoca della lavorazione dai diretti collaboratori del regista, vi sono artisti quali Giorgione, Raffaello, Tiziano, Carpaccio e Bronzino, e in particolare, vi sono singole opere scultoree (come *Ilaria del Carretto* di Jacopo della Quercia) o pittoriche di pregio come l'*Allegoria della Primavera* e *Le tre grazie* di Botticelli o la *Visitazione* di Ghirlandaio²³. Questa cura per gli aspetti figurativi trasforma *Ettore Fieramosca* in un film a un tempo spettacolare e colto, nutrito di raffinate suggestioni culturali adeguatamente filtrate da logiche narrative volte a un riuscito 'intrattenimento di massa'.

Insomma, la proposta avanzata da Blasetti in termini di costruzione identitaria risulta quanto mai ricca e stratificata. Perché il regista non si limita a far rivivere sullo schermo figure e avvenimenti storici già depositati nell'immaginario dei suoi connazionali secondo una prospettiva ideologicamente funzionale al regime fascista ma al contempo allestisce

²³ Le osservazioni sulle fonti artistiche del film si fondano innanzitutto su M. ARCANGELI, *I costumi*, in «Bianco e Nero», a. III. n. 4, aprile 1939, pp. 97-100 (*passim*).

uno spettacolo cinematografico godibile, che scaturisce dal dialogo proficuo stabilito con una serie di sollecitazioni riconducibili alla più nobile tradizione figurativa italiana. In tal modo riesce ad amplificare la portata e l'efficacia della sua operazione che mira a proporre un modello di identità nazionale sorta dalla convergenza di ben precise istanze ideologiche con la rivisitazione di un patrimonio culturale condiviso. Davvero, in poche altre occasioni come in questa Blasetti ha saputo muovere i cuori, sedurre gli intelletti ed elettrizzare i caratteri degli italiani.

