Elisabeth Fraller

Alessandro Blasetti: *1860* (1933)

„Qui si fa il film italiano o si muore!“[1] – Blasettis *1860* zwischen faschistischer Propaganda und neorealistischer Ästhetik

„Das Treffen Garibaldis mit dem General Blasetti“ – Eine der Karikaturen, die der Schauspieler Gianfranco Giachetti während der Dreharbeiten zum Film *1860* anfertigte (Archivo Alessandro Blasetti, Cineteca di Bologna)

Alessandro Blasetti, neben Mario Camerini der wichtigste italienische Regisseur der 1930er Jahre, wenn nicht des gesamten faschistischen *Ventennio*, gilt als Wegbereiter für eine ganze Generation von italienischen Filmschaffenden, der auf den Aschen des italienischen Stummfilms die theoretischen, künstlerischen und produktionstechnischen Grundlagen des italienischen Tonfilms aufgebaut

[1] „Hier machen wir den italienischen Film oder hier sterben wir!“ – Eine ironische Anspielung auf Garibaldis legendäre Worte „Nino, qui si fa l'Italia o si muore!“ an seinen General Nino Bixio, nachdem dieser angesichts der verzweifelten Lage in der Schlacht von Calatafimi vorgeschlagen hatte, sich zurückzuziehen.

hat. Anders als Camerini, der mit seinen leichtfüßigen Komödien das Kino der „telefoni bianchi“[2] begründete, verfolgte Blasetti die Idee eines „totalen Kinos“[3], das neben ästhetischen Fragen auch alle technischen und wirtschaftlichen Aspekte integrierte, und er verstand Film als eine Synthese von (Massen-)Kunst und Industrie. Er war nicht nur als Regisseur von Bedeutung, sondern auch als Kritiker, Intellektueller, Drehbuchautor und Filmeditor. In der italienischen Filmliteratur wird er daher auch als „cineasta totale“ oder, aufgrund seines energischen Engagements für das italienische Kino, als „cineasta militante“[4] bezeichnet. Als 1929, in einer Zeit, in der das italienische Kino seine größte Krise erlebte, Blasettis erster Film *Sole* (Sonne) erschien, feierte ihn die zeitgenössische Filmkritik als „Wiedergeburt“[5] des italienischen Kinos, sein 1933 entstandenes Hauptwerk *1860* und vor allem sein auf einem Drehbuch von Cesare Zavattini basierender Film *Quattro passi fra le nuvole* (*Lüge einer Sommernacht*) von 1942 wurden von italienischen wie internationalen Filmkritikern der Nachkriegszeit als Vorläufer des Neorealismus bezeichnet.[6] Doch Blasettis Leben und Werk sind auch von Widersprüchen gekennzeichnet: Auf der einen Seite überzeugter Faschist, der mit seinen „Markenzeichen“, den schwarzen Stiefeln und der Baskenmütze, martialisch wirkte und noch 1936 von der faschistischen Presse als „squadrista“[7] und „fascista“[8] bezeichnet wurde, gehörten auf der anderen Seite Antifaschisten und Kommunisten wie Aldo Vergano, Umberto Barbaro oder Luchino Visconti zu seinen Freunden, Mitarbeitern – Blasetti bevorzugte stets das Arbeiten im Kollektiv – und Bewunderern.

Im Folgenden werden durch die Darstellung des historischen, politischen und künstlerischen Kontextes, in dem Blasetti wirkte, diese anscheinenden Widersprüche und der Film *1860* in seiner historischen Dimension, aber auch in seiner Bedeutung für die italienische Filmgeschichte untersucht.

---

2 So bezeichnete die (linke) Filmkritik der Nachkriegszeit jene, nach dem Vorbild der Hollywood-Komödien, vor allem zwischen 1936 und 1943 im Studio gedrehten leichten Komödien, die von der Realität ablenken und unterhalten sollten. Der Name leitet sich von den weißen Telefonen ab, die als Requisiten verwendet wurden und ein Statussymbol bürgerlichen Reichtums darstellten. Filmkritiker, wie etwa Aldo Vergano, sahen in diesen Filmen den authentischsten Ausdruck des faschistischen Regimes (Vergano: 1947). Mario Camerini (z.B. *Rotaie*, 1929) oder Goffredo Alessandrini (z.B. *La segretaria privata*, 1931) gelten als Vertreter dieses Genres.

3 Zegna: 2012, 58.

4 Gori: 1984, 12.

5 Z.B. Puck: 1936.

6 Siehe vor allem französische Filmkritiker wie André Bazin oder George Sadoul.

7 Bezeichnung für die gewalttätigen Mitglieder der Fasci di Combattimento, „Schwarzhemden“. Unter „squadrismo“ versteht man die Zeit zwischen 1919 und 1924, in der militante Schwarzhemden ihr Unwesen trieben.

8 N.N.: 25.8.1936.

„Un cineasta militante“: Alessandro Blasettis Leben und Werk

Alessandro Blasetti wurde am 3. Juli 1900 in Rom geboren. Sein Vater war Musiker und unterrichtete an der königlichen Accademia di Santa Cecilia, seine Mutter entstammte einer Anwaltsfamilie in der Römischen Kurie. Nach dem Besuch einer Ordensschule und eines Militärinternats in Rom absolvierte er die Marineakademie in Livorno und schloss anschließend ein Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Sapienza in Rom ab. Er war zunächst Angestellter einer Bank, doch sein „wirkliches Leben“ begann erst, als er bei der Tageszeitung *L'Impero* zu arbeiten begann und hier 1925 die erste, regelmäßig in einer Tageszeitung erscheinende Filmrubrik ins Leben rief.[9] Blasettis Begeisterung für das Kino ging bereits auf seine Jugend zurück, als er die Monumentalfilme von T. W. Griffith sah, deren Darstellung von historischen Ereignissen als Parallele zur Gegenwart ihn beeindruckte.

Das italienische Kino steckte in einer tiefen Krise, als Blasetti Filmkritiker wurde. Nach dem goldenen Zeitalter des italienischen Stummfilms, als italienische Diven- und Kolossalfilme in alle Welt exportiert wurden, begann nach dem Ersten Weltkrieg der Niedergang der italienischen Filmindustrie, und diese erlebte ihren Tiefpunkt zwischen 1925 und 1930. Das italienische Publikum strömte in amerikanische Filme, die nun den europäischen Filmmarkt überschwemmten und sowohl dem Zeitgeist als auch dem veränderten Publikumsgeschmack mehr entsprachen. Die dezentralisierte italienische Filmindustrie verfügte zudem über keine weitsichtigen wirtschaftlichen und künstlerischen Konzepte, um gegenüber der Übermacht der großen US-Studios bestehen zu können.[10]

Blasettis Anliegen als Filmkritiker war es daher nicht so sehr, Filmrezensionen zu schreiben, sondern sich vielmehr für eine „Wiedergeburt“ des italienischen Kinos, das durch die amerikanische Konkurrenz fast zum Verschwinden gebracht worden war, einzusetzen – ein Bemühen, das die italienischen Filmzeitschriften der 1930er und frühen 1940er Jahre durchgehend beherrschen sollte.

