

Saggi di Alfredo Baldi

Indice

<i>Blasetti, il maestro</i> , in «Bianco & Nero», n. 6, 2000, pp. 39 - 46.	2
<i>Sole: da Roma alla palude</i> , in «Bianco & Nero», fascicolo 561/562, maggio-dicembre 2008, pp. 199 - 215	9
<i>Hypothesis for an e-crit of Sole on DVD</i> , in Giulio Bursi, Simone Venturini (edited by) <i>Critical editions of film</i> , Pasian di Prato (UD), 2009, pp. 105 - 116. (Segue traduzione italiana a p. 29)	19
<i>Una scuola di cinema: da Bottai a Ciano, Un maestro, Alessandro Blasetti</i> , in «Bianco & Nero», fascicolo 560, 01/2008, pp. 26 - 42.	39

Blasetti, il Maestro

di Alfredo Baldi

Chi voglia scrivere di Blasetti ha la possibilità di affrontare gli argomenti e i temi più disparati, in numero quasi illimitato. Infatti la sua fervida creatività gli ha consentito di lasciare l'impronta – e a volte per primo, almeno tra i registi italiani – nei generi cinematografici più diversi. La sua ecletticità ne ha fatto un uomo di cinema nel senso più completo: non solo regista, ma anche produttore, editore e giornalista, polemista e autore di fiere battaglie per la rinascita del cinema italiano. L'irruenza e la generosità lo hanno trascinato in un primo momento ad aderire agli ideali della rivoluzione fascista, poi, in piena guerra mondiale, a ergersi a convinto pacifista, infine, nell'immediato dopoguerra, a raccontare – neorealisticamente – la resistenza partigiana.

Ma in Blasetti è presente un'ulteriore sfaccettatura, forse una delle meno appariscenti ed esplorate, non meno importante, tuttavia, al fine di costruire un suo ritratto veritiero: egli è stato anche un 'maestro' di cinema, un appassionato docente che per oltre venticinque anni ha trasmesso il suo entusiasmo e il suo mestiere a generazioni di allievi. “Il nido dei miei ragazzi” è il titolo di uno degli articoli di memorie che Blasetti pubblica a puntate su «Cinema nuovo»¹ negli anni Cinquanta (e completa poi alla fine degli anni Settanta): metafora che ben definisce la prima, modesta scuola di cinema 'ufficiale' d'Italia che Blasetti contribuì a fondare e alla quale dedicò, sia pur discontinuamente, una parte non trascurabile del proprio tempo e delle proprie energie. Già nell'estate 1930 appare su alcune riviste di cinema, ma in particolare sulla rivista di Blasetti, «cinematografo»², la notizia che il 28 luglio, sotto l'auspicio del Ministero delle Corporazioni, è stata costituita la Scuola Nazionale di Cinematografia ad opera di Giuseppe Bottai, Ministro delle Corporazioni, e del Sottosegretario Alessandro Lessona. Ai vertici della Scuola sono chiamati da Bottai due uomini di cultura, Corrado Pavolini come Preside e Luciano Doria come Direttore generale. La nuova istituzione nasce “non per concedere facili diplomi e ambigui lasciapassare agli illusi della mecca filmistica, ma per fornire a giovani volenterosi una solida preparazione estetico-tecnica”³; non sarà quindi “un insieme di corsi accademici con esami di passaggio e laurea finale. Avrà bensì come unica mira, ponendo gli allievi riconosciuti idonei in diretto contatto con la teoria e la pratica del cinema, di individuare le singole attitudini, coltivarle in conseguenza e condurle al loro massimo punto di sviluppo. Qui si arresterà volutamente l'azione della Scuola: perché il resto appartiene alla vita, dove non giuocano che l'iniziativa e il valore personali”⁴.

Per oltre un anno della Scuola non si sente più parlare. Poi, racconta sempre Blasetti⁵,

una relazione di Anton Giulio Bragaglia al Ministero delle Corporazioni mette in moto l'onorevole. Gino Pierantoni, Presidente della Corporazione dello Spettacolo⁶ e massima autorità ufficiale in quel campo. Viene così costituita, nell'ambito dell'(allora Regia) Accademia Nazionale di S. Cecilia, la Scuola Nazionale di Cinematografia, presieduta dal conte Enrico Sammartino di Valperga che era, da quasi quarant'anni, anche il Presidente dell'Accademia. A Blasetti, secondo il suo racconto, viene assegnato l'insegnamento di "sceneggiatura, regia e recitazione cinematografica, insieme a una specie di direzione tecnica generale." Per la verità negli archivi dell'Accademia non si trova traccia dell'insegnamento di Blasetti nel primo anno di vita della Scuola, i cui corsi – dizione, tenuto da Teresa Franchini, e arte scenica, tenuto da Guglielmo Zorzi - hanno inizio il 26 marzo 1932. Egli, tuttavia, fa parte sia del Consiglio Direttivo, che si riunisce per la prima volta l'8 marzo, sia della Giunta Esecutiva. Il 24 gennaio 1933, all'inizio del secondo anno di corso, Blasetti è nominato direttore al posto del dimissionario conte Zorzi; la materia assegnata a Blasetti è, invece, "azione cinematografica". Come si vede la Scuola si preoccupa, per il momento, di formare solo attori; l'insegnamento di altre branche sarà infatti introdotto solo l'anno successivo che sarà anche l'ultimo di attività della Scuola. Lasciamo ora la parola al conte di Sammartino che – nella relazione ufficiale conclusiva sulla Scuola trasmessa il 17 dicembre 1934 a Galeazzo Ciano, Sottosegretario di Stato per la Stampa e la Propaganda – così descrive l'operato di Blasetti nell'anno 1933: "L'insegnamento dovette quindi necessariamente limitarsi alla parte teorica e soltanto il buon volere personale e l'entusiasmo del Dott. Blasetti permisero alcune parziali e saltuarie esercitazioni pratiche degli allievi. Il Dott. Blasetti si valse ad ogni modo, in tutte le occasioni possibili, della sua professione di regista militante per valorizzare presso le case cinematografiche gli allievi della Scuola e da questo punto di vista i risultati sono veramente lusinghieri, e certamente superiori alle speranze che potevano derivare dalla ristrettezza dei mezzi, dalle difficoltà sovraesposte, dal carattere provvisorio del primo esperimento della Scuola. Il Dott. Blasetti non mancò, inoltre, con opportuno criterio pienamente approvato dal Consiglio della Scuola, di allargare la conoscenza ed affinare la sensibilità artistica ed emotiva degli allievi con visite agli ospedali, manicomi, con passeggiate nelle zone archeologiche, istituti d'arte, ecc. Il motivo di tali visite era semplice: per cancellare negli allievi i cattivi modelli, "il fasullismo teatrale...derivante dal peggiore divismo cinematografico ancora sopravvissuto"⁷, difetti che apparivano evidenti nelle foto che gli aspiranti attori inviavano alla Scuola per l'ammissione, Blasetti decide lì per lì di mostrare agli allievi come sono i veri pazzi, i veri galeotti, i veri cadaveri. Oltre al manicomio e all'ospedale gli studenti vengono portati in visita al carcere femminile alla Lungara, poi a quello maschile, infine all'obitorio, dove più di un'allieva sviene. Ma il trattamento, pur se

traumatico, risulta istruttivo perché dopo un mese di tale scuola, invitati a recitare le opere di Pirandello, nessun allievo ripete le “espressioni del dolore, della paura, della sofferenza fisica, della follia secondo gli ormai cancellati modelli delle prime fotografie”⁸. Blasetti può quindi orgogliosamente affermare che, nonostante le carenze e le ristrettezze finanziarie, la Scuola ebbe il merito di “indicare la vita come prima maestra di un nuovo cinema”⁹. Nel successivo anno 1934 viene abolita la carica di direttore della Scuola e lo stesso conte di Sammartino assume la direzione e il coordinamento dei corsi. Alla sezione per attori se ne aggiunge un'altra, dedicata alle branche tecnico-estetiche della produzione: operatori da ripresa e da proiezione, sceneggiatori, registi. Blasetti è confermato docente di azione ed espressione scenica ed è inoltre incaricato dell'insegnamento della sceneggiatura. Tiene le lezioni teoriche tre volte la settimana, di sera, dalle 21 alle 24, poiché durante il giorno è impegnato nella preparazione di *Vecchia guardia*. A settembre, poi, egli inizia le riprese e chiede – ottenendolo – di poter sospendere le lezioni per qualche settimana e di portare con sé alcuni allievi a lavorare nel film, come già aveva fatto l'anno precedente per *1860*. Tuttavia molti altri studenti si assentano arbitrariamente dalle lezioni di Teresa Franchini e da quelle di tecnica dell'ingegnere Ernesto Cauda per recarsi come spettatori sul set, nei teatri di posa della Farnesina; il segretario della Scuola, l'avvocato Boni, che si rende conto ben presto della moria di allievi, prende quindi severi provvedimenti e ne sospende un buon numero, tra cui Andrea Checchi. Un incidente ancor più spiacevole, anch'esso procurato inconsapevolmente da Blasetti, era avvenuto qualche settimana prima. Invitato dal conte di Sammartino, il 20 settembre 1934 Anton Giulio Bragaglia si presenta alla Scuola per tenere la prima delle quattro lezioni concordate, argomento “l'architettura nella messinscena d'oggi”. Giunto nell'aula, invece di 38 allievi ne trova 4: gli altri sono tutti sul set di *Vecchia guardia*. Offesissimo, se ne va sbattendo la porta e scrive poi all'avvocato Boni, protestando; Boni a sua volta scrive a Blasetti lamentando che gli allievi sono tutti da lui anziché alle lezioni prescritte, ma il regista gli risponde per le rime, affermando che non spetta a lui sorvegliare gli allievi negli orari di altri insegnanti. Al termine del corso, il 12, 14 e 15 gennaio 1935 – quando ormai la Scuola è passata sotto il controllo del Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda e Luigi Chiarini ne è stato nominato commissario – vengono svolti gli esami finali, alla presenza dello stesso Chiarini. Luigi Freddi, Direttore generale per la cinematografia, indirizza, il 23 gennaio 1935, un circostanziato appunto al riguardo al Sottosegretario Galeazzo Ciano. E' evidente che è interesse dei nuovi dirigenti della cinematografia – Freddi in primo luogo e, di riflesso, il suo funzionario Chiarini – far apparire non entusiasmanti i risultati della Scuola gestita dall'Accademia con la supervisione della Corporazione dello Spettacolo¹⁰. La relazione, nel complesso non positiva, è quindi da

valutare con beneficio d'inventario; tuttavia non mancano gli elogi nei confronti di Blasetti insegnante di azione scenica, "malgrado i mezzi assolutamente insufficienti di cui dispone la Scuola, sfornita persino di materiale didattico". Non altrettanto apprezzata è invece l'attività da lui svolta come docente di sceneggiatura, nella quale gli allievi sembrano più deboli, anche perché "l'insegnamento del Blasetti stesso appare alquanto incerto...D'altra parte è da tener presente che il Blasetti assolve assai bene l'insegnamento di direzione scenica, mentre non si cura (e ciò del resto non spetta a lui) della parte teorica e culturale che nella Scuola viene, così, a mancare assolutamente."

