Cultura

La scomparsa, a ottantasette anni, del grande regista italiano che è stato tutto e il contrario di tutto: fascista e liberale, rivoluzionario e conservatore, pacifista e attaccabrighe. Ma soprattutto un uomo che dedicò la vita al cinema

Io, io, io... Blasetti

ALESSANDRO Blasetti: una vita per il cinema. Nato col secolo come Buñuel, come Douglas Sirk, questo regista con gli stivali che forse è stato più propriamente un gatto con gli stivali ha attraversato parecchie epoche e insegnato a parecchie generazioni. Dai primi anni Venti ai primissimi Ottanta, dalla critica sui giornali esercitata da giovane alla televisione saggistica coltivata da vecchio, è stato in trincea nella trincea del cinema e dello spettacolo — con una vitalità mai eguagliata da altri, fino a quando le forze non lo hanno abbandonato. Dopo gli ottant'anni fisicamente [illegible] dall'intero cinema italiano dev'esser stato particolarmente duro per lui — che aveva curato ancora nell'81 un programma televisivo sulla Mostra di Venezia — starsene inattivo e impotente in poltrona.

Già nel 1966 del resto, aveva consegnato il suo cinetestamento in un film intitolato Io, io, io... e gli altri. Raccogliendo attorno a sé il maggior numero di attori e sceneggiatori si congedava ufficialmente dal mondo dello spettacolo frequentato da sempre e che avrebbe continuato a frequentare, con quella che il sottotitolo indicava modestamente come una «conferenza con proiezioni». Era in realtà una commedia ambiziosa e insieme patetica che voleva dar fondo all'universo (l'uomo e la donna, la guerra e la pace, la politica e la religione, la violenza e la bontà) ma finiva per concentrarsi sul tema dell'egoismo in alternativa col suo contrario. Tra l'ironico e il sentimentale, quel trattatello egocentrico (Walter Chiari era l'alter ego dell'autore) veniva fuori in effetti da uno dei personaggi più generosi e altruisti del nostro cinema. Aveva ben ragione lui stesso di riconoscersi in un mare di contraddizioni.

Tanto per cominciare, in quei suoi celeberrimi stivali tutti vedevano un simbolo di imperio o magari di snobismo. E invece erano stivaloni da buttero che aveva appreso a portare girando Sole nelle paludi pontine. Blasetti credeva nel fascismo e nella bonifica: nel 1929 il suo primo film avrebbe dovuto segnare anche la bonifica del cinema nazionale avvilito dal decennio più nero della sua storia. Anzi del «cinematografo», come a lui piaceva dire avendo così intitolato una sua rivista di combattimento. Oggi il termine è usato soltanto da Bresson, ma in funzione di cinema di élite, mentre quello di Blasetti voleva sempre essere spettacolare e fatto per il pubblico più vasto. Ad ogni modo, di Sole rimane oggi appena un frammento iniziale, a riprova che chi lo fece era così poco egoista, da non pensare nemmeno alla salvaguardia della propria opera.

Blasetti è stato tutto e il contrario di tutto: un fascista e un liberale, un rivoluzionario e un conservatore, un pacifista e un eterno attaccabrighe. Chi lo ha definito semplicemente un eclettico non ha valutato appieno la sua ferrea padronanza del cinema, conosciuto e praticato in tutti i suoi aspetti. Autentico professionista, ma con l'animo del dilettante in perenne anticipo sui tempi e mai a rimorchio delle mode. Questa è forse la definizione più esatta che si possa dare di lui.