Neben anderen Filmpublikationen gründete Blasetti 1927 seine wichtigste und einflussreichste Filmzeitschrift *cinematografo*, die zu einem Referenzpunkt für jene Intellektuellen und Filmschaffenden wurde, die sich für eine Erneuerung des italienischen Kinos einsetzen. Hier scharte Blasetti Freunde und Gleichgesinnte wie Aldo Vergano, Libero Solaroli, Gino Mazzucchi, Umberto Barbaro

---

9 Gori: 1984, 14.

10 Die 1919 gegründete Unione Cinematografica Italiana (Uci), ein Zusammenschluss von mehreren Produktionsfirmen, darunter die Cines, stellte eine erste Initiative dar, der Krise nach dem Ersten Weltkrieg entgegenzuwirken. Doch die Produzenten setzten zu sehr auf veraltete künstlerische und produktionstechnische Modelle, und es entstanden Filme als Fließbandware und von schlechter Qualität. 1927 brach die Uci hochverschuldet zusammen, und Hollywood eroberte endgültig den italienischen Markt.

und Mario Serandrei um sich.[11] Vor dem Hintergrund der Filmkrise versuchte *cinematografo,* eine umfassende Filmpolitik voranzutreiben, was zu diesem Zeitpunkt in Italien einmalig war. Die Zeitschrift beschäftigte sich mit allen Aspekten des Kinos: angefangen von Produktion und Finanzierung über technische, ästhetische und filmtheoretische Fragen – in einer Zeit des Übergangs vom Stumm- zum Tonfilm – bis hin zu politischen Aspekten und der Frage nach Ausbildungsstätten für junge Filmschaffende. Vor allem aber forderte die Zeitschrift vom faschistischen Regime, durch Gesetze und Subventionierungen in die Filmwirtschaft einzugreifen, um so die Schaffung eines neuen und „authentischen" italienischen Kinos zu fördern.[12] Blasetti versuchte also mit seiner filmpublizistischen Aktivität, Theorie und Praxis zu vereinen, doch bald reichten ihm die Filmkritiken nicht mehr und er beschloss, „zur Tat zu schreiten"[13]: Gemeinsam mit seinen Mitstreitern gründete er die Produktionsgesellschaft Augustus und begann Ende 1928 mit den Dreharbeiten zu seinem ersten Spielfilm. *Sole*[14], auf einem Drehbuch von Aldo Vergano basierend, wurde an Originalschauplätzen in den Pontinischen Sümpfen gedreht und behandelt die Trockenlegung der Sümpfe und die Landgewinnung sowie den Konflikt zwischen Modernisierung und Tradition. Die Bewohner der Sümpfe werden allmählich zu Bauern. Mit dieser Thematik stand Blasetti ganz im Einklang mit der faschistischen Politik der Landgewinnung, deren Ziel es war, eine autarke Wirtschaft („battaglia del grano") und Unabhängigkeit von Importen zu erreichen. Der Film erntete zwar viel Lob von der Kritik – so feierte ihn *Il Messaggero* als „Film der italienischen Wiedergeburt" –, fiel aber an den Kinokassen durch, und auch Blasettis unabhängige Produktionsfirma Augustus scheiterte. Doch der Erfolg bei der Kritik blieb nicht ohne Folgen: Stefano Pittaluga, der „dynamischste Produzent und Filmverleiher der ersten ‚Wiedergeburt' des italienischen Kinos"[15], lud Blasetti ein, für die Produktionsfirma Cines, die Pittaluga 1929 nach dem Zusammenbruch der Uci übernommen und als Cines-Pittaluga neu aufgebaut hatte, zu arbeiten. Pittaluga war zu dieser Zeit der einzige Industrielle, der sich zum Ziel gesetzt hatte, eine nationale Filmwirtschaft gegenüber der amerikanischen Vorherrschaft zu etablieren. Dazu führte er Produktion, Vertrieb und Aufführung zusammen und ließ moderne Filmstudios bauen, die den Übergang zum Tonfilm ermöglichten. Blasettis *Resurrectio* (1930) war der erste Film der neugegründeten Cines und Bla-

---

11 Lizzani: 1992, 44.

12 Bis das Regime gezielt und umfangreich in die Filmlandschaft eingriff und vor allem bis diese Maßnahmen auch Erfolge zeigten, sollten allerdings noch etliche Jahre vergehen.

13 Blasetti in *Cinema* 92, 1952, zit. in: Gori: 1984, 16.

14 Vom Film sind nur 253 Meter erhalten geblieben. Anhand des Originaldrehbuchs und der Nacherzählung in einer zeitgenössischen Filmzeitschrift wurde der Film von der Cineteca di Bologna mit Zwischentexten, Einzelbildern und Standfotografien rekonstruiert und 2009 der Öffentlichkeit präsentiert.

15 Lizzani: 1992, 41.

settis erster Tonfilm.[16] Aber erst mit *Terra Madre* (1931, Mutter Erde) sollte Blasetti seinen ersten Erfolg beim Publikum feiern. Der Film, der wie *Sole* die Landgewinnung und eine „Rückkehr zur Erde" im Sinne der wirtschaftlichen und demografischen Politik des Regimes behandelte und auch auf Deutsch produziert wurde, konnte auf die Unterstützung von offizieller Seite zählen, denn das Regime wollte ein neues Bild von Italien auch im Ausland präsentieren, und der Film passte gut in dieses Programm.[17] Bei der Kritik kam der Film zwar schlecht an, aber der Publikumserfolg freute Blasetti durchaus. Denn ein grundlegendes Ziel des Regisseur war es, „die Sprache, die Themen des Publikums" zu suchen und „zum großen Publikum" zu sprechen.[18]

1932 rief Blasetti gemeinsam mit dem Theaterregisseur und Filmkritiker Anton Giulio Bragaglia die erste Filmschule Italiens an der Accademia di Santa Cecilia ins Leben – einem Vorläufer des 1934 auf Betreiben Blasettis gegründeten Centro sperimentale di cinematografia – und wirkte hier auch als Dozent. Darüber hinaus gründete er gemeinsam mit dem Regisseur Raffaello Matarazzo und dem ehemaligen Herausgeber futuristischer Schriften und späteren Drehbuchautor[19] Corrado Pavolini den Cine-Club d'Italia. Hier konnte man Filme – auch sowjetische – unzensiert und in Originalversion sehen, was zur Zeit des Faschismus keine Selbstverständlichkeit war.

Eine interessante künstlerische Weiterentwicklung nimmt Blasettis Werk, als nach Pittalugas Tod 1931 der Schriftsteller, Literatur- und Kunstkritiker Emilio Cecchi[20] von 1932 bis 1933 als Produktionsleiter der Cines bestellt wurde. Cecchi umgab sich mit Literaten und Künstlern und förderte den künstlerischen Film, auch wenn Genrefilme – wie die Filme der „telefoni bianchi" oder Kostümfilme – das finanzielle Rückgrat der Cines bildeten. Für Blasettis Experimente und Visionen hatte Cecchi ein offenes Ohr. Er regte Blasetti dazu an, realisti-

---

16 Der Film wurde zwar vor Gennaro Righellis *Canzone dell'amore* (1930) gedreht, aber erst nach dessen Erscheinen in den Kinosälen präsentiert. Daher gilt Righellis Film als erster italienischer Tonfilm.

17 Gori: 1984, 23.

18 Gori: 1984, 26.

19 Pavolini wirkte u.a. als Co-Drehbuchautor von Blasettis Film *La corona di ferro* (1941).

20 Cecchi, Vater der berühmten Drehbuchautorin Suso Cecchi d'Amico, hatte 1919 die Literaturzeitschrift *La Ronda* mitbegründet, schrieb für *La Voce*, eine Zeitschrift für Kultur und Politik, und war einer der Unterzeichner des von Benedetto Croce verfassten *Manifesto degli intellettuali antifascisti* vom 1. Mai 1925. Wie Blasetti und viele andere italienische Intellektuelle hatte aber auch er ein ambivalentes Verhältnis zum Regime. So schrieben viele Journalisten für faschistische Zeitschriften und distanzierten sich erst nach dessen Sturz am 25. Juli 1943 in einem Akt der Selbst-Absolution vom Regime. Dadurch stand ihrer Reintegration in das kulturelle Leben der Nachkriegszeit nichts im Wege. Ausführlicher: *Giornalisti di regime. La stampa italiana tra fascismo e antifascismo (1922–1948)* von Pierluigi Allotti, Rom: Carocci, 2012.

schere Filme zu drehen, was den Vorstellungen vieler rechter wie auch linker Intellektueller, die in faschistischen Zeitschriften publizierten und ein „authentisches italienisches" Kino forderten, durchaus entsprach. So schrieb etwa Leo Longanesi bereits 1933, Jahre bevor der „Theoretiker" des Neorealismus Cesare Zavattini ähnliche Gedanken formulierte:

> „Ich glaube nicht, dass es in Italien notwendig ist, Bühnenbildner einzusetzen, um einen Film zu machen. Wir müssen Filme möglichst einfach und bescheiden inszenieren, Filme ohne Künstlichkeit, die so weit wie möglich die Wirklichkeit abbilden. […] Es ist notwendig, auf die Straße zu gehen, die Filmkamera in die Gassen, Höfe, Kasernen und Bahnhöfe zu tragen."[21]

Unter der Leitung von Cecchi drehte Blasetti, der auch selbst ein „Interesse an der Realität"[22] hatte, zwei Filme realistischer Prägung: 1932 *La tavola dei poveri* (Der Tisch der Armen), der sich auf „authentische" und „objektive"[23] Weise dem Thema der Armut in Neapel annimmt, und 1933 seinen „einzigen Film, der auch von den strengsten Kritikern positiv aufgenommen wurde"[24]: *1860*.