Si chiude a questo punto l'esperimento della Scuola Nazionale di Cinematografia che è trasformata, da un decreto prefettizio del 13 aprile 1935, in Centro Sperimentale di Cinematografia, istituto che continua, con più ampi mezzi e ben più numerosi collaboratori, l'opera della Scuola. Blasetti, ovviamente, è chiamato subito a insegnare regia al Centro; oltre a lui vengono chiamati vecchi docenti della Scuola come Ernesto Cauda e Teresa Franchini e nuove leve, quali Umberto Barbaro, Vittorio Novarese, Francesco Pasinetti, Libero Solaroli. In una foto dell'inaugurazione della nuova sede del C.S.C. in via Foligno¹¹, avvenuta il 25 novembre 1935, appare Dino Alfieri, Sottosegretario al Ministero Stampa e Propaganda (Ciano nel frattempo ne è divenuto Ministro), attorniato da Freddi, da Chiarini, direttore del Centro, e da Blasetti, in giaccone di pelle nera (ma senza stivali): è evidente quindi il ruolo di rilievo, pur se non ufficiale, che è a lui attribuito anche nella nuova scuola. Di quei primi anni al Centro il regista ricorda con piacere e nostalgia l'incontro con Alida Valli¹². Presentatasi a casa sua una mattina d'autunno del 1936 accompagnata da un parente, nonostante la silenziosa timidezza Alida conquista subito Blasetti, fissandolo dritto negli occhi con fierezza. Il regista la raccomanda all'amico Chiarini il quale si convince rapidamente delle qualità della ragazza e l'ammette ai corsi, superando notevoli difficoltà burocratiche poiché l'anno scolastico è già iniziato. La Valli tuttavia rivela in breve tempo un carattere vivace e ribelle e un'assoluta insofferenza della disciplina, così da costringere, sia pur a malincuore, Blasetti e Chiarini ad applicare spesso nei suoi confronti le sanzioni previste dal regolamento. Il risultato di una simile, anche se blanda, "persecuzione" fu che Blasetti, nonostante i molti tentativi, non riuscì mai ad avere la Valli in un suo film (come anche non riuscì Chiarini).

In questi anni a Blasetti sono affidate le cattedre di sceneggiatura e di regia, nonché l'assistenza alle esercitazioni pratiche degli allievi. Del resto egli è tra i più noti e rispettati registi del momento – secondo, forse, solo a Mario Camerini. In ogni articolo, di quotidiano o di rivista, che tratta del Centro, Blasetti e la sua opera di docente sono quindi ampiamente citati e illustrati. Il 16 gennaio 1940 viene inaugurata da Mussolini la nuova (quella attuale) sede del Centro al Quadraro, peraltro già funzionante da alcuni mesi. Lungo il percorso della

sua visita, in un piccolo teatro di posa Mussolini incontra Blasetti che sta dirigendo le riprese di una scena con gli allievi e gli rivolge parole di elogio¹³. Nelle immagini del giornale dell'istituto Luce girato per l'occasione vediamo poi Blasetti (che indossa il suo giaccone di pelle nera) che, insieme a Luigi Freddi e a Luigi Chiarini, accompagna Alessandro Pavolini, Ministro della Cultura Popolare, nella visita al Centro.

Dopo la parentesi bellica (il Centro interrompe le attività didattiche dal settembre 1943 all'ottobre 1946), Blasetti è nuovamente coinvolto, in molteplici ruoli, nelle attività della scuola. Nel marzo 1947 Umberto Barbaro, direttore del Centro, lo invita a tenere lezioni agli allievi di regia sul tema "Come illumino i miei film" e successivamente a far parte della commissione esaminatrice per gli esami di fine d'anno (giugno 1947) e, ancora, per gli esami d'ammissione all'anno accademico 1947-48. Tra il 1947 e il 1948, poi, Blasetti realizza nei teatri di posa del CSC, rimessi in opera dall'Universalialia per l'occasione, il kolossal *Fabiola* cui prendono parte numerosi allievi. Anche Luigi Chiarini, Vicepresidente del CSC, spesso lo invita, ad esempio nel gennaio 1949, a tenere lezioni agli studenti.

Negli stessi anni dell'insegnamento, a iniziare già dai tempi della scuola di S. Cecilia, Blasetti sviluppa una semplice ma efficace teoria della didattica del cinema, strettamente legata all'esperienza di una scuola povera di mezzi¹⁴. Come abbiamo già visto, conduceva gli allievi nelle carceri, nei manicomi, negli ospedali, per metterli in contatto con la vita vera; li portava successivamente negli stabilimenti di produzione e nei teatri di posa per farli assistere al lavoro pratico del cinema. In aula, poi, li invitava a scrivere, a raccontare i loro personaggi, i loro drammi, le loro invenzioni e, quindi, a spiegare come avrebbero realizzato in immagini la loro creazione. Analizzava con gli studenti questo loro lavoro, poi faceva realizzare la messinscena dagli allievi registi servendosi degli allievi attori, come se si trovassero in teatro di posa davanti alla macchina da presa. In tal modo, egli dice, "mettevo gli allievi in condizione di fare tutto quello che si fa professionalmente"¹⁵. Quando, dopo il 1935, le disponibilità economiche crebbero e fu possibile avere accesso ai mezzi tecnici, gli allievi erano quindi in grado di utilizzare la macchina da presa dopo essere passati attraverso una solida preparazione teorica. Blasetti mette l'accento su questa fase come un momento fondamentale dell'apprendimento, poiché finché l'allievo non gira una scena, non rompe il muro che divide l'espressione letteraria dalla pratica, non si rende conto di cosa significhi rendere un'idea attraverso le immagini. Egli afferma, infine, la necessità di porre maggiore attenzione al momento della scrittura per il cinema e quindi auspica che nelle scuole tale settore sia favorito e potenziato, perché occorre che gli scrittori siano poeti, non colonnelli o sergenti, come è invece necessario siano i registi. Sull'importanza della sceneggiatura era stato confortato niente meno che da Charlie Chaplin, in visita al Centro nel 1950¹⁶. Alla

domanda postagli da Blasetti circa il ruolo del testo nei suoi film rispetto alla regia, Chaplin rispose lapidariamente: “Metto due anni a scegliere, studiare, correggere un soggetto, due mesi a realizzarlo.”

Tra il 1951 e il 1956 Blasetti è titolare della cattedra di regia ed è, inoltre, il “consulente tecnico” del Centro. E’ sua anche l’idea di istituire un concorso per soggetti permanente. A partire dal novembre 1951, infatti, il CSC bandisce semestralmente il “concorso per soggetti cinematografici”, con tre premi di L. 500.000, 250.000, 150.000 – che devono essere sempre assegnati – e il diritto di opzione sul soggetto premiato da parte del Centro. Il concorso viene bandito per sei anni e vede Blasetti pressoché ininterrottamente come componente della giuria, insieme a registi come Lattuada, Rossellini, Genina, Castellani, a critici, a sceneggiatori e scrittori, ad attori e attrici. Blasetti si toglie anche, alla distanza, la soddisfazione di una platonica rivincita su Luigi Chiarini che nel 1951 aveva aspramente criticato l’idea del concorso per soggetti, definendolo assolutamente inutile¹⁷: nel 1958, infatti, proprio Chiarini è il presidente della commissione giudicatrice del concorso trimestrale per soggetti “Prima prova”, indetto dal CSC, il cui premio consiste nella pubblicazione su «Bianco e Nero» del soggetto vincitore.

Ma anche se non più nell’organico del Centro dopo il 1956, Blasetti non se ne distacca: continua, come ‘professore ospite’, a frequentare le aule della scuola, almeno fino alla metà degli anni Sessanta. Poi anche al CSC arriva la contestazione e tutti i docenti, la vecchia generazione, sono estromessi. Nessuno di loro rimette più piede al Centro: Blasetti – che della ‘vecchia guardia’ era forse l’esponente più in vista e, certamente, il meno ‘vecchio’ – neppure. Solo nella seconda metà degli anni Settanta lo troviamo a frequentare, per diverso tempo, le moviole della Cineteca Nazionale – dove ho avuto il piacere di conoscerlo non fuggevolmente – impegnato a preparare le sue ultime fatiche televisive, *Racconti di fantascienza* e *L’arte di far ridere* nella nuova edizione.

Ricorda Luigi Di Gianni, che lo ebbe come insegnante dal 1952 al 1954, che Blasetti teneva ogni settimana – talvolta ogni quindici giorni – la sua attesa lezione, nella quale parlava di regia, ma anche e soprattutto di direzione degli attori. Gli studenti avevano verso di lui rispetto ma anche timore, a causa del carattere un po’ brusco del regista che si presentava indossando i mitici stivali. Sotto la scorza di severità si celava tuttavia un uomo affabile, spiritoso, divertente e, soprattutto, una personalità che nell’insegnamento della professione risultava illuminante. Quando Di Gianni propose a Blasetti di trarre dal romanzo di Franz Kafka *Il processo* il proprio saggio di diploma, il regista rimase perplesso. Tuttavia disse all’allievo che perorava la propria causa: “Prova a convincermi: fammi vedere come lo faresti, recitamelò”. E Di Gianni fu evidentemente attore così convincente che poté mettere in scena, per il suo short, il primo capitolo del romanzo *L’arresto*.

Note

1 Anno V, n. 97, 31/12/56, pp. 363, 364.

2 «cinematografo», anno IV, n. 8, agosto 1930, pp. 4, 5, 9.

3 Ibidem.

4 Ibidem.

5 Cfr. nota 1.

6 La Corporazione dello Spettacolo fu l'unica mai costituita nell'ambito del Ministero.

7 *In manicomio, in carcere, in ospedale*, in «Cinema nuovo», anno VI, n. 98, 15/1/57, pp. 14, 15, 28.

8 Ibidem.

9 Ibidem.

10 Il Presidente della Corporazione, l'onorevole Gino Pierantoni, viene sempre informato, per iscritto, di ogni avvenimento rilevante e a lui i vertici della Scuola chiedono consiglio e autorizzazioni per le decisioni più importanti, soprattutto quelle a carattere finanziario.

11 *Il Centro Sperimentale di Cinematografia*, in «Stelle», anno III, n. 52, p. 10.

12 *Scusi, è lei Blasetti, il regista degli stivali?*, in «Cinema nuovo», anno VI, n. 103, 15/11/57, p. 173.

13 «Il Messaggero», Roma, 17 gennaio 1940, p. 1.

14 Vedasi l'intervento di Blasetti al Convegno Internazionale delle Scuole di Cinema e di Televisione tenutosi a Venezia tra il 2 e il 9 settembre 1956, in *Il problema dell'immissione nella produzione professionale degli allievi diplomati dalle scuole di cinema e di T.V.*, Roma, C.S.C., 1956, pp. 191 - 199.