Uomo dai molti primati, fu all'avanguardia nell'occuparsi di cinema in sede critica, promozionale e politica su quotidiani e riviste. Cinematografo riunì il fior fiore degli intellettuali e dei tecnici in quei tenebrosi anni Venti. Per Sole fondò una cooperativa di produzione, vent'anni dopo, con Fabiola, avrebbe dato il via alle coproduzioni. Fu tra i primi a girare dal vero e con attori improvvisati, fu tra i precursori del neorealismo in film come 1860 nel 1933 e Quattro passi fra le nuvole nel '42. Ma fu anche il primo a portare sullo schermo sonoro grandi artisti della scena come Petrolini (Nerone 1930) e Viviani (La tavola dei poveri, 1932), preservandone così la memoria. E fu l'antesignano o l'inventore di generi e filoni: dal film a episodi con le antologie letterarie Altri tempi e Tempi nostri (1952-'53), alla commedia all'italiana lanciata nel '55 in Peccato che sia una canaglia e La fortuna di essere donna con il duo Loren-Mastroianni, alla stessa corrente erotica (poi involgarita dagli sfruttatori) di cui Europa di notte costituì nel '59 un caposaldo, e Io amo, tu ami una replica meno felice due anni dopo.

Ma Blasetti è stato da sempre il regista della sensualità, e non solo perché adoratore del corpo femminile dallo «storico» seno di Clara Calamai nella Cena delle beffe (1941) al trionfo della «maggiorata fisica» Gina Lollobrigida nel Processo di Frine che concludeva lo «zibaldone n. 1» Altri tempi. La sensualità di Blasetti (come quella, a livello maggiore, di un Renoir) investiva il modo stesso di far cinema, di dare spessore e corposità alle immagini, di manovrare la cinepresa che, nei suoi film, era in eterno movimento. Tale dote rifulgeva nelle opere sobrie e scultoree degli inizi, che ideologicamente sposavano il fascismo (come Vecchia guardia del '34 che pure ai fascisti non piacque) ma nella forma si avvicinavano ai classici sovietici, che Blasetti aveva imparato a conoscere per merito di Umberto Barbaro, e uno di essi, Il cammino verso la vita di Nikolaj Ekk, sarà per lui un modello appena secondo all'adorato Chaplin.

E quando si allontanò, in coincidenza con la guerra d'Etiopia che lo feriva nel suo animo di pacifista, dagli aspri sentieri del realismo che tuttavia gli avevano permesso di attingere il risultato più alto e famoso della sua carriera nel garibaldino 1860, ecco rifarsi strada quella sua devozione a un robusto e sanguigno mestiere da grande artigiano, attraverso le tappe del film in costume toccate successivamente dall'epos storico di Ettore Fieramosca (1938) dalla fantasia pittorica di Un'avventura di Salvator Rosa (1939), dal fiabesco vagamente antibellico della Corona di ferro (1941), che comunque mandò in bestia i nazisti.

L'incontro con Cesare Zavattini gli permise, l'anno successivo, di raccontare con verità quotidiana le vicende del viaggiatore di commercio di Quattro passi fra le nuvole: il che lo indusse, nel nuovo clima del dopoguerra, a tentare un onesto fiancheggiamento del neorealismo in Un giorno nella vita (1946), ma ritornando poi più fedelmente a se stesso sia nel colossale Fabiola (1949), che appariva tuttavia arretrato e fuori tempo, sia nella più congeniale commedia di costume che sarà, nel '50, Prima comunione. Di fronte alla triade artistica di punta, costituita da Rossellini, Visconti e De Sica, colui che con Mario Camerini aveva dominato in Italia il passaggio dal muto al sonoro e salvato la dignità del cinema nel secondo decennio fascista, si sentiva superato e lo ammetteva. Diventavano maestri coloro ch'erano stati, direttamente o indirettamente, suoi allievi. Blasetti non poteva procedere sulla stessa lunghezza d'onda degli innovatori, ma aveva ancora abbastanza fiato per farsi sentire nel cinema ampiamente spettacolare.

Quando s'incrinò il magico fronte del neorealismo, egli si mise al servizio di Visconti nel personaggio del «Regista» in Bellissima, e fu il primo a impiegare, nel ruolo dell'avvocato d'Altri tempi, De Sica che tornava attore di successo dopo il fallimento commerciale di Umberto D. Poi l'esperienza letteraria consumata nelle due antologie su scrittori dell'Otto e del Novecento, accentuò in lui la convinzione che il film fosse opera di collaborazione, che la preponderanza del regista-divo (quale lui stesso era stato) fosse comunque eccessiva, e che il contributo dei soggettisti e degli sceneggiatori fosse da rivalutare: il che, s'intende, è naturalmente sacrosanto. Per quanto poi riguarda gli attori, il discorso sulla loro importanza nemmeno si pone: così folta è la schiera di quelli che Blasetti ha lanciato o guidato al meglio nel corso dei suoi quarant'anni di attività direttoriale, da Sole a Simón Bolivar che fu, nel 1969, il suo ultimo film per il cinema.