„Ein garibaldinischer Film" – *1860*: Hintergründe und Entstehungsgeschichte

Anfang der 1930er Jahre änderte die faschistische Propaganda ihre Gangart: Um seine Politik zu legitimieren, versuchte das Regime, eine historische Kontinuität zu konstruieren und sich als Schlusspunkt eines jahrhundertelangen Kampfes um nationale Selbstbestimmung zu inszenieren, dessen idealisierte Chronologie vom Römischen Reich über die Condottieri der Renaissance und Garibaldis Rothemden bis zu Mussolinis Schwarzhemden reichte.[25]

Als Cecchi Blasettis Freund Gino Mazzucchi, einen ehemaligen Redakteur des *cinematografo*, 1932 damit beauftragte, anlässlich des fünfzigsten Todestages von Garibaldi eine Vorlage für einen „garibaldinischen Film" zu schreiben[26], war das zunächst durchaus im Sinne der faschistischen Propaganda, hatten die

---

21 Longanesi in: *L'Italiano*, 17–18, 1933; zit. in: Gori: 1984, 25.

22 Savio: 1974.

23 Gori: 1984, 34.

24 Blasetti: 1982, 119.

25 Gori sieht darin eine Reaktion der Faschisten auf Benedetto Croces 1928 erschienene *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, in der dieser den Faschismus als Bruch in der Geschichte Italiens darstellte. Durch die Konstruktion einer historischen Kontinuität versuchten die Faschisten einen breiteren Konsens in der Bevölkerung zu erzielen (Gori: 1984, 42).

26 Mazzucchi: 1933.

Faschisten doch gerade in diesen Jahren damit begonnen, sich als die natürlichen Erben des Risorgimento zu präsentieren.[27]
Mazzucchi schrieb eine Erzählung, die drei Motive vereinte: Garibaldis „Zug der Tausend", der Kampf sizilianischer Rebellen gegen die bourbonischen Unterdrücker und eine Prozession von sizilianischen Bauern, die sich mit Mistgabeln, alten Gewehren und Messern gegen die Bourbonen bewaffnen und mit der Statue ihres Dorfheiligen Garibaldi entgegenmarschieren. Besonders dieses letzte Motiv gefiel Blasetti. Bevor er jedoch mit dem Schreiben des Drehbuchs begann, machte ihn Cecchi auf die *Noterelle* von Giuseppe Cesare Abba[28], einem ligurischen Schriftsteller und Freiheitskämpfer, aufmerksam, der in jungen Jahren selbst an Garibaldis „Zug der Tausend" teilgenommen und in der Schlacht von Calatafimi[29] gekämpft hatte. Cecchi ermutigte Blasetti also, Geschichte aus der Perspektive eines Zeitzeugen wirklichkeitsnah zu erzählen: „Der sagenhafte Marsch eines sizilianischen Dorfes, der meine Fantasie beflügelt hatte, mündete so in ein realistisches Fahrwasser, in eine Chronik, die [dem Drehbuch] seinen wahrhaften Wert geben sollte: einen Hauch von Wahrheit."[30]

Blasetti verfasste das Drehbuch gemeinsam mit Mazzucchi und Cecchi und er wurde von der Cines, die das Projekt sehr unterstützte, mit einem überaus großzügigen Budget von 1,180.000 Lire ausgestattet.[31] Im September 1932 reiste er nach Sizilien und suchte in Dörfern bei den Familien von Ziegenhirten pas-

---

27 Im *Manifesto degli intellettuali fascisti* von 1925 wurde zwar auf das Risorgimento Bezug genommen, in der offiziellen Propaganda spielte es aber laut Gori bis zu diesem Zeitpunkt kaum eine Rolle: „Der Faschismus hatte dem Risorgimento nie Wichtigkeit beigemessen, vor allem weil es, trotz Nationalismus, ein Nährboden für liberale und gelegentlich auch revolutionäre Bewegungen war. […] Aber Anfang der 1930er Jahre ändert das Regime seine Gangart. Mussolini stellt mit einer Rede vor der Kammer die Weichen für eine Versöhnung zwischen Faschismus und Risorgimento." (Gori: 1984, 42)

28 1880 veröffentlichte Abba seine damals aufgezeichnete Chronik der Ereignisse unter dem Titel *Le noterelle d'uno dei Mille edite dopo vent'anni*. 1891 wurden sie erneut unter dem Titel *Da Quarto al Volturno. Noterelle d'uno dei Mille* herausgegeben. Eine deutsche Übersetzung erschien 1901 in Berlin unter dem Titel *Von Quarto zum Volturno. Tagebuchblätter von Giuseppe Cesare Abba, einem der Tausend. (Aus Garibaldis Feldzug im Jahr 1860).* Aus dem Italienischen übersetzt von S. Guerrieri-Gonzaga.

29 Schlacht von Calatafimi am 15. Mai 1860: Nach ihrer Landung trafen Garibaldi, in der Zwischenzeit zum „Diktator Siziliens" ernannt, und seine „Tausend" in diesem Ort nahe Trapani zum ersten Mal auf etwa 3.000 im Dienste der Bourbonen kämpfende neapolitanische Soldaten unter der Führung von General Landi. Trotz ihrer militärischen Unterlegenheit siegten die „Tausend" über die Bourbonen. Diese Schlacht hatte vor allem psychologische Bedeutung, denn sie feuerte die „Tausend" zu weiteren Siegen auf Sizilien an. Nach der Einnahme von Palermo waren die Weichen für die italienische Einigung gestellt.

30 Blasetti: 1982, 121.

31 Savio: 1974.

sende Kostüme, die „in uralten Truhen aufbewahrt worden waren“[32] und dem Film eine authentische und dokumentarische Qualität verleihen sollten. In der palermitanischen Tageszeitung *Ora*, damals faschistisches Parteiorgan, erschien ein „Castingaufruf“, der sich an Einheimische richtete, die noch nie vor einer Kamera gestanden hatten: „Das Ziel von Blasettis Reise ist es, sizilianische Orte und Typen für einen großartigen Film über das garibaldinische Heldenepos auszuwählen.“

Mit den Dreharbeiten wurde im Dezember in dem vollkommen verlassenen Dorf Valguarnera (bei Partinico) begonnen. Anschließend wurden Innenaufnahmen in den Studios der Cines in Rom und weitere Außenaufnahmen bei Civitavecchia (hier wurde die Abfahrt von Quarto nachgestellt) gedreht. Schließlich wurden die Dreharbeiten mit aufwändigen Schlachtszenen mit 2.000 Statisten auf dem terrassenförmigen Gelände von Calatafimi[33] auf Sizilien abgeschlossen. Die Produktion des Films fand großes Echo in der zeitgenössischen Presse.[34] So berichtete die Cines regelmäßig von Blasettis Dreharbeiten, und es fanden sogar Leserbefragungen zur Findung eines Filmtitels statt.[35] Der Film wurde im November 1933 in Neapel zum ersten Mal der Öffentlichkeit präsentiert[36] und lief anschließend, unter großer Anteilnahme der Presse, in allen wichtigen Städten Italiens.