15 Ibidem.

16 *Sono entrato nel cinema per la porta più grande: comparsa*, in «Cinema nuovo», anno XXVIII, n. 251. gen. - feb. 1978.

17 *Non le beffe di oggi ma i risultati di domani*, in «Cinema» n. s., anno V, n. 78, gennaio 1952.

Sole: da Roma alla palude

di Alfredo Baldi

Premessa

La storia di *Sole*, primo lungometraggio diretto da Alessandro Blasetti, è stata già raccontata in un prezioso volumetto pubblicato nel 1985¹, dal quale anche noi abbiamo tratto non poche notizie per il presente scritto. Ma non tutte le vicende erano allora conosciute o conoscibili. La squisita cortesia di Mara Blasetti mi ha permesso di prendere visione di numerosi documenti inediti², relativi sia alla lavorazione del film che alla storia dell'Augustus, che consentono di approfondire la conoscenza di molti avvenimenti occorsi tra il febbraio 1928 e il dicembre 1929, in pratica l'intero periodo di vita attiva della società.

Tra questi documenti rivestono notevole interesse, in particolare, le dodici lettere inviate nell'arco di un mese – dal 26 febbraio al 25 marzo 1929 - da Aldo Vergano, che si trovava a Roma, ad Alessandro Blasetti, relegato "in palude". Tali lettere costituiscono uno scorcio straordinario e unico sulla lavorazione del film e sulle difficoltà finanziarie che questa incontrò e dovette superare. Le missive di Vergano a Blasetti descrivono, è vero, solo un aspetto della lavorazione, quello economico e finanziario, che si dipanava a Roma; anche se non mancano accenni a risvolti più tecnici, come l'approvvigionamento della pellicola, lo sviluppo e la stampa del girato, il montaggio. Ma anche il solo lato economico è eccezionalmente appassionante, probabilmente non meno delle avventure di lavorazione che Blasetti e i suoi, tra i quali si trovava anche il vice-presidente dell'Augustus, marchese Roberto Lucifero, dovevano vivere "in palude".

Dalle lettere si evince solo indirettamente il principale problema che travagliò la lavorazione, vale a dire "l'infortunio finanziario" che la bloccò e ritardò per diverse settimane. Di tale infortunio parla più volte Blasetti, sia nella sua rivista «cinematografo», dove afferma che "Un giorno, un infortunio finanziario – a nulla e nessuno imputabile – fu per arrestare la marcia veramente eroica della Augustus [...]"³, sia in un promemoria del dicembre 1929 che costituisce una specie di bilancio morale, produttivo e finanziario dell'Augustus:

"L'infortunio finanziario del principale azionista ostacola e ritarda prima, arresta poi il ritmo della lavorazione che con sacrifici di ogni genere da parte del personale e della 'troupe' e con il successivo intervento di un giovane capitalista, Marchese Lucifero, nonostante il credito privato e bancario siano bloccati, nonostante il mondo cinematografico sia generalmente ostile e irridente all'impresa, nonostante l'Ente Nazionale, allora presieduto da S.E. Tommaso Bisi, rifiuti ogni appoggio ed ogni aiuto finanziario, nonostante tutto e contro tutti insomma viene condotta a termine. E *Sole* viene presentato al pubblico. E dimostra in pieno tutti i punti del programma 'Augustus'."

Riteniamo che tale “infortunio finanziario” (sulla cui natura possiamo fare solo qualche, sia pur fondata, supposizione, come vedremo in seguito) sia databile alla fine del gennaio 1929, poco dopo l’inizio delle riprese – avviate in gennaio, secondo quanto afferma Blasetti in un altro passo del promemoria del dicembre 1929 sopra citato – mentre apprendiamo da un altro promemoria di Blasetti, databile al luglio-agosto 1929, che il principale azionista dell'Augustus e quindi il protagonista e, al tempo stesso, la vittima dell’infortunio, era il barone Stefano Sanjust di Teulada. In effetti in un'accorata lettera del 14 febbraio 1929, dattiloscritta da Blasetti per Augusto Turati, Segretario del P.N.F. nonché azionista dell'Augustus, si invoca l'intervento dell'illustre protettore per sbloccare uno “scoperto di conto” di lire 150.000⁴, chiesto dall'Augustus all'Istituto Italiano di Credito Marittimo, la cui erogazione era stata improvvisamente bloccata dal direttore della banca, Sebasti, per banali motivi. Si deve ritenere, quindi, che a quel momento l'“infortunio finanziario” si fosse già verificato e che l'Augustus cercasse con grande difficoltà, come si vede e vedremo, altre strade di finanziamento del film.

Le riprese in esterni di *Sole*

Oltre alle lettere di Vergano, rivestono interesse sotto molteplici aspetti altri due documenti che forniscono notizie importanti e inedite sulle riprese del film.

Il primo documento è una lettera dattiloscritta dell'Ufficio di Cisterna del Consorzio della Bonifica di Piscinara⁵, datata 28 dicembre 1928, che autorizza il “Dott. Alessandro Blasetti”, il “Marchese Roberto Lucifero”, il “Dott. Goffredo Alessandrini”, aiuto regista di Blasetti, il “Duca Caracciolo di Torchiariolo”, cioè l'operatore Giuseppe Caracciolo, nonché un uomo di fatica, “ad usufruire dei mezzi di trasporto a trazione elettrica e a vapore” del Consorzio. Si aggiunge che “I suddetti signori possono trasportare le macchine cinematografiche di ripresa e riprendere eventuali scene sui posti.” Dall'esiguità della troupe e dal fatto che non siano citati i nomi di attori e attrici dobbiamo supporre che si tratti di sopralluoghi e di riprese di inquadrature d'ambiente che Blasetti e i suoi compivano in preparazione delle riprese vere e proprie. Sopralluoghi tanto più necessari dal momento che le riprese si sarebbero svolte in zone impervie, potenzialmente pericolose (presenza di febbri malariche e branchi di animali selvaggi, come bufali e cinghiali), in gran parte ancora poco conosciute e non bonificate. Una seconda informazione interessante è che il Consorzio si serviva di mezzi di trasporto elettrici e a vapore, probabilmente ferrovie di servizio a scartamento ridotto costruite appositamente per la penetrazione nei territori da bonificare.

Il secondo documento è una lettera autografa del 10 gennaio 1929, firmata da R. Borghese⁶, che “permette alla Società Augustus di operare con personale e macchine cinematografiche nei pressi della Torre di Foceverde⁷ di proprietà della Casa Borghese attualmente tenuta in affitto dal Conte Fabbrocotti” e specifica che “Il presente permesso è valido per tutto il corrente gennaio”. La Torre di Foce Verde era lontana – in considerazione dello stato dei luoghi all'epoca e degli scarsi mezzi di trasporto esistenti – da Cisterna, cioè dal punto dal quale era partita la bonifica. Al suo interno iniziavano le zone di palude, nelle quali sono state certamente girate molte scene del film. Ma sicuramente non si tratta dell'unica località degli esterni di *Sole*, poiché in una lettera di Vergano a Blasetti datata 16 marzo (che commenteremo più avanti) il primo si rallegra con l'altro “dello scampato pericolo di Ninfa”, molto probabilmente un incidente automobilistico. Ciò sta a indicare che intorno al 16 marzo Blasetti stava girando nel territorio di Ninfa, distante oltre 25 km. in linea d'aria (e diverse ore di viaggio) dalla Torre di Foce Verde. Possiamo forse trarre anche un altro elemento dal testo della lettera del principe Borghese, cioè che Blasetti pensava di completare le riprese a Foce Verde entro il mese di gennaio, considerato che il permesso aveva tale scadenza. Non sappiamo se ciò sia avvenuto.

Le lettere di Vergano a Blasetti sono tutte autografe, cioè scritte di pugno di Vergano, su carta intestata dell'Augustus. La carta intestata è di due tipi. Il primo tipo è caratterizzato dal noto marchio dell'Augustus, un avambraccio con la mano chiusa a pugno e la scritta “Augustus”, iscritti in un quadrato, e dagli indirizzi degli uffici di Roma, in via Mondovì 33, presso il teatro di posa, e di Milano, in via Meravigli 18. Il secondo tipo, più semplice, ha come intestazione un rettangolo blu nel quale è la scritta in lettere tutte maiuscole bianche “Augustus Produzione Sfruttamento Films Italiani S.A.” e, sotto, l'indirizzo “Via Crescenzio 20 Roma”.

La prima lettera di Vergano a Blasetti reca sotto la data un'annotazione allarmante, sottolineata, “ore 6 del mattino”. Perché Vergano sentisse di doversi alzare a un'ora antelucana (siamo in pieno inverno!) per scrivere all'amico, lo spiega esaurientemente il testo della lettera. In sostanza l'avv. Lucente, consigliere delegato dell'Augustus, il giorno prima gli aveva “dato una buca”, non facendosi trovare in casa per consegnargli una somma (di cui Vergano non specifica l'importo) necessaria a coprire le spese quotidiane della lavorazione. Dopo mezza giornata impiegata a cercarlo, finalmente, dopo le nove e mezza di sera, Vergano era riuscito a farsi dare 500 lire dal barone Sanjust, presidente della società; ma aggiunge “e non è che la cosa gli abbia fatto proprio piacere!”. Vergano, poi, informa Blasetti che “Le pratiche finanziarie vanno avanti e speriamo di concluderle in giornata” e che sta arrivando

sui luoghi delle riprese “la Signorina Vinci”. Non riesce però a trattenere un commento malizioso, oggi diremmo “politically incorrect”, perché lo avverte che l'interessata “viene (absit injuria verbis)... col marchese! perciò trattala con i dovuti riguardi e magari con i guanti!”.

La seconda lettera, datata ugualmente 26 febbraio, scritta evidentemente in serata, dà un resoconto di quanto Vergano è riuscito a racimolare nel corso della giornata: 500 lire da Lucente, 5.000 lire da Sciamplicotti e 700 dal ritiro dei decimi versati per la sottoscrizione delle azioni. “Totale” prosegue Vergano “L. 6200 di cui ti mando 500 robusti francozzi. Il resto lo ho diviso fra Cesarini, Della Seta e Sorelle Adamoli: Vaser, Bosco, ecc. ecc.”. Aggiunge che spera nell'erogazione del finanziamento del Credito Marittimo per il giorno successivo e della Banca d'Italia per due giorni dopo, che “Medin sta lavorando alla scena che sarà pronta domani alle 11” e “Maccaroni sta procedendo alacremente nel lavoro delle plafoniere”. Una notizia preoccupante riguarda invece Rinaldi, persona importante della troupe, al quale all'Ospedale S. Giovanni di Roma era stato diagnosticato un tumore e consigliata l'operazione immediata. L'interessato aveva consultato subito un altro medico, ma Vergano non sapeva ancora quali fossero le sue decisioni. Rassicura comunque Blasetti che prima della mattina successiva avrebbe preso i provvedimenti necessari a far proseguire il lavoro. Le ultime notizie per l'amico riguardano Grazia Del Rio, cui Vergano era evidentemente legato sentimentalmente, che si trovava gravemente malata a Messina: Vergano avrebbe voluto correre dall'amata, ma la mancanza di tempo e di quattrini glielo impedivano.