Era un entusiasta, che buttava tutto se stesso in ogni impresa, fosse un documentario (ne fece parecchi a partire da Assisi del 1932) o fosse anche una regia teatrale (fu un precursore perfino del teatro di massa nel '34). Sul set più affollato, dopo ore e ore di lavoro gli bastavano pochi minuti di riposo: si metteva sulla prima sedia che trovava, si concentrava, si addormentava profondamente e, dopo qualche istante, riemergeva freschissimo, pronto a continuare imperterrito. Nel ventennio che riuscì a dedicare anche alla televisione, si occupò di reduci e di emigranti, rievocò episodi di storia patria, ma soprattutto ricostruì personaggi del cinema italiano, dai comici al suo allievo prediletto Pietro Germi, di cui ha offerto un affettuoso ricordo nel 1980.

Due anni prima si era immerso, con la stessa baldanza della giovinezza, nei Racconti di fantascienza. Diceva: «Anche lì c'è il nostro io come tema dominante. Un io che, anziché rinchiudersi, si apre. Adesso si muove tra i pianeti, ma le ragioni di questa esplorazione non sono poi tanto diverse da quelle che mi hanno guidato anche nel mio primissimo cinema: la verità dentro al nostro io, le ragioni e i doveri dell'uomo, il suo ultimo destino».

Ugo Casiraghi

Qui sopra Alessandro Blasetti al lavoro negli anni Sessanta. Sotto, dall'alto in basso, quattro film di Blasetti: «La corona di ferro», «Quattro passi fra le nuvole», «Un giorno nella vita» e «Altri tempi». Nella foto piccola Massimo Girotti con Elisa Cegani sempre nella «Corona di ferro»

Trentacinque film, 9 documentari, 13 regie televisive, 6 regie teatrali. Queste le cifre di una straordinaria produzione iniziata nel lontano 1928 con il lungometraggio «Sole». Al cinema italiano Blasetti ha lasciato un'eredità ricchissima. Ecco in dettaglio tutti i titoli dei suoi film: «Resurrectio» (1930), «Nerone» (1930), «Terra madre» (1930-1931), «Palio» (1932), «La tavola dei poveri» (1932), «Il caso Haller» (1933), «1860» (1933), «L'impiegata di papà» (1933), «Vecchia guardia» (1934), «Aldebaran» (1935), «La contessa di Parma» (1937), «Ettore Fieramosca» (1938), «Retroscena» (1939), «Un'avventura di Salvator Rosa» (1939), «La corona di ferro» (1940), «La cena delle beffe» (1941), «Quattro passi fra le nuvole» (1942), «Nessuno torna indietro» (1944), «Un giorno nella vita» (1946), «Fabiola» (1949), «Prima comunione» (1950), «Altri tempi» (1952), «La fiammata» (1953), «Tempi nostri» (1953), «Peccato che sia una canaglia» (1955), «La fortuna di essere donna» (1955), «Amore e chiacchiere» (1958), «Europa di notte» (1958), «Io amo, tu ami...» (1961), «La lepre e la tartaruga» in «Le quattro verità» (1963), «Liolà» (1964), «Io, io, io... e gli altri» (1966), «La ragazza del bersagliere» (1967), «Simon Bolivar» (1969). Tra le regie televisive ricordiamo la prima, «La lunga strada del ritorno», del 1962 e ancora «Napoli 1860. La fine dei Borboni» (1970), «10 giugno 1940» (1970), «L'arte di far ridere», cinque puntate del 1974 e la serie successiva dello stesso titolo del 1980. La prima regia teatrale è del 1934, «18BL», l'ultima del 1952, «La carrozza del S.S. Sacramento», di Prosper Mérimée.