---

32 N.N.: 5.2.1933.

33 N.N.: 22.1.1933.

34 Auch die NS-Presse in Deutschland zeigte großes Interesse an diesem Film, diente doch die faschistische Propaganda den Nationalsozialisten als Vorbild. In der *Illustrierten Tageszeitung des Films* (26. Jg., 25.7.1933) heißt es 1933 verheißungsvoll: „Deutlich spiegelt sich in dem Schicksal Garibaldis der Weg zeitgenössischer Führer wie Mussolini und Adolf Hitler wider. Der Geist, den die späteren Rothemden Garibaldis durch die Lande trugen, findet seine Fortsetzung in der Begeisterung und dem Opferwillen für das Vaterland in den Schwarz- und Braunhemden unserer heutigen Zeit.“

35 Eine derartige Leserbefragung wurde 1933 in *La Stampa* durchgeführt: Zur Auswahl standen folgende Titel: *1860*, *Italia 1860*, *Garibaldi*, *Calatafimi*, *L'ondata rossa* und „vielleicht ein neuer, ganz anderer Titel“. In Bezug auf den möglichen Titel *L'ondata rossa* (Die rote Welle) hatte Blasetti allerdings (verständliche) Bedenken: „[…] auch, wenn er den Untertitel *Das garibaldinische Heldenepos* trägt, könnte er als zweideutig aufgefasst werden und ein ideologisches Echo auslösen, das nichts Gutes hoffen lässt ...“ (Blasetti: 1933).

36 Das ist insofern interessant, als ja die „Tausend“ gegen neapolitanische Truppen gekämpft haben und man eigentlich von einem Bürgerkrieg sprechen könnte. In zeitgenössischen Rezensionen wurden aber keine diesbezüglichen Hinweise gefunden.

Handlung

Sizilien 1860. In einem Gebirgsdorf werden Aufständische, die Garibaldis Ankunft in Sizilien herbeisehnen, brutal von Bourbonentruppen, die unter dem Oberbefehl von Schweizer Offizieren[37] stehen, unterdrückt. Carmeliddu, seit kurzem mit Gesuzza verheiratet, wird von Padre Costanzo, dem Priester des Dorfes, und seinen Mitstreitern nach Genua geschickt, um dort Oberst Carini[38] zu treffen. Er soll ihm von ihrer verzweifelten Lage berichten und Garibaldis Eingreifen in Sizilien beschleunigen, da jede weitere Verzögerung fatale Auswirkungen auf die Widerstandsbewegung haben könnte. Carmeliddu muss nun von seiner Gesuzza, deren kleiner Bruder zuvor von bourbonischen Soldaten erschossen wurde, Abschied nehmen. Während seiner Abwesenheit werden die Aufständischen, darunter auch Gesuzza, deren Vater und Padre Costanzo, von den Bourbonen, die eine Verschwörung wittern, verhaftet und in die Kirche des Dorfes gesperrt, da sie sich zuvor tapfer geweigert haben, das Ziel von Carmeliddus Reise zu verraten.

Nach einer schwierigen Fahrt in einem Ruderboot gelangt Carmeliddu nach Civitavecchia, das von französischen Truppen besetzt ist.[39] Von hier aus reist er mit dem Zug nach Genua weiter und wird dabei mit den unterschiedlichen politischen Debatten, die auf dem Festland geführt werden und die ihm bis dahin unbekannt waren, konfrontiert: Er trifft auf Anhänger von Mazzini, Gioberti, des piemontesischen Königs Viktor Emanuel II. sowie einen Verfechter einer föderalen Staatsordnung.

Währenddessen wird im sizilianischen Dorf mit der Erschießung der Gefangenen begonnen, die erst eingestellt wird, als ein Gnadenerlass des Bourbonenkönigs eintrifft. Die Bedingung ist allerdings, dass sich die Rebellen von Garibaldi abwenden und dem König die Treue schwören, was diese jedoch verweigern. Der Schweizer Offizier kündigt daher an, den König darüber zu informieren und mit den Erschießungen fortzufahren.

In Genua angekommen, begibt sich Carmeliddu zum Sitz der Sizilianer im Exil und trifft dort auf Oberst Carini, nur um zu erfahren, dass Garibaldi doch nicht nach Sizilien aufbrechen wird. Doch schließlich werden alle Hindernisse überwunden und Garibaldi sticht mit seinen „Tausend“ von Quarto bei Genua in See. Auf den Booten befinden sich neben Carmeliddu auch die Anhänger der unterschiedlichen Ideologien, die er zuvor auf seiner Reise getroffen hat, und die in der Zwischenzeit beschlossen haben, nicht mehr zu diskutieren, sondern zur Tat zu schreiten: „È finito il tempo di discutere. È venuto il tempo di fare!“[40]

---

37 Die Schweizer Regimenter standen als Söldner im Dienste des Königs von Neapel und beider Sizilien.

38 Teilnehmer der Revolte von Palermo 1848 und einer der führenden Köpfe der sizilianischen Exilanten in Genua.

39 Nach einem kurzen Zwischenspiel 1849, als Civitavecchia der demokratischen Römischen Republik angehörte, besetzten französische Truppen unter Napoleon III. die Stadt, um die politische Herrschaft von Papst Pius IX. wieder herzustellen.

40 „Die Zeit des Diskutierens ist vorbei. Die Zeit des Handelns ist gekommen!“

Als die bourbonischen Truppen von der Ankunft Garibaldis in Marsala erfahren, verlassen sie das Dorf, und die Verhafteten werden von den Dorfbewohnern befreit. Angespornt von Padre Costanzo und der Nachricht, dass Garibaldi auf dem Weg nach Salemi sei, mobilisieren sich nun alle Dorfbewohner und marschieren, mit der Statue ihres Schutzheiligen und bewaffnet mit alten Gewehren und Arbeitsgerät, Garibaldi entgegen. Nach einem beschwerlichen Fußmarsch stoßen die Bauern in Salemi auf die garibaldinischen Truppen, und Carmeliddu, inzwischen in der Uniform von Garibaldis „Rothemden", ist endlich wieder mit Gesuzza vereint. Doch schließlich müssen sich die beiden erneut trennen, da die gegnerischen Truppen – auf der einen Seite Garibaldis „Tausend", unterstützt von den sizilianischen „picciotti"[41], auf der anderen Seite die in Überzahl vertretenen bourbonisch-neapolitanischen Truppen unter General Landi – auf dem Gelände von Catalafimi Stellung beziehen. Die Kampfhandlungen beginnen, und Gesuzza beobachtet voller Sorge von einem Hügel aus, wie die schlechter ausgerüsteten garibaldinischen Truppen zunächst herbe Verluste einstecken müssen. Erst als Garibaldi direkt zu den stark demoralisierten Soldaten spricht und sie mit den Worten „Qui si fa l'Italia, o si muore!" anfeuert, fassen sie wieder Mut und treten zum letzten entscheidenden Gefecht an. Garibaldis Truppen überwinden schließlich die feindliche Linie, und Landi muss sich geschlagen geben. Die bourbonischen Truppen ziehen ab.

Verzweifelt sucht Gesuzza ihren Carmeliddu unter den Gefallenen und Verwundeten. Doch dieser lebt und stürmt auf sie zu mit den Worten: „Garibaldi ha dittu ch'amu fattu l'Italia!"[42] Noch einmal sehen wir Garibaldi aus der Ferne, wie er seinem General Bixio gratuliert, und der Film endet mit der geschwungenen Tricolore.

Ein faschistischer Film?