La terza lettera è datata 27 febbraio, mercoledì. Vergano relaziona Blasetti sui passi compiuti presso la Banca d'Italia e il Credito Marittimo per ottenere finanziamenti, esprimendo la convinzione che entrambe le pratiche potrebbero essere sbrigate entro il sabato successivo. Sembra poi rinunciare al progettato viaggio a Messina per vedere la Del Rio. Dà notizie, quindi, sulla pellicola positiva, non ancora arrivata, e sulla stampa dei giornalieri del giorno prima, risultati “un po' grigetti; ma, forse, a causa della luce; certo non per colpa di Oberto”. Informa che la scena e le plafoniere sono quasi terminate, ma lamenta che Lucente è “come al solito latitante e stitico” e di aver dovuto “ricorrere al solito Sanjust per avere altre 500 lire”, suddivise “alla meglio per far fronte a tutte le esigenze e per non fare delle brutte figure”. Così che all'amico può inviare, “facendo un grande sforzo!”, solo 200 lire, affermando, comunque, che per l'indomani ha avuto “assicurazioni formali e precise” per la riscossione di un migliaio di lire. Riepiloga, infine, quanto finora avuto da Blasetti, 1.300 lire, che suppone gli possano bastare; in caso contrario lo prega di telegrafargli o telefonargli “la cifra ristretta” che gli occorre, che cercherà di procurare.

La quarta lettera è dell'1 marzo. Vergano per prima cosa ricorda a Blasetti che il giorno successivo, sabato, ci sarà una riunione del consiglio di amministrazione e gli raccomanda di non mancare, né lui, né il marchese Lucifero (anch'egli, lo ricordiamo, "in palude" con Blasetti). Acclude una lettera autografa di Turati, purtroppo mancante nei documenti, da lui "aperta per provvedere qualora avesse contenuto delle cose urgenti" e informa che sono state rimosse 30.000 lire dalla Banca d'Italia, diecimila delle quali trattenute dal barone Sanjust, evidentemente a rimborso di anticipazioni. Riassume, poi, una lunga conversazione avuta nel pomeriggio con lo stesso Sanjust e con Cirilli: "il barone è sempre fermo e tranquillo; però è chiaro che la sua situazione personale lo mette tuttora in serio imbarazzo". Si allude, è evidente, all'"infortunio finanziario" cui abbiamo accennato sopra che ha messo in gravi difficoltà la lavorazione. Acclude 500 lire e raccomanda all'amico di non mandargli più "commissioni a voce per mezzo di Caracciolo", perché "troppo... impressionabile!". Infine invita perentoriamente Blasetti, sottolineando due volte le frasi: "Strappa subito questa lettera"; avvertimento evidentemente non seguito.

La quinta lettera, di lunedì 4 marzo, breve ma con un lungo postscriptum, si apre con la buona notizia che Vergano è riuscito a riscuotere da varie fonti 820 lire, di cui manda "ricche 300 sperando, domani, di fare molto di più". Informa poi che è arrivata la sospirata pellicola positiva, così che Cufaro potrà stampare. Dopo aver firmato, Vergano riapre la lettera per dar notizia dell'arrivo, in quel momento, ore 9,20 (di sera), di "Caracciolo stanco morto" che deve ora sviluppare (il negativo girato) per poi, dopo un breve sonno, ripartire il giorno dopo all'alba. Un po' contrariato, fa presente a Blasetti che tale fatica poteva essere risparmiata a Caracciolo, dal momento che lo stabilimento aveva già materiale sufficiente per almeno due giorni di lavoro, e lo invita a risparmiare "le forze del personale che, naturalmente, non ha la tua resistenza e il tuo entusiasmo".

Nella sesta lettera, di mercoledì 6 marzo, Vergano informa Blasetti che non è riuscito a ottenere che 1.000 lire dal barone Sanjust, per cui può inviargli solo 600 lire, di cui 200 in assegni bancari "che ritengo potrai cambiare o dare in pagamento all'Albergo". Cufaro ha iniziato a stampare i positivi, che tuttavia ancora non si sono potuti verificare in proiezione perché sono "a pezzi staccati". È previsto che Sanjust vada il giorno successivo da Sebesti, direttore del Credito Marittimo, per sollecitare la pratica. Infine ricorda che attende tutta la troupe per la sera successiva, per la quale ha "ordinato la musica e la guardia!". Vi è poi un piccolo *postscriptum*: ha dovuto riaprire la lettera per togliere 50 lire, date a Pisani per il taxi necessario a sbrigare le commissioni urgenti di cui Caracciolo lo aveva informato telefonicamente. Ed evidenzia che "sono le 9,35 e i postini chiudono alle 10!!".

La settima lettera, di sabato 9 marzo, è forse la più illuminante, ma anche la più preoccupata. Intanto Vergano fa presente a Blasetti di non avergli voluto riferire il giorno prima le notizie che ora gli dà, per non creargli inutili preoccupazioni. Infatti “Sebasti ha rifiutato definitivamente l'operazione di credito propostagli e sollecitatagli”. Non solo, ma ha cercato di convincere Sanjust che investire ora nel cinema in Italia è una pazzia poiché il cinema americano è troppo forte; al punto che “don Stefano” gli ha telefonato, la mattina successiva, “piuttosto impressionato e scoraggiato”. Fortunatamente in due lunghi colloqui di Vergano con Sanjust, nel pomeriggio, le nubi si erano diradate, così che era stato deciso di “quotarsi tra i firmatari dell'effetto per ricoprire la somma di 150mila lire sotto forma di capitale azionario”, mentre le rimanenti 100mila sarebbero state ottenute a Parigi da Orazio Sanjust (evidentemente un facoltoso parente) in un viaggio che il barone avrebbe compiuto la settimana successiva. Possiamo quindi supporre che l’“infortunio finanziario” consistesse nel protesto di una cambiale di 250.000 lire, firmata da Sanjust con l'avallo di Lucifero e Lucente. Sono infatti questi tre personaggi, informa Vergano, che dovranno provvedere alle rimesse delle somme necessarie, varianti tra le 10.000 e le 50.000 lire, secondo varie scadenze settimanali concordate. Dà poi una buona notizia, di aver riesumato, insieme a Capra, “la pratica Florio”, dal quale sperano di ottenere 50.000 lire. Poi descrive “l'ultima buffonata del nostro Consigliere Delegato” il quale, avendo promesso di corrispondere 1.000 lire, non si era invece fatto trovare in casa all'appuntamento concordato, né aveva lasciato la busta con il contante alla cameriera. Così da aver perso in due, lui stesso e Cecchetti, un intero pomeriggio prezioso a cercarlo e da dover inviare a Blasetti solo 1.000 lire invece delle 1.500 previste. Aggiunge, infine, di non aver potuto effettuare, per le preoccupazioni di quei giorni, il montaggio del positivo, ma che lo avrebbe fatto il giorno dopo, domenica. Da questa frase, a nostro avviso, non si deduce necessariamente che il montaggio definitivo di *Sole* sia opera di Vergano; ma è chiaro che, almeno delle scene girate in esterni, è stato effettuato da lui un primo montaggio, certamente rivisto e completato da Blasetti.

L'ottava lettera, di martedì 12 marzo, è telegrafica: senza neppure l'incipit “Carissimo Sandro”, Vergano comunica a Blasetti che sarà il marchese (Lucifero) a dirgli personalmente come mai quella sera non gli può inviare nulla, ma che il giorno dopo gli invierà un migliaio di lire.

Il 15 marzo, venerdì, Vergano è preoccupato perché ha atteso inutilmente Blasetti la sera precedente fino alle 23,30, apprendendo poi nella giornata in corso, da un telegramma del marchese Lucifero, di un “incidente d'auto di notevole importanza”. Assicura, in ogni caso, di essersi rifornito di un assale nuovo, come richiesto, e di essere stato tranquillizzato

dall'ingegnere. Mari sulla continuità del lavoro. Informa anche di aver ritirato dalla marchesa Lucifero 22mila lire che, con le 19mila versate in precedenza, portano a 39mila i versamenti del marchese: mancano ancora 11mila lire, per le quali chiede di sapere la data in cui saranno versate, per potersi regolare nelle spese. Comunica poi che il giorno precedente sono venuti in visita nel teatro l'attrice Ruth Weyer, in quel momento scritturata dall'ADIA, e il “suo amico Hasso Price, un direttore artistico americano che attualmente lavora in Germania”. Quest'ultimo è rimasto entusiasta dello stabilimento e vorrebbe trattare una collaborazione. Vergano prega quindi Blasetti e Lucifero di fare “una scappata a Roma lunedì o martedì per conferire col Price”, avvertendolo per tempo per poter fissare un appuntamento.

Con una breve lettera del 16 marzo Vergano acclude 800 lire personali per Blasetti e “500 per le spese di palude” e lo avverte che la mattina successiva, domenica, verrà a trovarlo un noleggiatore austriaco per trattare la vendita in Austria e Ungheria. Nel caso che Blasetti non possa esserci, egli cercherà di sostituirlo “quanto più degnamente [...] possibile”.

Anche la successiva lettera, l'undicesima, è del 16 marzo. Vergano sollecita Blasetti a “completare al più presto gli esterni per dar mano agli interni”, ricordandogli che gli ambienti interni da girare sono in tutto sette, tre già montati e quattro ancora da costruire. Calcolando una settimana per ambiente, qualche esterno rimasto da fare, qualche ripetizione e qualche dettaglio, afferma Vergano, si arriva a due mesi “che diventano due mesi e mezzo con il montaggio della copia campione”. Quindi, conclude Vergano, “non c'è tanto da stare allegri; specialmente se si pensa che tre mesi di lavorazione vogliono dire altre 300 mila lire, ad andar bene le cose”. Vergano poi si rallegra “per lo scampato pericolo di Ninfa”, quasi certamente l'incidente cui si accennava nella lettera del 15 marzo; ciò ci fa anche supporre che le riprese in esterni avvenissero, in quel periodo, nel territorio di Ninfa, nella parte settentrionale delle paludi pontine. Infine, raccomanda ancora a Blasetti l'incontro con Hasso Price.