«Il cinema in nome di Lubitsch e di Dio»

Quella che pubblichiamo è probabilmente l'ultima intervista di Alessandro Blasetti. È stata raccolta da Claver Salizzato e Vito Zagarrio tra il novembre e il dicembre del 1985, e pubblicata nel volume «La corona di ferro. Un modo di produzione italiano», Di Giacomo editore, in occasione della IV Rassegna internazionale retrospettiva di Ancona. Ne riportiamo degli estratti per gentile concessione della Mostra del nuovo cinema di Pesaro, di cui la rassegna anconetana è una filiazione.

— Che ricordi ha della lavorazione della «Corona di ferro»?

Ah, mi ricordo di Osvaldo Valenti, di un piccolo incidente che accadde durante le riprese del torneo. Fui io a scoccare la freccia che lo colpì sulla guancia, anziché andarsi a conficcare sul minuscolo scudo che i due contendenti usavano per proteggersi, in una delle prime scene del combattimento per conquistare la mano della principessa Elsa. Sì, l'ho toccato sulla guancia. Fu proprio il personaggio, vivente, perché ricevette questa freccia sul viso e fece sangue, subito — la punta era acuminata, quindi tutt'altro che innocua — ma, senza quasi curarsene disse, «Non è niente», si levò questa roba dalla carne e seguitò a lavorare. Non si era accorto di aver subito questo «affronto», per il lavoro, e non voleva assolutamente che nessuno se ne accorgesse. Questo, psicologicamente, parla dell'uomo, dice del suo valore. Poi, quando l'assicurazione gli rimborsò il danno, si comprò un castello e dette a me le chiavi, dicendomi «Questo è tuo per i soldi che mi hai fatto guadagnare».

— Ma lei era un bravo tiratore, anche con l'arco?

Sì, sì, volevo che nessuno si assumesse queste responsabilità. Lo facevo io provando e riprovando. In questo caso provai non so quanto, venti, venticinque volte, credo, comunque un numero straordinario.

— Poi Osvaldo Valenti viene travolto dal proprio carro. Come le è venuta l'idea di questo carro che assomiglia di più ad una biga romana che ad un carro del medioevo? È venuta a lei o allo scenografo Virgilio Marchi?

A me, ho avuto io l'idea, che avevo visto questo carro nel Ben Hur, nel primo Ben Hur, quello muto.

— Infatti «La corona di ferro» ricorda un po' tutti questi grandi film americani: c'è un po' «Ben Hur», un po' Tarzan, un po' Robin Hood.

I grandi film che erano nati con me, nell'onda dei quali ero nato io. E queste citazioni non venivano fatte a caso: le facevo e le dichiaravo. Non avevo problemi a dire «questo l'ho preso da questo, o da quest'altro». Non mi sentivo il padreterno che si vantava di aver inventato La corona di ferro dal niente, no, dichiaravo sempre quali erano le mie fonti.

— «La corona di ferro» è stata una grande produzione per quei tempi. Lei si ricorda quanto costò?

Beh, per i costi di allora, fu un «botto». Io ero nominato per essere uno scandaloso spendaccione, penso che la spesa si aggirasse sui dieci milioni, proprio un «botto».

— Ma qual era il «messaggio», la morale della Corona di ferro?

Contro la violenza. La corona di ferro è fatta su una scena importante in cui vince quello che usa delle armi non violente, che prevale cioè con la forza dell'intelligenza e del coraggio. Questa è la cosa fondamentale, il messaggio principale del film.

— I Cinecittà di quegli anni? La corona di ferro venne girata tutta a Cinecittà, no?

Non del tutto. Gran parte del film venne girato nel teatro 5, dove costruimmo addirittura il laghetto, ma vennero utilizzati anche i teatri di posa del Centro Sperimentale, in uno di questi si girò La corona di ferro. In fondo, il Centro Sperimentale fui proprio io a volerlo, ho voluto che esistesse questo grande cantiere per fare una grande cinematografia. Ed anche Cinecittà, così com'era intesa, poteva dirsi una mia creatura: fui io per primo ad immettervi il cinema-spettacolo, il cinema-personaggi, il cinema-trame.