Dass Blasetti einen politischen Film machen wollte, in dem die Geschichte des Risorgimento jene der faschistischen Bewegung spiegeln würde, illustriert folgende Stellungnahme in der zeitgenössischen Presse:

> Kurz gesagt, möchte der Film Folgendes: die Atmosphäre von 1860 heraufbeschwören, die in vielen Aspekten jener von 1920–1922 ähnelte. Ein Schwall von Geschwätz, ein politischer Turm zu Babel, die Blindheit gegenüber der immanenten Zerstörung jeder Möglichkeit, das Vaterland zu einen. Isolierte Zellen von Patrioten und Rebellen widerstehen geeint, entschlossen und todesmutig, im Vertrauen auf EINEN MANN, der ihre Kräfte und die anderer in schicksalhafter Weise

41 Eigentlich „picciottu" (Sizilianisch: junger Mann): Sizilianischer Freiwilliger in Garibaldis Truppe.

42 Sizilianisch: „Garibaldi hat gesagt, dass wir Italien gemacht haben!"

> bündelt, indem er die aktuelle politische Realität ändert und vom Debattieren zum Handeln übergeht.[43]

Er wollte aber keine expliziten Anspielungen auf die Gegenwart machen und noch im November 1933 äußert er sich dazu folgendermaßen: „Natürlich zeige ich keine Schwarzhemden im Film. Um ehrlich zu sein: auch wenige Rothemden.“[44] Doch offensichtlich war man von offizieller Seite nicht sehr begeistert über diese Zurückhaltung. Also entschloss sich Blasetti, der zu diesem Zeitpunkt noch „überzeugter Faschist“ war, aus freien Stücken und ohne dazu gedrängt worden zu sein, wie er später bekennen wird, eine zusätzliche Schlussszene zu drehen, um der „wunderschön marschierenden Jugend“ ein Denkmal zu setzen und seiner „Zustimmung zum Faschismus“ Ausdruck zu verleihen.[45] Und so endet der Film mit dem Aufmarsch junger Schwarzhemden der Accademia fascista della Farnesina[46] auf dem Foro Mussolini[47] in Rom, vor denen die mittlerweile in die Jahre gekommenen Rothemden Garibaldis salutieren.[48]

Abb. 1 und 2: Schwarzhemden defilieren
vor garibaldinischen Veteranen.

---

43 Blasetti in: *La Stampa*, 23.5.1933, zit. in: Micheli: 1990, 70.

44 Blasetti: 24.11.1933.

45 Savio: 1974.

46 Eine faschistische Militärakademie und elitäre Kaderschmiede im römischen Stadtteil Farnesina.

47 Heute: Foro Italico.

48 Aus einer Filmkritik vom Februar 1934 in *Il Ventuno* ist zu schließen, dass es zu diesem Zeitpunkt noch nicht die neue Schlussszene gab. Im *Corriere della Sera* vom 30.3.1934 heißt es aber schon: „Der Aufmarsch der schneidigen Schwarzhemden vor den garibaldinischen Veteranen besiegelt in der Schlussszene das Heldenepos.“

Eine Geste des Opportunismus oder politische Überzeugung? Blasetti bekennt, dass er bis zum Äthiopienkrieg 1936 an den Faschismus geglaubt hatte.[49] Damit war er durchaus nicht allein, denn gerade in den frühen dreißiger Jahren war die Zustimmung zum Faschismus am größten. Aber bereits mit dem Film *Vecchia Guardia* (*Mario*) von 1934, der die Zeit des „squadrismo" heraufbeschwört, war es zur „Kollision" mit dem Regime gekommen[50], denn die Faschisten wollten zu diesem Zeitpunkt nicht mehr an ihre Schlägertrupps der Zwanzigerjahre erinnert werden und empfanden den Film als „schädlich".[51] In der Folge drehte Blasetti nur mehr phantasievolle Kostümfilme, die „fern von der aktuellen Realität" waren[52], und ging nach dem „Äthiopienkrieg, der nicht mehr sein Krieg" war[53], endgültig auf Distanz zum Regime. Als er 1942 mit *Quattro passi tra le nuvole* , seinem vorletzten Film vor der Absetzung Mussolinis und der anschließenden Gründung der Repubblica sociale italiana, zur Gegenwart zurückkehrte, war vom früheren Optimismus nichts mehr zu spüren. Der Film, der auf einem Drehbuch von Cesare Zavattini beruhte, gilt wie Luchino Viscontis *Ossessione* (1942, *Besessenheit*) und Vittorio De Sicas *I bambini ci guardano* (1944, *Kinder schauen uns an*) als Vorläufer des Neorealismus. Anders als Visconti und De Sica ging es Blasetti dabei aber nicht um eine soziale „Analyse einer kranken Gesellschaft"[54]: Sein Film ist vielmehr von einer weltabgewandten Resignation geprägt.

---

49 Für Blasetti bedeutete der Faschismus eine „soziale Ordnung", die eine „soziale Unordnung" abgelöst hatte. Er glaubte an „die Sehnsucht nach einer Verbesserung der sozialen Verhältnisse der Masse" (Verdone: 1989, 8).

50 Carlo Lizzani schreibt in diesem Zusammenhang: „Je ernster er […] den Faschismus nimmt, umso mehr entfernt er sich durch seinen Eifer aus der Sphäre des Konformismus […]. Wo Blasetti seine Zustimmung zur faschistischen Ideologie unter Beweis stellen will, indem er die Überwindung der bürgerlichen Gesellschaft durch den Faschismus feiert, erntet er das Missfallen des Regimes […]" (Lizzani: 1992, 51ff.). Im Endeffekt wurde der Faschismus seiner eigenen (revolutionären) Rhetorik nicht gerecht, denn er war nicht wirklich daran interessiert, soziale Fragen und die „Überwindung der bürgerlichen Gesellschaft" zu diskutieren. Seine größte Zustimmung fand der Faschismus denn auch, als er kleinbürgerliche Werte und Konformismus betonte. Die beim Publikum, aber nicht bei Kritikern und Intellektuellen beliebten Filme der „telefoni bianchi" sind ein gutes Beispiel dafür.

51 In seinen 1940 erschienenen Memoiren *Miti, esperienze e realtà di un regime totalitario* bekennt der damalige Leiter der Direzione generale della cinematografia Luigi Freddi: „Im Inneren dachte ich mir, es sei meine Pflicht, den Film aus dem Verkehr zu ziehen, auch um ein Exempel zu statuieren und zu zeigen, dass das Regime, meiner Meinung nach, solche Exhumierungen und jungen Löwen nicht nötig habe, die hingegen schädliche Reaktionen auslösen könnten." (Zit. nach Gori: 1984, 49). Hitler und Goebbels gefiel der Film jedoch sehr (Gori: 1984, 50), und sie wohnten der Uraufführung des Films in Berlin 1937 persönlich bei.

52 Lizzani: 1992, 51.

53 Savio: 1974.

54 Visconti in: *L'avant-scène du cinéma*, 159, 1975, zit. in: Bencivenni: 1995, 8.

Als die regimetreuen Filmschaffenden nach dem 8. September 1943[55] von der Cinecittà ins „Cinevillaggio“ nach Venedig übersiedelten, nahm Blasetti nicht daran teil. Nach Kriegsende überwog ein Klima der Generalamnestie gegenüber einer Aufarbeitung des Faschismus – nicht zuletzt aufgrund des Ausbleibens eines internationalen Kriegsverbrecherprozesses in Italien –, und Blasetti konnte, wie die meisten Regisseure, die mehr oder weniger mit dem Regime kooperiert hatten, nicht nur seine Arbeit unbehelligt wieder aufnehmen, sondern auch eine zentrale Rolle in der ästhetischen, politischen und ökonomischen Debatte über das italienische Kino einnehmen und sich als Mann der Vermittlung und Zusammenarbeit und vor allem als Verteidiger des nationalen Kinos gegenüber der amerikanischen Vormachtstellung präsentieren.[56]

1860 wurde 1951 von Blasetti bearbeitet und von der Produktionsfirma Nembo Film neu herausgebracht; der Film wurde auch mehrmals, bis in die heutige Zeit, im italienischen Fernsehen gezeigt. Neben der Hinzufügung des Untertitels *I Mille di Garibaldi* wurde die nun problematische Schlussszene auf dem Foro Mussolini entfernt, der Film mit Originalmusik von Gino Marinuzzi unterlegt[57] und nachsynchronisiert. Dabei wurden die im sizilianischen Dialekt gesprochenen Dialoge an das Standarditalienisch angepasst. So konnte der Film auch von der regierenden Democrazia Cristiana problemlos „weiterverwendet“ werden.