La dodicesima e ultima lettera è di lunedì 25 marzo. Vergano è costretto, suo malgrado, a dare una nuova preoccupazione a Blasetti, informandolo che la notte precedente è stato rubato, dalla sala di proiezione, quasi tutto il positivo girato in palude. Ne hanno fatto le spese Mussi e Oberto, licenziati su due piedi per insufficienza di sorveglianza. Anche finanziariamente la situazione è cattiva, poiché Sanjust, sollecitato da Vergano stesso, gli ha promesso, per il giorno dopo, solo 4.000 lire, 3.000 delle quali manderà a Blasetti in mancanza d'altro. Gli comunica infine di aver ricevuto la visita di Caracciolo di Mellito e del conte Negroni, venuti a chiedere, “a nome dell'Ente”, l'uso di parte del teatro per realizzarvi “alcuni esperimenti di film parlato”. Il barone Sanjust, cui Vergano si era rivolto per un parere, gli aveva consigliato di andare il giorno dopo all'Ente e trattare l'affare da un punto di

vista squisitamente commerciale: *do ut des*. Dobbiamo ricordare, a questo riguardo, che, a seguito dell'infortunio finanziario, l'Augustus si era subito rivolta all'Ente per ottenere un anticipo di centomila lire, necessario per proseguire la lavorazione, ma l'Ente aveva decisamente respinto la richiesta. Poteva quindi essere forte la tentazione di sbattere la porta in faccia all'Ente. Non sappiamo se la trattativa sia andata in porto, ma riteniamo di no, in mancanza di qualsiasi documentazione che lo comprovi. Negroni, comunque, realizzò effettivamente nel 1929 un cortometraggio sonoro prodotto dall'ENaC, *Serenata tzigana*.

Conclusioni

Con la fine della corrispondenza probabilmente terminano anche le riprese in esterni, riteniamo verso la fine di marzo. Sappiamo, in ogni caso, che il 28 marzo alle 15,30 Blasetti era presente a una riunione della stato maggiore del cinema italiano, tenutasi presso la sede della Confederazione Generale Fascista dell'Industria Italiana, cui partecipavano, tra gli altri, Pittaluga, Lombardo, Benedettini (ADIA), Janni, Bisi, Olivetti e Pierantoni.

Al momento del completamento degli esterni, secondo le previsioni di Vergano, mancavano ancora tre mesi perché il film fosse finito. Blasetti, tuttavia, deve essere stato più celere di quanto Vergano pensasse nel girare gli interni in teatro, dal momento che la "anteprima" si tiene il 16 giugno al cinema Corso di Roma, con accompagnamento musicale dell'orchestra diretta dal maestro De Risi. Il film, quindi, doveva essere terminato già da un paio di settimane. Sta di fatto che *Sole*, pur elogiato entusiasticamente dalla critica e apprezzato dal pubblico dell'anteprima, non trova un distributore in Italia e neppure compratori esteri (forse una ritorsione dell'ENaC per le critiche feroci di Blasetti all'Ente?). Dopo qualche uscita, in ottobre in un paio di sale a Roma, in novembre-dicembre in tre o quattro sale a Milano, scompare.

Dizionario dei personaggi

Per facilitare la lettura del saggio abbiamo ritenuto preferibile, in luogo di specifiche note, inserire un sintetico dizionario dei personaggi citati. Per ovvi motivi nel dizionario non è compreso Alessandro Blasetti.

Bosco, Lia (nome d'arte di Aurelia Magnabosco). Interprete nel film del personaggio di Barbara. Non sono note altre sue interpretazioni in cinema.

Capra, Antonio. Direttore dell'Ufficio commerciale, dipendente dell'Augustus dall'1 dicembre 1928.

Caracciolo, Giuseppe (Napoli, 1892 - post. 1972). Operatore fin dal 1914, tra il 1930 e il 1940 fu tecnico del suono presso vari stabilimenti. Autore della fotografia di *Uomini sul fondo* (1941), con Carlo Bellerio, e di numerosi altri film importanti, fino agli anni Cinquanta.

Cirilli, Raffaele. Ragioniere, direttore amministrativo dell'Augustus, dipendente dell'Augustus dall'1 settembre 1928.

Cufaro, Lamberto. Industriale; uno dei soci fondatori dell'Augustus, titolare di uno stabilimento di sviluppo e stampa di pellicola.

Del Rio, Grazia. Attrice attiva in Francia e Italia tra il 1928 e il 1933. Interprete, tra l'altro, di *Nerone* (1930), di Alessandro Blasetti e *La dernière berceuse* (1930), di Jean Cassagne, versione francese de *La canzone dell'amore*, di Gennaro Righelli.

Lucente, Ernesto. Avvocato e organizzatore cinematografico; uno dei soci fondatori dell'Augustus e consigliere delegato della società.

Lucifero, Roberto. Marchese e avvocato; vice-presidente dell'Augustus.

Maccaroni, Nino. Direttore dello stabilimento e del personale operaio, dipendente dell'Augustus dall'1 ottobre 1928.

Medin, Gastone (Spalato, 1905 - Roma, 1974). Scenografo di *Sole*, suo primo film. Attivissimo e valentissimo, ha firmato nella sua carriera le scene di circa 150 film, fino a *La ciociara* (1960), di Vittorio De Sica, suo ultimo lavoro.

Mussi, Luigi. Dipendente dell'Augustus come custode, dall'1 ottobre 1928.

Negrone, Baldassarre (Roma, 1877 – 1948). Noto e prolifico regista del muto e del primo sonoro (tra cui il cortometraggio *Serenata tzigana*, 1929, prodotto dall'ENaC, e *Due cuori felici*, 1932). Dal 1937 direttore di produzione.

Oberto, Aristide. Sviluppatore della pellicola negativa, dipendente dell'Augustus dall'1 dicembre 1928.

Pisani, Aristide. Segretario di scena, l'odierno segretario di produzione; dipendente dell'Augustus dall'1 gennaio 1929.

Price, Hasso. Sceneggiatore, attivo (almeno tre film) tra il 1927 e il 1929 in USA e Germania.

Rinaldi, Rinaldo. Truccatore e interprete nel film dei personaggi “un vecchio pastore”, “l'operaio dai baffi spioventi” e “l'operaio infermiere”.

Sanjust di Teulada, Stefano. Barone e ingegnere; uno dei soci fondatori dell'Augustus e presidente della società.

Sciamplicotti Giraud, Cesare. Conte; uno dei soci fondatori e consigliere dell'Augustus. Di professione “possidente”.

Turati, Augusto (Parma, 1888 - Roma 1955). Segretario del Partito Nazionale Fascista dal 1926 al 1930.

Vaser, Vittorio Oreste (Torino, 1904 – Roma 1963). Interprete nel film del personaggio di Silvestro. Fu anche attore teatrale, capocomico e coreografo. Dopo *Sole*, in cinema ha interpretato ruoli di scarso rilievo, fino al 1960.

Vergano, Aldo (Roma, 1891 – 1957). Giornalista, collaboratore di *Cinematografo*, poi anche prolifico sceneggiatore; la sua prima sceneggiatura è appunto *Sole*. Regista del documentario *Fori imperiali* nel 1932 e di lungometraggi dal 1938 (*Pietro Micca*), nel 1947 dirige il neorealista *Il sole sorge ancora*. La sua ultima regia è del 1954 in Germania Est. Nell'Augustus è il vice-direttore generale e direttore dell'Ufficio artistico. In pratica, il principale collaboratore di Blasetti.

Vinci, Anna (nome d'arte di Dolores Casadei). Interprete nel film del personaggio di Anna. È nota solo un'altra sua partecipazione, nel film *Ragazzo* (1933), di Ivo Perilli.

Weyer, Ruth (1901-1983). Attrice di origine polacca, attiva soprattutto in Germania tra il 1920 e il 1930. Interprete del film *La grazia* (1929), di Aldo De Benedetti, prodotto dall'ADIA e molto probabilmente in lavorazione in quel periodo.

Note

1 Adriano Aprà e Riccardo Redi (a cura di), *Sole. Soggetto, sceneggiatura, note per la realizzazione*, di Alberto Boero, Alessandro Blasetti, Aldo Vergano, Roma, 1985.

2 L'intero Archivio Blasetti è stato recentemente acquisito dalla Cineteca del Comune di Bologna.

3 Alessandro Blasetti, *Prima fare poi parlare - Storiella in pochi quadri quasi tutta da ridere*, in «cinematografo», III, 13 - 23 giugno 1929, pp. 3, 4.

4 Il valore di 1 lira del 1929 è pari a 0,78 euro del 2007 (1:1.515). Il costo di *Sole* fu di L. 500.000, secondo quanto più volte dichiarato da Blasetti.

5 Il Consorzio della Bonifica di Piscinara era stato istituito nel 1918 per il risanamento idraulico dell'Agro Pontino. La bonifica, iniziata nel 1926, fu completata nel 1933 - 34, in soli sette anni, su un territorio esteso più di 1.000 chilometri quadrati. La bonifica agraria fu invece compiuta dall'Opera Nazionale Combattenti. Si trattò di un altro lavoro titanico consistente nel disboscamento dei terreni, nella costruzione dei canali di irrigazione, nell'edificazione dei numerosi "Borghi" e di molte migliaia di case coloniche, infine nella realizzazione della rete stradale.

6 All'epoca i principi Borghese erano proprietari del territorio circostante Torre Astura che avevano acquistato dalla camera apostolica nel 1831.

7 La torre di Foce Verde fu costruita dai Caetani fra il 1660 e il 1677, per ordine delle camera apostolica. Sorge nell'attuale Lido di Foce Verde, circa 4 km. in linea d'aria a est di Torre Astura.

Hypothesis for an *e-crit* of *Sole* on DVD

by Alfredo Baldi

Premise: Why *Sole*?

Why have I chosen *Sole*, the first film directed by Alessandro Blasetti in 1928-29? There are a lot of reasons. Because it is an important film for Italian cinema: it was considered “the movie of the recovery” after the dark ages of the last period of the silent cinema, the 20s. Because it is an *almost* lost film – but exactly for this reason it is interesting to reconstruct – of which going on with the research, maybe it will be possible to find other meaningful testimonies. Because, despite it is one of the main myths of Italian *lost films*¹, its only existing fragment, measuring 250 mt., has been rarely screened; definitely less than 30, in Italy and abroad, since 1976. Because it has been written a lot about it, but it has been little studied: the only monographic publication dates back to 1985². Because it tells in grand style but not rhetorically a titanic feat, the reclamation of the Pontine Marshes, whose accomplishment is one of the few merits of the Fascist regime. Finally, because I have an high regard of it, both critical and for how it was thought and made.

The realization of a critical edition - even better *e-crit*, using the neologism by Michele Canosa - of *Sole* in DVD is seemingly simple for the low number and the moderate size of direct testimonies, but for the same reasons it is really complex. We cannot and we do not have to be satisfied with what has been found out up to now. The materials of the Blasetti archive will have to be attentively analysed to look for other useful documentation for the film reconstruction, or at least its history. Regular researches of other materials in case inexistent, both film related and not, will have to be carried out in Italian and foreign film archives too. Afterwards, we will have to intervene on the safety duplicate (that Cineteca Nazionale obtained in 1967 from a nitrate print, destroyed in 1979 as it was in decomposition) of the film fragment, scanning it on high definition (2k) to remove digitally the lines, the scratches, the abrasions and the sparkles coming from the nitrate print, and transferring it again on 35mm film. Digital interventions, namely high definition scanning of the originals and their subsequent transfer on safety film, will be done on the survived frames (on inflammable film). For safety's sake, the same operations – scanning and duplication – will be made also on the existing period pictures.