— Quali erano, a quel tempo, i suoi modelli, i modelli su cui ha fatto «La corona di ferro», o a cui si ispirava nel suo lavoro?

Il Padreterno! Ma, a parte questo, ho visto e amato molti film che venivano dall'America. Ho amato soprattutto Lubitsch. Lubitsch è stato il mio «uccello», ne parlavo come dell'inventore del cinematografo.

— Ma, per esempio, registi come Cecil De Mille...

Cecil B. De Mille, sì, lo apprezzavo, apprezzavo quello che faceva, ma non era un «inventore»: era un esecutore di «impianti» cinematografici.

— E Capra? Le piaceva Frank Capra?

Moltissimo, s'è vista l'espressione? Capra è stato uno dei cinque inventori del cinema: Blasetti, Capra, Lubitsch, Pabst e Chaplin.

— Parliamo dell'«autore». Lei ha fatto, ai suoi tempi, una lunga battaglia per affermare questo concetto nel cinema italiano.

Certo, l'«autorità» dell'autore innanzitutto.

— Ma, a differenza di De Mille, che, pure, girava film così colossali come i suoi, dov'è autore Blasetti?

Nei testi. Io prendevo le diverse collaborazioni e le univo in un unico racconto, in un'unica trama, che era mia, tutta e solo mia. Sentiti, naturalmente, i pareri degli altri, fruita l'intelligenza degli altri. La cosa che devo assolutamente dire è che l'unità dei miei film era mia, ero io che la davo, questa unità, che la imprimevo, che la volevo, cioè io sono autore del testo del film, ma non autore del concetto fondamentale.

— In quegli anni si diceva che il regista è come un «direttore d'orchestra», è vero?

No, il direttore d'orchestra non partecipa, si limita a dirigere gli altri, convoglia gli altri alle sue idee. Il regista non convoglia gli altri, convoglia se stesso, anche se stesso, e fruisce degli altri secondo le proprie idee, fa proprie le idee altrui.

— Ma il cinema è arte o industria? Per esempio «La corona di ferro», dove c'è Cinecittà, ci sono molti soldi, un grande sforzo produttivo.

Lei la vede dalla parte di destra è arte, la vede dalla parte di sinistra, è industria. La corona di ferro voleva essere un film di successo, perché il cinema per me è nello stesso tempo arte e spettacolo: è arte in quanto spettacolo e viceversa, sono due elementi fusi uno nell'altro. Secondo me non esistono né l'una né l'altro, esistono entrambi. La corona di ferro è, appunto, uno spettacolo artistico.

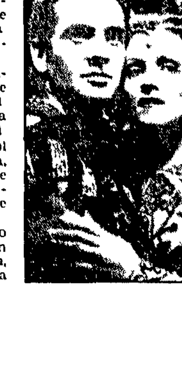
Claver Salizzato

Vito Zagarrio

«Amabile tiranno»

ROMA — «Era un carro armato: non lasciava fiatare, ma stimolava a trovare le idee. Generosità e aggressività si univano fra loro in una miscela unica». A ricordare così Blasetti è Furio Scarpelli, uno dei «principi» della sceneggiatura. Il sodalizio artistico con Blasetti non fu costante (Scarpelli si occupò del film a episodi Tempi nostri interpretato tra gli altri da Totò) ma l'amicizia sì. «Ci si vedeva spesso — ricorda lo sceneggiatore — per discutere di progetti comuni. Alessandro non era un fanatico della tecnica cinematografica, per lui il film era la realizzazione di ciò che veniva prima: l'idea, l'abbozzo del soggetto, la stesura minuziosa della sceneggiatura. Per questo si parlava bene con lui. Una volta però si era così stancato di raccontare la storia di un film che aveva in testa che decise di registrarla su un nastro per farla sentire agli amici. Politicamente non c'era una grande affinità: credo che fosse repubblicano o socialdemocratico, eppure nelle battaglie dell'Anac era sempre insieme a noi. Non so se sia stato davvero il fondatore del neorealismo, ma certo fu tra i primi, insieme al Visconti di Ossessione, a cogliere i segnali che erano nell'aria. Mi mancheranno le sue battute di spirito e le sue piccole fissazioni (per anni continuò a raccontarmi la trama dei Soliti ignoti, un film che amava tanto arricchendola di variazioni e di personaggi nati nella sua testa)».