„Endlich ein italienischer Film!“[58]

Was machte nun *1860* im faschistischen *Ventennio* zu einem Bezugspunkt der Kritik und der Filmschaffenden, die sich ein „neues“ und „authentisches“ italienisches Kino abseits der so verachteten seichten und sentimentalen Komödien der „telefoni bianchi“ wünschten und mit diesen Forderungen die theoretischen Grundlagen für den Neorealismus entwickelten?[59] Inwiefern ist *1860* der „Höhepunkt des italienischen Kinos des *Ventennio*“[60] hinsichtlich seines Stils und Einsatzes filmtechnischer Mittel? Diese Fragen sollen nun anhand einer Filmanalyse beleuchtet werden.

„Einer der Vorzüge von *1860*“, so der Schriftsteller Corrado Alvaro in *Nuova Antologia* vom 16. Mai 1934, „ist es, uns eine andere Landschaft als die

---

55 An diesem Tag wurde von General Badoglio der geheim ausgehandelte Waffenstillstand mit den Alliierten proklamiert.

56 Gori: 1984, 79ff.

57 In der Originalfassung gibt es fast ausschließlich diegetische Musik in Form von patriotischen Liedern aus der Zeit des Risorgimento wie die Hymne von Mameli.

58 N. N.: 21.10.1933.

59 Zu diesen Kritikern zählten z.B. Giuseppe De Santis, Mario Alicata, Aldo Vergano, Antonio Pietrangeli, Massimo Mida, Gianni Puccini oder Luchino Visconti.

60 Lizzani: 1992, 50.

der Filmstudios am Stadtrand von Rom gezeigt zu haben, die seit Bertini und Ghione[61] immer die gleiche war.“[62]

In der Tat war Blasetti der erste italienische Regisseur, der – abgesehen von wenigen Ausnahmen[63] – Spielfilme an Originalschauplätzen drehte[64] und so eines der Hauptmerkmale des Neorealismus vorwegnahm. Für die Cines, die vor allem Filme der „telefoni bianchi“ produzierte, war es ein ungewöhnlicher Schritt, aus den Studios herauszugehen und, so Alvaro weiter, „zu zeigen, welche Möglichkeiten unsere Landschaften, die völlig unerforscht sind, dem italienischen Kino“ böten.

Abb. 3: Originalschauplätze als proto-neorealistisches Stilelement

In Panoramaeinstellungen oder Totalen fängt Blasetti die karge Gebirgslandschaft und die einsam stehenden Steinhäuser der Ziegenhirten (Abb. 3) ein, um sodann nach einer langen Kamerafahrt oder einem langem Schwenk die Protagonisten in Halbtotalen oder Nahaufnahmen zu zeigen und so ihr Eingebettetsein in ihrer Umgebung zu betonen.

Blasetti setzt bei den Außenaufnahmen Naturlicht, oft auch Gegenlicht, bewusst ein, um pittoreske Chiaroscuro-Effekte zu erzielen (Abb. 4), auch wenn er in einigen Szenen zusätzliches Kunstlicht verwendet, z.B., um bei Großaufnahmen den Darstellern eine gewisse „Aura“ zu verleihen (Abb. 6). Blasettis raffi-

---

61 Francesca Beritini war eine Stummfilmdiva; Emilio Ghione war ein Schauspieler und Regisseur der Stummfilmzeit.

62 Alvaro: 1934.

63 Z.B. die Filme *Assunta Spina* (1915) von Gustavo Serena oder der verschollene *Sperduti nel buio* von Nino Martoglio (1914).

64 Gori bemerkt allerdings, dass Blasetti in *Sole* aufgrund eines knappen Budgets und eines Mangels an Studios auf Originalschauplätze zurückgegriffen hätte, was übrigens auch für die frühen neorealistischen Filme zuträfe (Gori: 1984, 19).

nierte Bildkompositionen lassen den Einfluss, den Malerei auf ihn hatte, erkennen.

Abb. 4: Der erschöpfte Carmeliddu auf seiner Odyssee von Sizilien nach Genua

Während allerdings die in Sizilien gedrehten Szenen durchwegs aus sonnendurchfluteten Außenaufnahmen bestehen (Ausnahmen: Innenaufnahmen im Haus des Priesters und in der Kirche, in der die Gefangenen auf ihre Hinrichtung warten), sind jene, die auf dem Festland spielen, fast ausschließlich düstere Innenaufnahmen. Damit betont Blasetti den Gegensatz zwischen der „natürlichen Einfachheit" der in ihrer Unterdrückung und Gottgläubigkeit geeinten Inselbewohner, die Taten statt Worte setzen, und den bürgerlichen, um intellektuelle Debatten kreisenden Festlanditalienern.

Weiter lobte die zeitgenössische Kritik den Film als „italienischen Film", „Film des Volkes" und „realistischen Film" aufgrund der Verwendung von Laiendarstellern, die „aus der anonymen Masse des Volkes"[65] ausgewählt wurden – sowohl in den Hauptrollen (der Speditionsarbeiter Giuseppe Gulino als Carmeliddu, die junge Palermitanerin Aida Bellia als Gesuzza oder der aus einer preußischen Adelsfamilie in Lettland stammende Gioacchino Koch von Brunkow in der Rolle des Schweizer Offiziers) als auch in Nebenrollen (Dorfbevölkerung; Abb. 5).

[65] N.N.: 5.2.1933.

Abb. 5: Laiendarsteller verleihen dem Film Authentizität.

In anderen Rollen wurden allerdings auch professionelle Schauspieler eingesetzt, wie der Venezianer Gianfranco Giachetti als Priester, dessen an den Stummfilm erinnernde Theatralik (Abb. 6) zurecht von der Kritik bemängelt und als scharfer Kontrast zu dem Gros der Laiendarsteller gesehen wurde.

Abb. 6: Padre Costanzo (Gianfranco Giachetti)

In diesem Zusammenhang verwies Alvaro auf Filme sowjetischer Regisseure wie Eisenstein, in denen der Protagonist die Masse ist, als Vorbild.[66] Gori sieht gerade darin einen Grund, warum der Erfolg beim Publikum ausblieb, denn durch die „objektive" Erzählweise aus der Sicht der Masse – z.B. bei der Darstellung der Dorfgemeinschaft (Abb. 7) – fehle die Identifikationsmöglichkeit des Publikums mit den Protagonisten.[67] Auch eine Rezension aus Nazi-Deutschland geht in diese Richtung: „Die Massen sind hier dominierend, die Einzelfigur neben-

[66] Alvaro: 1934. Ein derartiger Vergleich während des *Ventennio* erstaunt, denn die Politik des Regimes war natürlich von Antikommunismus und antisowjetischer Propaganda gekennzeichnet.

[67] Gori: 1984, 40.

sächlich. Sogar die Figur des italienischen Nationalhelden Garibaldi kommt nicht zum Vorschein. In dem Film widerspiegelt sich nur seine Zeit. Es ist ein Film vom Volk für das Volk.“[68]

Abb. 7: Die Masse als Protagonist

Blasetti wollte Garibaldi nicht in den Mittelpunkt der Erzählung stellen. Er entschied sich bewusst dafür, das Risorgimento als eine Volksbewegung zu präsentieren[69], und so wird Garibaldi nur wenige Male in kurzen Einstellungen, und auch nie in Nah- oder Großaufnahmen, gezeigt, sondern bloß von weitem. Dadurch zeigt Blasetti aber auch Garibaldis historischen Nimbus und dessen Distanz zu den Garibaldinern.[70] Garibaldi erhält durch diese Darstellung etwas Erhabenes, vor allem in der Schlachtszene, als nur seine Stimme aus dem Off zu hören ist und die Reaktion auf seine Rede in den Gesichtern der Garibaldiner ablesbar ist. Betont wird Garibaldis Erhabenheit auch durch die (teilweise extreme) Unterperspektive, aus der er stets gefilmt wird (Abb. 8).

68 N. N.: 9.4.1934.

69 Gori bemerkt dazu, dass der Film auch deshalb beim großen Publikum durchgefallen war, da die Unterschichten das „elitäre“ und von Monarchie und Bürgertum beherrschte Risorgimento nie geliebt hätten (Gori: 1984, 40).

70 Savio: 1974.

Abb. 8: Garibaldi gratuliert seinem General Bixio.