It is plain that the researches will take a long time, whereas the operations of technologic restoration could be quite short, considering the scanty amount of the material. However, a restored *e-crit* of *Sole* is far.

But the hypothesis of an *e-crit* and its following experimental realization can be suggested from now on and this is what I will try to do here.

Introduction: how *Sole* was born

Sole was realized one year before the disappearance of silent cinema in Italy. In order to produce it, on 7th April 1928 Blasetti, together with other persons - most of them rich and nobles - promoted the establishment of a company named *Augustus* whose capital stock was paid both by founder members, about ten, and a lot of privates through a public share. Among the subscribers there were culturally important persons, close to the cinema and involved in it, as Alessandro De Stefani, Massimo Bontempelli, Corrado Pavolini, Luciano Doria, Gaetano Campanile Mancini, Libero Bovio, Guglielmo Giannini, Anton Giulio and Carlo Ludovico Bragaglia, Leda Gloria, Roberto Leone Roberti; subscribers were also Augusto Turati, secretary of the National Fascist Party, and Giuseppe Bottai, next minister of the Corporations (since September 1929). But the large majority of intellectuals and film makers did not participate and ignored (if not opposed) the initiative. It is necessary to remember that in those years Blasetti was fighting a passionate struggle - also through the magazine he had founded and directed, «cinematografo» - for the recovery of a 'national cinema', against foreign cinema (namely American) which prevailed on the Italian screens. Blasetti therefore, had fallen out with the establishment of the domestic film production and distribution, especially the very influential Stefano Pittaluga, whose company owned the greatest Italian production companies (he had bought the UCI - Unione Cinematografica Italiana - two years before) and the sole distribution of films of some of the American Majors.

The *Augustus* in September 1928 rented the studio of the Cosulich company, in Rome, brand new theatre. The company spread with emphasis the news that the first shot of *Sole* dated back to 20th December³, but in fact the exterior shootings, in the Pontine Marshes, south of Rome, took place between February and March 1929, and the shooting in theatre in April.

The premiere occurred successfully in Rome on 16th June. *Sole* was immediately reviewed by lots of newspapers, even not romans, and by authoritative reviews both concerning cinema and not, such as «Il Tevere»(Corrado Pavolini), «L'Italia letteraria»(Alberto Cecchi), «La Tribuna»(Arnaldo Frateili). The opinions were almost generally enthusiastic. As an example, we quote the opinion of an important scholar such as Alberto Cecchi:

The private screening of this film at Corso cinema [...] marked a date in history: after fifteen years which had been a sort of dark and ignorant Middle Ages of Italian cinema, here we have a work worthy of us and of our period, of the Americans, that means a lot in this genre of art, worthy to go around the world. We can finally believe, after this proof, waited and desired for so long, that the Renaissance of Italian cinema, not only its recovery, has really begun⁴.

But the insuperable difficulty to get the film distribution (more than Pittaluga, Blasetti in the meanwhile was at loggerheads with ENaC, as influential as inefficient National Cinematographic Body) lets *Sole* disappear (forever?) only after a few screenings in Rome in October and in Milan in November-December.

Sole was presented to the censorship on 30th June 1929 and obtained the approval n. 24997, checked length mt 2.042. As to the duration of the screening, it is deducible watching the survived frames - an arbitrary, but well grounded deduction of course – that the average⁵ shooting rate could be 19/20 frames per second. So the duration should had been about 92', little more than one hour and a half.

An incomplete print, probably given by Blasetti himself, was kept at Centro Sperimentale di Cinematografia in Rome – where Blasetti was a very important figure and teaching screenplay and direction – and was regularly screened to the film students until 1943. But on 17th November 1943 the German soldiers who had occupied Rome requisitioned 287 positive and negative prints of the Centro film archive⁶. *Sole* was among them. Despite the numerous and in-depth researches, also recent, the stolen copies were not found any more.

What is left of *Sole* as a film/moving sequence: text/witness (*testis major*)

Probably at the beginning of the '60s – the date is not indicated in the paper sheet of the period – the Cineteca Nazionale acquires (unfortunately we don't know from who) a fragment of the film in 35mm, a “nitrate positive print” the sheet says, from which in 1967 a duplicate was printed, and from this a positive print. A second positive copy was printed in 1975. In 1976 the title was included in the “Catalogue of exploitation film” of the Cineteca. Further prints have not been made.

The fragment has a length of mt. 248,7, estimated from the initial frame, the title “AUGUSTUS ROMA”, to the final frame, the head-on close up of Silvestro (the actor Vittorio Vaser). We have not calculated in the length the opening title "EDIZIONE // ENTE NAZIONALE // PER LA // CINEMATOGRAFIA // ENAC" because it isn't part of the “text” *Sole* even though it is contemporary. Blasetti hoped that ENaC accepted to distribute *Sole*, but this did not happen, also because the Body was overwhelmed by the scandals just in those months (July and August 1929) and wound up in 1931, and probably we ought to him the initiative to insert the opening title.

The fragment of *Sole* is composed of 7 credit titles, 1 title with the inscription “1 Primo Atto” (with the same graphic as the intertitles), 101 shots with moving images and 17 intertitles alternating with the shots. Total, 126 elements⁷.

Recently I have (re)discovered two more fragments of *Sole*. They are included in the *Antologia del cinema italiano* - anthology in four parts, two of them dedicated to the silent cinema, the remaining to the sound cinema - realized in the '60s by Fausto Montesanti for Cineteca Nazionale and Gianni Comencini for Cineteca Italiana. Well, the chapter devoted to the sound cinema (1929-1943) opens with *Sole*. The passage dedicated to the film has a length of 69,2 mt., but great part of them are formed by fixed or travelled photographs. But there are two shots which don't appear in the fragment known:

1) Barbara (Lia Bosco), shot from behind (establishing shot), walks quickly to the upper floor of the inn; the movie camera travels upwards: mt. 2,12. The travelling shot blending to the next one creates a continuity effect. Actually there are two different shots.

2) The camera goes on travelling upwards and discovers Barbara, shot from behind, who exits from the opening on the floor, stops her ascent and turns to the camera to look at a man sitting in front of her (that we see from behind: Silvestro): mt.1,90.

In this way more mt. 4,02 of known text are added. It is not much indeed, but in a case like this all is precious. So the known text has a total length of mt. 252,72, on mt. 2.042 of the original length of the film: 12,38% of the total, one eighth more or less.

What is left of *Sole* as a frame / photograph (*testis minor*)

Luckily, a lot of single frames (precisely 90) of *Sole* exist in Blasetti archive. Now we have to solve the first problem. How a single frame has to be considered? As a 'text', "the 'minimum text unit', or a 'paratext'? The fact that it is a 'text' seems to be clear, even if the single frame is lacking in two (at least) of the distinguishing and characteristic qualities/properties of the filmic text: the *variety* of the constituent elementary units (first quality) and the screenability (second quality), properties that can be summarized as the possibility to be screened (at a certain frame rate) in a linear sequence, together with other elementary units, without a continuity solution till the end of the units forming the sequence. The fact that, despite those lacks, we can declare to have a text, is strengthened by one of the commonly used and accepted methods in reconstructing a filmic text in case of lack of shots, but in presence of single elements (frames) of them: the "freeze-frame".

Using a hasty theorization, we can admit that the lack of the shot, that is of the text, gives a text quality to a material that would not have it, being only *universi pars* (a part of the hole). For this reason I have called *testis minor* (minor witness) the single frame and the photograph, to distinguish them from the *testis major* (major witness), that is the screenable sequence.

Which are the single survived images and how many are they? At a first analysis they cover practically the whole space of the film, except the war scenes and the final ones. Besides the 90 frames that I have mentioned, which are probably part of a nitrate positive print, the Blasetti archive contains 26 photographs, as well as 8 sketches drawn by Gastone Medin, the set designer of the film. Finally, one more Medin's sketch appears in the mentioned *Antologia del cinema italiano*.

A methodology for the reconstruction of the text of *Sole*

The reconstruction of the text should be thought in two ways, in a conceptual and in a material one. First, it is necessary to understand the course of the story, that is the plot of the film. Second, it is necessary to insert the pieces of text that we have (both the *testes majores* and the *testes minores*) according to the reconstructed plot. The text should be reconstructed primarily through the screenplay, though with the utmost caution. We own the script of *Sole*, created by Aldo Vergano; it is published and is made up by 697 shots⁸. But as the long fragment represents the beginning of the film, it is easy to verify that the starting images do not correspond at all to the beginning of Vergano's script, in which the environmental description is longer and more complex, anyway different from the images of the fragment. More differences we can ascertain. The sequence of the sinking of the boat of Baldo and Costantino, caused by buffalos crossing a canal, is different if compared to the screenplay (see shots number 106-126 of it)⁹. The sequence showing Barbara who goes to meet Silvestro for a sexual intercourse with him, is different as well: it takes place in Silvestro's cottage according to the script (see numbers 442-444)¹⁰, whereas in the film it is set in the upper floor of the inn.

In conclusion, we have to think that Blasetti was not able/did not want to follow faithfully the script. Indeed, in the forth and the fifth credit title we read “scenario di Aldo Vergano” (screenplay by Aldo Vergano) and “libera realizzazione di Alessandro Blasetti” (free direction by Alessandro Blasetti). We have not to forget, evaluating the difficulties of this work, that the external shootings were made in winter - February and March - in hardly accessible and potentially dangerous areas (because of the risk of getting malarial fever and of the presence of herds of wild animals such as buffalos and wild pigs), which were largely unknown and not drained yet. Moreover – and this is surely a further complication - we hear from the documents of Blasetti archive that the shootings were realized at least in two different places of the marshes, very distant from each other and at that time not connected by roads. In fact the shootings were made partly in the territory owned by Prince Borghese near the Foce Verde Tower, on the southern coast of Latium (see photo 1), and partly in the

territory of Ninfa, on the opposite part of the Pontine Plains, under the Lepini Mountains (see photos 2 and 3).

So, the filmic text does not correspond literally to the written text, at least in the existing and known parts, but, we reasonably believe, also in the unknown parts. Indeed it is well known that the screenplay is almost never followed slavishly in the tangible realisation. To establish the real plot, in addition to the screenplay - which, as we told, is not completely reliable - we can make use of the list of the 125 intertitles, which was published as well¹¹. Indeed, the intertitles 1-17 of the list correspond exactly to the 17 intertitles of the fragment. Moreover, many intertitles of the list describe in detail the facts and the actions which are happening or will happen just later, so that they are very useful for a plausible reconstruction of the plot. Comparing the 125 intertitles and the 697 shots of the screenplay – in average one intertitle every 5,5 shots – it is possible to try to reconstruct the real/right plot. To reach this aim also the contemporary reviews, written by those who have seen the film, can help us. For example, Alberto Cecchi in the already mentioned article writes¹²:

The 'tricks' are amusing and audacious: just think to Barbara, the so-called 'wolf'¹³ who goes to the upper floor of the inn and is followed by the camera in such a way that the “passage” exists really for the audience in a plastic way, her legs are still on the stairs, her trunk is already in the room, both her legs and her bust are visible: this is a skill worthy of Murnau.