Girotti: «Mi fece esordire due volte»



ROMA — Quarantasei anni fa Alessandro Blasetti, in piena guerra mondiale, decideva di girare un singolare film mitologico popolato di personaggi dai nomi nibelungici: un film di gran spettacolo e irreale: La corona di ferro. Come giovane protagonista nei panni dell'«uomo della selva» accanto a Gino Cervi-Re Sedemondo sceglieva un ragazzo ventitreenne dagli occhi chiarissimi e dal bel fisico che si era fatto le ossa fino a quel momento solo in parti secondarie con altri registi: Massimo Girotti.

Fu La corona di ferro dunque a regalare al cinema italiano un nuovo grande attore: il futuro protagonista colto e discretissimo dei film di Visconti, Antonioni, Bertolucci. Quattro anni dopo è il 1945: la guerra è appena finita, a teatro si saluta l'arrivo di autori non «autarchici», nuovi. Blasetti, stavolta regista di teatro, coinvolge molti dei suoi attori del set nell'allestimento al Teatro delle Arti di Roma, di Il Tempo e la famiglia Conway di J. B. Priestley. C'è anche Vittorio De Sica, a recitare, e c'è Girotti nei panni dell'Ufficiale. Così è Blasetti che dona al teatro italiano anche il fine interprete di Caldwell, Shakespeare, Strindberg.

Girotti in più è stato uno dei pochi attori che l'eclettico Blasetti abbia avuto voglia per otto anni di portarsi dietro in film e pièces diversi: a teatro anche nella Foresta pietrificata, al cinema nel '46 in Un giorno nella vita, stralcio di cronaca di guerra, e nel film «imperiale» e in costume Fabiola, nel '49. Qual è l'idea dominante che a Massimo Girotti — oggi che Blasetti è morto — resta di quell'apprendistato? «L'affetto. Un sentimento per l'uomo e il regista unito ad autentica nostalgia. Perché se è stato il primo, grande autore del cinema italiano, Blasetti era anche l'esemplare di una razza quasi estinta», ci risponde Girotti.

E aggiunge: «Parlo del quid che trasforma un cineasta in autore, della coscienza della specificità cinematografica, dell'esattezza: qualità che Alessandro aveva. Ecco, la sua caratteristica era di essere autore. A prescindere dal risultato che raggiungeva. Lo era comunque, sia che facesse film più celebrativi, sia che realizzasse film riflessivi».

Che effetto faceva recitare nei panni di Arminio nella Corona di ferro, fra fantasticheria fuori del tempo, mentre l'Italia intorno era quella fascista e impegnata nella Grande Guerra? «Interpretavamo una favola avventurosa e le dico di più, non ci accorgevamo affatto del significato pacifista che poi alla Corona di ferro si è voluto attribuire: se condanna della guerra c'era, era, io credo, molto molto velata. D'altronde pochi mesi dopo ho recitato in Un pilota ritorna, un film bellico di Rossellini, e gli aerei su cui volavamo erano quelli veri, che venivano dal fronte. Però non ricordo di aver sentito in quell'occasione la guerra più reale, più vicina».

Un effetto «da set»? «No. Mi sembra, ecco, che il conflitto nel '41-'42 fosse ancora lontano: una faccenda solo da soldati. La guerra quotidiana, cittadina e di miseria è arrivata dopo, nel '43. Non era così incongruo, quel Blasetti di allora.» Blasetti oggi: fuori-tempo arcaico, o vivo? «Puntiglio, serietà, intransigenza verso le "ragioni del denaro". Tutti questi suoi tratti sono ancora necessari al cinema oggi e quindi sono vivi».

m. s. p.