Bemerkenswert für die damalige Filmproduktion war auch die Sprachvielfalt: In den zum Großteil als Direktton aufgenommenen Dialogen[71] wird Standarditalienisch mit verschiedenen italienischen Dialekten bzw. dialektal gefärbtem Italienisch (Sizilianisch, Toskanisch, Ligurisch) und Fremdsprachen (Deutsch, Französisch) gemischt. Dies ist zwar diegetisch begründbar, denn dadurch werden Gegensatzpaare aufgebaut – die schweigsamen Sizilianer, die beobachten und handeln; die in Diskussionen verstrickten, schwatzhaften Festlanditaliener; die ausländischen Besatzer, die in unverständlichen Sprachen reden –, jedoch ungewöhnlich im Hinblick auf die faschistische Sprachpolitik, die darauf zielte, regionale Unterschiede und Fremdwörter auszumerzen, in Filmen Standarditalienisch zu verwenden sowie fremdsprachige Filme nachzusynchronisieren. Damit nimmt Blasetti ein weiteres Kennzeichen des Neorealismus vorweg, nämlich die Verwendung natürlicher Dialoge. Aber diese Sprachvielfalt scheint nicht nur der Authentizität zu dienen, denn der „Turm zu Babel", in dem die Italiener leben, ist nicht unbedingt als positiv zu sehen, die unterschiedlichen Dialekte trennen sie voneinander wie ihre unterschiedlichen Ideologien, und erst durch eine Einigung – und eine damit einhergehende Vereinheitlichung der Sprache? – können sie sich von den Unterdrückern befreien. Die unverständlichen Fremdsprachen im Film, vor allem das stets nur gebrüllte Deutsche[72], sind ebenfalls negativ besetzt, handelt es sich doch um die Sprachen der Besatzer.

Jene Szenen, in denen die Repressalien der Schweizer gezeigt werden, wecken Assoziationen mit der Darstellung der SS-Schergen in neorealistischen Partisanenfilmen wie *Roma città aperta* von Roberto Rossellini (1945) oder *Il*

---

71 Damit war *1860* auch „realistischer" als die neorealistischen Filme, die zumeist nachsynchronisiert wurden.

72 In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass die „Schweizer" im Film „preußisch" sprechen, denn der Darsteller des Schweizer Offiziers ist gebürtiger Ostpreuße. Ob Blasetti, der sonst so auf Authentizität bedacht war, hier aus Unwissenheit, Gleichgültigkeit oder mangels anderer geeigneter Darsteller diesen „Fehler" beging, sei dahingestellt.

sole sorge ancora (1946) von Aldo Vergano. In Blasettis Film erinnert die Erschießungsszene, bei der Fürbitten – „Ora pro nobis!“ – gebetet werden, stark an jene Sequenz in Verganos Film, in der ein Priester und ein kommunistischer Partisan zur Hinrichtung geführt werden, während die unterdrückte Bevölkerung, die diese Hinrichtung mitansehen muss, die Fürbitten quasi als Ausdruck ihres Protestes mit zunehmender Lautstärke deklamiert. Vergano war bekanntlich ein Mitarbeiter Blasettis, und so mag diese Ähnlichkeit nicht verwundern. Es ist jedenfalls bemerkenswert, dass derartige Szenen zwölf Jahre später und unter anderen historischen und politischen Vorzeichen eine ähnliche Funktion erfüllen.

Zuletzt werfen wir einen Blick auf Blasettis Montagetechnik: Wie bereits erwähnt, verwendete er lange, plansequenzartige Einstellungen mit oft komplexen Kamerafahrten, bei denen er eigens angefertigte Schienen verwendete (so in der Schlachtszene auf den Hügeln von Calatafimi). Dabei kommt es häufig zu Änderungen der Einstellungsgrößen von der Totale bis zur Großaufnahme in einer einzigen Einstellung. Diese Technik hat narrative Funktion, denn dadurch wird der filmische Raum geöffnet und erweitert, neue Protagonisten werden eingeführt und miteinander in Beziehung gesetzt, so z.B. in der vierten Sequenz (bei 4:20), als in einer einzigen Einstellung zunächst in einer weiten Totale die Ankunft des Priesters zu sehen ist, danach in einer langen Fahrt in einer Totalen die schlafenden Rebellen gezeigt werden; schließlich endet die Einstellung mit einer Halbtotalen auf Carmeliddu und Gesuzza, und so werden ohne Dialoge oder Montage die Ankunft des Priesters und der Zweck seiner Mission verständlich. Lange Einstellungen scheinen bei Blasetti aber nicht, wie z.B. in De Sicas *Umberto D.* (1952), durch das Verweilen auf „unnützen Details“ (Barthes) ein Mehr an Realismus zu erzeugen. Blasetti ging es wohl auch um künstlerisches Experimentieren, was – angesichts der mangelnden technischen Mittel, die ihm zur Verfügung standen – zu beeindruckenden ästhetischen Ergebnissen führte.

Eine weitere Montagetechnik scheint Blasetti dem sowjetischen Kino abgeschaut zu haben, wenn auch unter anderen ideologischen Voraussetzungen. Er setzt häufig lange Einstellungen auf symbolhafte Objekte in Nah- oder Großaufnahmen ein und montiert diese mit narrativen Szenen, so z.B. in der Erschießungssequenz (14. Sequenz, 30:55), als eine langsame Kamerafahrt die Verurteilten von hinten und aus der Unterperspektive zeigt (Abb. 9).

Abb. 9 und 10: „Sowjetische“ Montage bei Blasetti

Als die Schüsse fallen, folgt abrupt ein harter Schnitt auf eine Heiligenstatue (Abb. 10), auf der die Kamera länger verweilt, um anschließend mit einer Neige die Gefangenen ins Bild zu bringen. Hier hat die Montage nicht nur narrative Funktion im Sinne einer alternierenden Montage. Die Bilder prallen quasi dialektisch aufeinander und das Publikum ist gefordert, die Bedeutung zu verstehen. Blasetti verwendet also abwechselnd sowohl lange „realistische“ Einstellungen als auch harte „dialektische“ Schnitte und erzeugt so narrative Spannung und symbolische Bedeutung.

Ein Einzelfall im *Ventennio*

Eine Betrachtung seiner Entstehungsgeschichte und eine filmästhetische Analyse zeigen, dass Alessandro Blasettis *1860* vor dem Hintergrund mehr oder weniger konsequent verfolgter ideologischer Absichten vor allem ein ästhetisches Experiment darstellte, welches das Ziel verfolgte, nach der Krise der 1920er Jahre ein neues italienisches Kino zu erfinden und gegenüber der amerikanischen Konkurrenz zu bestehen. Mit welcher Leidenschaft und welchem Patriotismus Blasetti und sein Filmteam diese Vorhaben verfolgten, illustrieren die Karikaturen, die der Schauspieler Gianfranco Giachetti während der Dreharbeiten anfertigte. Auf einer sehen wir Blasetti als General Bixio, der eben von Garibaldi angefeuert wird: „Qui si fa il cinema italiano o si muore!“

Blasettis Zusammenarbeit mit Linken und Antifaschisten zeigt seine Offenheit und Bemühung um künstlerische Ergebnisse jenseits von politischen Diskussionen, aber auch die „Elastizität“ der faschistischen Kulturpolitik, die im Gegensatz zu jener der Nationalsozialisten eine größere Pluralität zuließ (nicht zuletzt deshalb, weil die faschistische Kulturpolitik nie konsequent eine eindeutige Richtung verfolgte und voller Widersprüche war), sowie die ambivalente Haltung vieler Kulturschaffenden gegenüber dem Regime. Blasetti übernahm Elemente aus dem sowjetischen Film, aber auch aus den Monumentalfilmen von T. W. Griffith, und versuchte, seinem Film eine „authentische“ italienische Identität zu verleihen. Zu diesem Zweck stellte das Risorgimento ein ideales Thema dar.