Cecchi describes exactly the two shots we see in the *Antologia del cinema italiano*; this confirms that the short sequence was effectively edited in the film.

The hypothetical reconstruction of the text follows the hypothetical reconstruction of the plot. First it is necessary to insert the moving sequences, the *testes majores* (just two in this case, at the present time), then the frames and the photographs, the *testes minores*. It will not be easy in many cases to insert exactly in their right place the *testes minores*, which as fixed images often have a high degree of ambiguity. For instance, many scenes with lots of characters take place in the inn. So, it is often difficult to find exactly the sequence a frame (or a photograph) with many characters is related to, if the scene is not described precisely in the script, listing the characters who appear in the shot (see photos 4 and 5).

The use of the *testes minores* causes other important problems:

1. How long should the fixed image be? Should it be long enough to give us the full visual perception of the image, that is to say a few seconds? Or should it last as the supposed length of the shot it was part of?
2. How is it possible to substitute the totally lacking shots? With a neutral or a black background? And how long?

3. How is it possible to substitute the lacking intertitles? Which features should they have? The same features of the existing intertitles or different features?

I will try to answer these questions using a not rigorous and not automatic evaluation method, keeping in mind the principles of Cesare Brandi's theory of restoration.

1. The length of the fixed image will be the sufficient length to give the full visual perception of the image, that is to say the length will be proportional to the complexity of the image.

2. The totally lacking shots will be substituted by an homogeneous grey background for a length of time that is sufficient to make the audience aware of the fact that there is a lacuna, a gap (1-1,5 seconds maximum). If the lacking shots are more than one in succession, a black background will be inserted among them, for a quarter/a fifth of second, that is the minimum length in order to allow the audience to have perception of it.

3. The lacking intertitles will be substituted by others with the same writing but with current types, that is different from the types of the survived intertitles.

If we use these reconstruction criteria, we will get 9 minutes (I use the time reference because it has no sense to use the metrical reference for a DVD) of moving images, about 15 minutes of fixed images (frames, photographs, intertitles), about 12 minutes of grey and black backgrounds. But does it make any sense this kind of reconstruction of this filmic text? Indeed we have just an eighth of the original text and for the remaining parts we have to turn to devices. Moreover, in the final reconstruction we suggest here, only two thirds of the complete film are made up by text (moving and fixed images), while the rest of the film is just undifferentiated paratext. Probably it makes sense; and the influential opinion of Michele Canosa backs me up and strengthens my opinion¹⁴. But, in the end, what we can do is just to try, to verify and to judge our work.

To conclude, going by the current researches and studies, just one text, though fragmentary, of *Sole* exists. It seems certain that different versions were not realised, either for the Italian or for the foreign market. So, the text that we have corresponds to the original text of the author-director. By reconstructing the text, we reconstruct in this way (or, at least, we try to reconstruct) the will of the author-director.

Remarks on the music

It is well known that silent films were almost always performed for premieres with an orchestral accompaniment. During the normal movie-theatre screenings there was always at least the piano. Moreover, for very demanding films, important musicians were commissioned to create a suitable soundtrack.

We know the musical programme¹⁵ of *Sole*, a very articulate programme, composed just by modern and contemporary music, both classical (Mascagni, Rachmaninov, D'Indy, D'Albert, Brusselmanns) and light music. The music was chosen by the conductor Edoardo De Risi, a music expert who, at the head of a big orchestra of 30 people, had been working for some years for the creation of soundtracks for films, which were conceived as juxtaposition of well-known music pieces commenting on specific sequences of the plot¹⁶.

The programme foresees 31 music pieces. It specifies the exact moment of the film during which the music is to be played, the piece of music to play, the author, the record label. A musicologist is certainly able to establish quite exactly how long the music pieces last in all.

Can we say that also the musical programme is part of the text of *Sole*? Actually we cannot: it is not a proper musical score, whose performance should be synchronized with the projection of the images. And even if this was the case, I would not be sure of the relevance of the music to the text.

But perhaps it would be interesting to try to juxtapose – in a separate edition, but in the same DVD – the survived long fragment and the six music pieces whose performance is foreseen for those sequences. In such edition the speed of the film should be slowed down in order to reach the 19.5 frames per second, that is to say a speed that allows the movements of the characters not to appear quicker.

Objections to such a proposal can be easily raised: what are we making, what will we see? However these objections can be overcome if we admit that the edition we are preparing is experimental: we can try, so we must try. It can be considered just an attempt to reconstruct, as a short quotation, the first minutes of the *show* offered by the screening of *Sole*.

The colour

Just a remark on the colour. Silent cinema was generally coloured. The colours were obtained with different chemical processes. The most widespread of these were in the '20s the tinting, the toning and the combination of the two. *Sole* is an exception: the image was exclusively (and extraordinarily) in black and white, thanks to the magnificent work of the cameraman Giuseppe Caracciolo. This is confirmed by the reviews of that time, by the survived frames coming from the period print and, lastly, by the witness of the only spectator I had the chance to interview, Mara Blasetti, the daughter of the director, who was present at the film premiere on 16 June 1929.

What there is inside the DVD of *Sole*

Critical introduction

The fact that a film on DVD is not to be considered 'text' but only 'paratext' is largely, though not universally, accepted. We believe it, anyway. This decrease, this *deminutio* in status, allows us to carry out technical procedures that otherwise would be wrong and philologically incorrect.

In the process of writing *Sole* on DVD, the image will be slightly reduced in regard to the dimensions of the screen/monitor, so that it will be possible to view completely the perforation. This is explained by two reasons: first, in order to make readable the information on the edge, such as the kind of film, bath, metric progression, etc.; second, in order to make the frame completely visible, without any loss. The time-code will be highlighted in small dimensions, in a corner of the frame where it does not prejudice the reading of the image: on the top and on the left, preferably.

Contents:

1. Indexes.

A) DVD's general index;

B) Analytic index of the reconstructed text. The text will be indexed in order to allow the user to reach easily.

a) the beginning of the moving sequences;

b) the intertitles not included in the moving sequences;

c) the frames and the photographs not included in the moving sequences.

2. Introduction.

a) cast and credits of the film;

b) sheets on the actors, the technicians and the production company;

c) descriptions of the director, of the shooting of the film, of the importance of the film in the director's career;

d) filmographic sheets about the filmic and non-filmic materials of the text.

3. The reconstructed text, made up by the integrated *testes majores*, *testes minores*, intertitles and homogeneous grey and black background.

4. Starting fragment of the film (at a lower speed), with background music.

5. Literary texts, to be scanned, if there are interesting elements in the (type)script (second thoughts, corrections, deletions, notes, etc.), otherwise to be just transcribed.

a) story;

b) second treatment;

-
- c) screenplay;
 - d) list of the intertitles;
 - e) musical programme.
6. Literary texts transcribed.
- a) screenplay inferred from the fragment;
 - b) contemporary reviews, especially if concerning the plot or the iconic appearance of the film.

Note

- 1 As to my opinion, a mythical *lost film* of the Italian cinema is also *Ragazzo*, 1933, Ivo Perilli's first direction.
- 2 Adriano Aprà e Riccardo Redi (edited by), *Sole*, Rome, 1985. Edited in the occasion of the 3rd Orbetello Agrifilmfestival and the workshop "Autoritratto rurale del fascismo" (Rural self-portrait of the Fascism), by Gian Piero Brunetta.
- 3 A double advertising page with this news is published in «Eco del cinema», January 1929.
- 4 Alberto Cecchi, «L'Italia letteraria», Rome, 23 June 1929.
- 5 We say 'average' because, as it is well known, the hand shooting speed of the cameraman was not ever the same for the duration of the movie.
- 6 Only 25 positive prints were adventurously hidden and rescued by some employees.
- 7 Aprà, Redi, *Sole*, quoted; datum revised by the author.
- 8 Ibid., pp. 61 - 111; datum revised by the author.
- 9 Ibid., pp. 70 - 72.
- 10 Ibid., pp. 94 - 95.
- 11 Ibid., pp. 121 - 127; datum revised by the author.
- 12 See note 4.
- 13 Barbara (Lia Bosco), called "wolf of the marsh".
- 14 Michele Canosa, *Per una teoria del restauro cinematografico*, in Gian Piero Brunetta (edited by), *Storia del cinema mondiale*, Milano 2001, volume 5, p. 1091.
- 15 Aprà, Redi, *Sole*, quoted., pp.133 - 134.
- 16 Adriano Mazzeletti, *Il jazz in Italia - dalle origini alle grandi orchestre* Turin, 2004, p. 313.

Ipotesi per una *e-crit* di *Sole* in DVD

di Alfredo Baldi

Premessa: perché *Sole*?

Perché ho scelto *Sole*, prima regia di Alessandro Blasetti, realizzato nel 1928-29? I motivi sono molti. Perché è un film importante per il cinema italiano: è stato considerato il "film della rinascita" dopo gli anni oscuri dell'ultimo periodo del cinema muto, gli anni Venti. Perché è un film *quasi* scomparso - ma proprio per questo interessante da ricostruire - del quale, continuando a scavare, forse si potranno trovare altre testimonianze significative. Perché, nonostante costituisca uno dei miti principali dei *lost films* italiani¹, è un film il cui unico frammento rimasto, di 250 metri, è stato visto pochissimo (sicuramente meno di 30 proiezioni, in Italia e all'estero, tra il 1976 e oggi). Perché è un film su cui si è scritto tanto, ma si è studiato poco: l'unica pubblicazione monografica è del 1985². Perché racconta in toni epici ma non retorici un'impresa titanica, la bonifica della paludi pontine, il cui compimento è uno dei pochi meriti del regime fascista. Perché, infine, anch'io ne ho un'alta considerazione, sia critica, sia per le modalità attraverso cui è stato ideato e prodotto.

Realizzare un'edizione critica - anzi un'*e-crit*: accetto volentieri il neologismo proposto da Michele Canosa - di *Sole* in DVD è un'impresa apparentemente semplice, a motivo del piccolo numero e della modesta mole delle testimonianze dirette, ma, per lo stesso motivo, notevolmente complessa. Non possiamo/non dobbiamo però accontentarci di quanto è stato fin qui rinvenuto. Dovrà essere analizzato a fondo il materiale dell'archivio Blasetti per cercare altra documentazione utile a ricostruire il film, o almeno la sua storia. Dovranno essere effettuate ricerche sistematiche, nelle cineteche italiane ed estere, di altri materiali eventualmente esistenti, sia filmici che non filmici. Dovremo poi intervenire sul controtipo safety (che la Cineteca Nazionale ha stampato nel 1967 da una copia d'epoca, distrutta nel 1979 perché prossima alla decomposizione) del frammento del film, scansionandolo ad alta definizione (2k) per eliminare digitalmente le righe, i graffi, le abrasioni e le spuntature presenti nella copia d'epoca, per poi trasferirlo nuovamente su pellicola 35 mm. Interventi digitali, cioè scansione ad alta definizione degli originali e loro successivo trasferimento su pellicola safety, saranno effettuati anche sui fotogrammi sopravvissuti (su pellicola infiammabile). Le medesime operazioni - scansione e duplicazione - a scopo cautelativo saranno compiute anche sulle foto d'epoca fino a noi pervenute.