Linke wie rechte Kritiker und Intellektuelle waren sich dabei einig, dass eine realistische Tendenz diesem Ziel am ehesten entgegenkäme.[73] In Blasettis Realismus ging es aber nicht um eine soziale Analyse der Gesellschaft oder das Aufzeigen von Problemen, wie es ein Hauptanliegen des Neorealismus oder des sowjetischen Films war. *1860* blieb ein Einzelfall in der italienischen Filmgeschichte des *Ventennio*, und die Debatten rund um eine Erneuerung des italienischen Kinos sollten auch weiterhin die Filmzeitschriften beherrschen. Erst 1943, als sich bereits das ganze Land in einer Krise befand und kurz vor dem Sturz Mussolinis, erschien jener Film von Luchino Visconti – *Ossessione* – der die soziale Wirklichkeit des faschistischen Italiens in Frage stellte und in seinem kruden Realismus als Vorläufer des Neorealismus gilt.

Bis Italien ein nationales Kino hatte, das wieder von Weltrang war, sollten also noch über zehn Jahre vergehen – und es musste zuerst ein Regime gestürzt werden, das „nicht nur davor Angst hatte, bestimmte Probleme zu diskutieren, sondern sie auch nur zu erwähnen."[74]

Die Autorin dankt Mara Blasetti für die Abdruckrechte für Gianfranco Giachettis Karikatur ihres Vaters. Ein herzlicher Dank gilt der Cineteca di Bologna und den Mitarbeiterinnen Chiara Augliera und Anna Fiaccarini sowie vor allem Michela Zegna vom Fondo Alessandro Blasetti für die großzügige Bereitstellung von Archivmaterial und zahlreiche informative Gespräche!

Filmografie

1860 (1860, in den 1930er Jahren auch: Garibaldi); Italien 1933; s/w 80 min; R: Alessandro Blasetti; B: Alessandro Blasetti, Gino Mazzucchi unter Mitarbeit von Emilio Cecchi; M: Nino Medin; D: Aida Bellia (Gesuzza), Giuseppe Gulino (Carmeliddu), Gianfranco Giachetti (Padre Costanzo), Mario Ferrari (Oberst Carini), Totò Majorana (Vater von Gesuzza), Pietro De Maria (Totuzzo, Gesuzzas Bruder), Gioacchino Koch von Brunkow (Offizier der Schweizer Regimenter) u.a. (restaurierte Version, Ripley's Home Video Srl, 2007)

Weitere Filme

Sole; Italien 1929.
Terra madre; Italien 1931.
Palio; Italien 1932.
Vecchia Guardia (Mario); Italien 1934.
Ettore Fieramosca; Italien 1938.

---

73 In Filmzeitschriften der frühen 1940er Jahre werden neben den bereits erwähnten Filmen *Assunta Spina* und *Sperduti nel buio* auch Filme von Jean Renoir, aus der Malerei Caravaggio und aus der Literatur Verga als Vorbilder genannt.

74 Vergano: 1947.

Un'avventura di Salvator Rosa; Italien 1940.
La corona di ferro; Italien 1941.
Quattro passi fra le nuvole (Lüge einer Sommernacht); Italien 1942.
Nessuno torna indietro; Italien 1943.
Un giorno nella vita; Italien 1946.
Prima comunione (Der Göttergatte); Italien 1950.
Altri tempi (Andere Zeiten); Italien 1951.
Tempi nostri (Tempi nostri); Italien 1953.
Peccato che sia una canaglia (Schade, dass du eine Kanaille bist); Italien 1954.
La fortuna di essere donna (Wie herrlich, eine Frau zu sein); Italien 1956.
Amore e chiacchiere (Liebe und Geschwätz); Italien 1957.
Europa di notte (Die größte Schau der Welt); Italien 1958.
Io amo, tu ami (Ich liebe, du liebst …); Italien 1960.
Io, io, io… e gli altri; Italien 1966.
Simon Bolivar; Italien 1968 (Fernsehfilm).
Napoli 1860: La fine dei Borboni; Italien 1970 (Fernsehfilm).

Bibliografie

Corrado Alvaro: „1860", in: Nuova Antologia, 16.5.1934.

Alessandro Bencivenni: Luchino Visconti, Mailand: L'Unità/Il Castoro, 1995 (Originalausgabe: Florenz: La Nuova Italia (Il castoro cinema), 1982).

Alessandro Blasetti, Emilio Cecchi, Gino Mazzucchi: 1860. Dialoghi e titolini (Originaldialoge, unveröffentlicht), Rom: CINES, 1932.

Alessandro Blasetti: Confidenze di Blasetti, in: La Stampa, 23.5.1933.

Alessandro Blasetti: Mattino, 24.11.1933.

Alessandro Blasetti: Scritti sul cinema, hg. v. Adriano Aprà, Venedig: Marsilio, 1982.

Gian Piero Brunetta: Storia del cinema italiano. Bd. 2: Il cinema di regime 1929–1945, 2. Aufl., Rom: Editori Riuniti, 1993.

Cristina D'Osualdo (Hg.): 1860 (DVD-Beilage), Rom: RIPLEY'S HOME VIDEO Srl, 2000.

Gianfranco Gori: Alessandro Blasetti, Florenz: La nuova Italia (Il castoro cinema), 1984.

Carlo Lizzani: Il cinema italiano. Dalle origini agli anni ottanta, 3. Aufl., Rom: Editori Riuniti, 1992.

Stefano Masi (Hg.): A. Blasetti: 1900–2000 (Comitato Alessandro Blasetti per il centenario della nascita), Aprilia: Litoprint, 2001.

Gino Mazzucchi: 1860. Soggetto per un film di ambiente garibaldino (unveröffentlichtes Drehbuch), Rom: CINES, 1932.

Gino Mazzucchi: Come è nato il soggetto del film garibaldino, in: Il Lavoro Fascista, 1.8.1933.

Lino Micciché: Ritratto d'autore, in: Per Alessandro Blasetti. Atti della tavola rotonda dell'11 marzo 1987, Rom: Quaderni del CSC, 1987, 2. Bd., S. 11–23.

Paola Micheli: Il cinema di Blasetti parlò così. Un analisi linguistica dei film (1929–1942), Rom: Bulzoni, 1990.

Massimo Mida, Fausto Montesanti: 1860, in: Cinema, 10.11.1941.

N.N.: „1860“, il film garibaldino diretto da Blasetti, in: Cirenaica, 22.1.1933.

N.N.: Il film garibaldino, in: Novelle, 5.2.1933.

N.N.: Illustrierte Tageszeitung des Films, 25.7.1933.

N.N.: La voce di Mantova, 21.10.1933.

N.N.: Corriere della Sera, 30.3.1934.

N.N.: Illustrierte Tageszeitung des Films, 9.4.1934.

Franco Pono (Hg.): Alessandro Blasetti: Il cinema che ho vissuto, Bari: Dedalo, 1982.

Puck (o.Vn.): Galleria IV – Alessandro Blasetti, in: Cinema I,1, Heft 4, 25.8.1936.

Filippo Sacchi: (o. T.), in: Corriere della Sera, 30.3.1934.

Francesco Savio: 1860: Blasetti parla dei suoi film (Interview mit Alessandro Blasetti, 26.1.–2.2.1974), produziert von der Scuola Nazionale di Cinema (DVD-Extra), veröffentlicht in: Cinecittà anni Trenta, hg. v. Tullio Kezich, Rom: Bulzoni, 1979.

Luca Verdone: I film di Alessandro Blasetti, Rom: Cremese, 1989.

Mario Verdone: Alessandro Blasetti, Rom: Edilazio, 2006.

Aldo Vergano: Come è nato e come è stato realizzato „Il sole sorge ancora“, in: Bianco e nero (Nuova Serie) I,1, 1.10.1947.

Michela Zegna: Alessandro Blasetti, in: Storia del Bel Paese. L’italia attraverso il cinema dal Risorgimento ad oggi, hg. v. Jean A. Gili, Barcelona: Quaderni del CSCI, 2011, 7, 193.

Michela Zegna: Una vita per lo schermo, e non solo, in: Quattro passi fra le carte. Itinerari attraverso il mondo di Alessandro Blasetti, hg. v. Brunella Argelli, Michela Zegna, Bologna: IBC. Informazioni, commenti, inchieste sui beni culturali, XX, 2012, 1, S. 58–63.