È evidente che per compiere il lavoro di ricerca occorrerà notevole tempo, mentre le successive operazioni di restauro tecnologico potrebbero risultare relativamente brevi, vista la

scarsa quantità del materiale. Un'*e-crit* di *Sole* restaurato è, comunque, lontana.

Ma l'ipotesi di un'*e-crit* e la sua successiva realizzazione sperimentale possono essere proposte fin d'ora ed è quello che qui tenterò.

Antefatto: come nasce *Sole*

Sole viene realizzato un anno prima della scomparsa del cinema muto in Italia. Per produrlo Blasetti - unitamente ad altri personaggi, per lo più nobili e possidenti - promuove la costituzione, che avviene il 7 aprile 1928, di una società anonima, la Augustus, il cui capitale sociale è versato sia dai soci fondatori, una decina, sia da molti privati attraverso una pubblica sottoscrizione di azioni.

Tra i sottoscrittori figurano personalità della cultura vicine al cinema, e del cinema, come Alessandro De Stefani, Massimo Bontempelli, Corrado Pavolini, Luciano Doria, Gaetano Campanile Mancini, Libero Bovio, Guglielmo Giannini, Anton Giulio e Carlo Ludovico Bragaglia, Leda Gloria, Roberto Leone Roberti; ma vi sono anche Augusto Turati, segretario del Partito Nazionale Fascista, e Giuseppe Bottai, futuro ministro delle Corporazioni (dal settembre 1929). La maggior parte degli intellettuali e degli uomini di cinema, tuttavia, ignora, quando addirittura non avversa, l'iniziativa. Non si deve dimenticare che Blasetti in quegli anni combatteva un'appassionata battaglia, anche attraverso la rivista che aveva fondato e dirigeva, «cinematografo», per la rinascita di un 'cinema nazionale' contro il cinema straniero (leggasi statunitense) che straripava sui nostri schermi. Il Nostro, quindi, si era inimicato l'establishment della produzione e della distribuzione cinematografica italiana, in particolare il potentissimo Stefano Pittaluga la cui omonima società deteneva la proprietà delle maggiori case di produzione italiane (aveva acquistato infatti l'UCI - Unione Cinematografica Italiana - due anni prima) e l'esclusiva della distribuzione dei film di alcune tra le majors americane.

L'Augustus, una volta costituita, nel settembre 1928 affitta il teatro di posa della società Cosulich, a Roma, teatro nuovissimo e probabilmente mai utilizzato. La società dà con grande enfasi la notizia che il 'primo giro di manovella' di *Sole* è stato dato il 20 dicembre³, ma in realtà le riprese in esterni, nelle paludi pontine a sud di Roma, hanno luogo tra il febbraio e il marzo 1929 e le riprese in teatro si svolgono presumibilmente in aprile.

L'anteprima ha luogo a Roma il 16 giugno, con grande successo di critica e di pubblico. *Sole* viene subito recensito da molti quotidiani anche non romani e da autorevoli riviste anche non di cinema, come «Il Tevere» (Corrado Pavolini), «L'Italia letteraria» (Alberto Cecchi), «La Tribuna» (Arnaldo Frateili). I giudizi sono quasi sempre entusiastici. Valga per tutti l'opinione di un letterato come Alberto Cecchi:

La proiezione di questo film, avvenuta privatamente al Corso cinema [...] ha segnato, come suol dirsi, una data: dopo una quindicina d'anni che sono stati una specie di tenebroso ed ignorantissimo Evo Medio della cinematografia italiana, ecco un lavoro degno di noi e del nostro tempo, degno degli Americani, che è tutto dire in questo genere d'arte, degno di andare in giro per il mondo. Possiamo finalmente credere, dopo questa prova attesa e sperata da tanto tempo, che sia davvero cominciata non la rinascita, ma addirittura il Rinascimento cinematografico italiano⁴.

Ma l'insormontabile difficoltà di trovare una distribuzione (Blasetti non era riuscito a stabilire rapporti di collaborazione neppure con l'ENAC, potente quanto inefficiente Ente Nazionale per la Cinematografia) fa sì che dopo poche uscite a Roma, in ottobre, e a Milano, a novembre-dicembre, *Sole* scompaia (per sempre?) dagli schermi.

Sole è presentato alla revisione il 30 giugno 1929 e ottiene il visto di censura n. 24997, lunghezza accertata mt. 2.042. Quanto alla durata, si può dedurre dalla visione delle immagini superstiti - deduzione arbitraria, naturalmente, ma fondata - che la velocità media⁵ di ripresa fosse di 19/20 fotogrammi al secondo. Quindi la durata della proiezione doveva essere di circa 92', poco più di un'ora e mezza.

Una copia incompleta, probabilmente donata dallo stesso Blasetti, viene conservata al Centro Sperimentale di Cinematografia - dove il Nostro era tra le personalità più importanti e insegnava sceneggiatura e regia - ed è proiettata regolarmente agli allievi fino al 1943. Ma il 17 novembre 1943 i militari tedeschi che hanno occupato Roma requisiscono 287 copie positive e negative di film della cineteca del Centro⁶, tra cui anche *Sole*. Nonostante le numerose e approfondite ricerche, anche recenti, le copie trafugate non sono state più trovate.

Cosa resta di *Sole* in quanto film/sequenza in movimento: testo/testimone
(*testis major*)

Probabilmente all'inizio degli anni Sessanta - ma la data non è indicata nella scheda cartacea dell'epoca - la Cineteca Nazionale acquisisce, da provenienza purtroppo ignota, un frammento del film, in 35 mm., in "copia positiva d'epoca" (così recita la scheda), dal quale nel 1967 stampa un controtipo e, da questo, una copia positiva. Un'altra copia positiva viene stampata nel 1975. A partire dal 1976 il film è inserito nel "Catalogo dei film in distribuzione" della Cineteca. Non sono state fatte altre stampe.

Il frammento ha una lunghezza di mt. 248,7, calcolata dal fotogramma iniziale, il cartello "AUGUSTUS ROMA", al fotogramma finale, il pp. frontale di Silvestro (l'attore Vittorio Vaser). Non abbiamo calcolato nella lunghezza, perché non fa parte del "testo" *Sole*, il cartello iniziale "EDIZIONE // ENTE NAZIONALE // PER LA // CINEMATOGRAFIA //

ENAC", cartello sicuramente coevo, ma non appartenente al film. Blasetti infatti aveva sperato che l'ENAC accettasse di distribuire *Sole* - ciò che non avvenne anche perché l'Ente proprio in quel periodo (luglio-agosto 1929) fu travolto dagli scandali e poi liquidato nel 1931 - e a lui probabilmente si deve l'iniziativa di apporre tale dicitura iniziale.

Il frammento di *Sole* risulta composto da 7 cartelli di titoli di testa, 1 cartello con la dicitura "1 Primo Atto" (con una grafica analoga a quella delle didascalie), 101 inquadrature con immagini in movimento e 17 didascalie intercalate alle inquadrature. Totale, 126 elementi⁷.

Recentemente, però, ho (ri)scoperto due ulteriori frammenti di *Sole*, contenuti nell'*Antologia del cinema italiano* - florilegio in quattro parti, due dedicate al cinema muto, due al cinema sonoro - realizzata congiuntamente negli anni Sessanta dalla Cineteca Nazionale e dalla Cineteca Italiana, curata da Fausto Montesanti e Gianni Comencini. Ebbene, in tale *Antologia* il capitolo cinema sonoro (1929-1943) si apre proprio con *Sole*. Il brano dedicato al film è lungo 69,2 mt., la maggior parte dei quali costituiti da fotografie, fisse o carrellate. Ma vi sono due inquadrature che non compaiono nel frammento conosciuto:

1) Barbara (Lia Bosco), ripresa di spalle in cm., sale rapidamente le scale che portano al piano superiore dell'osteria; la mdp. carrella verso l'alto: mt. 2,12. La carrellata, cui si salda la carrellata successiva, dà abilmente un effetto di continuità al movimento. In realtà le inquadrature sono due;

2) la mdp. continua a carrellare verso l'alto a scoprire Barbara che, terminata la salita, esce di spalle dall'apertura sul pavimento e si gira di fronte alla mdp. a guardare un uomo seduto di fronte a lei (che noi vediamo di spalle: Silvestro): mt. 1,90.

Si aggiungono, così, ulteriori mt. 4,02 di testo a quanto fin qui era noto. Non è molto, certo, ma in un caso come questo tutto è prezioso. Il testo conosciuto è lungo quindi in totale mt. 252,72, su mt. 2.042 di lunghezza originale del film: il 12,38%, più o meno un ottavo.

Cosa resta di *Sole* in quanto fotogramma / fotografia (*testis minor*)

Di *Sole* sopravvivono fortunatamente nell'archivio Blasetti molti fotogrammi isolati. Qui si pone un primo problema. Un fotogramma isolato va considerato 'testo', la 'unità minima di testo', oppure 'paratesto'? Sembra evidente che di 'testo' si tratti, ancorché privo di almeno due delle qualità/proprietà distintive e identificative del testo cinematografico: la molteplicità delle unità elementari costitutive e la proiettabilità; proprietà che si riassumono nella possibilità di essere proiettato (a una certa velocità di scorrimento) in una sequenza lineare vettoriale, unitamente ad altre unità elementari, senza soluzione di continuità fino al

termine delle unità costitutive della sequenza. Che, nonostante tali insufficienze, si possa affermare di essere in presenza di testo, lo avvalorano una delle procedure comunemente utilizzate, e accettate, nella ricostituzione del testo filmico in caso di mancanza di inquadrature, ma di presenza di singoli elementi (fotogrammi) di esse: il *freeze frame*.

Si può ammettere, per usare una teorizzazione sbrigativa, che l'assenza dell'inquadratura, cioè del testo, fa assumere la qualità di testo a un materiale che non ne avrebbe interamente la dignità in quanto solo *universi pars*. Per tale motivo ho chiamato il fotogramma e la fotografia *testis minor* (testimone minore), per distinguerli dal *testis major* (testimone maggiore) che è la sequenza (le sequenze) proiettabile (i).

Quali e quante sono le immagini singole superstiti? A una prima analisi esse coprono praticamente tutto l'arco narrativo del film, eccettuate le scene della Grande Guerra e quelle finali. Oltre ai 90 fotogrammi di cui ho detto, tratti con ogni probabilità da un positivo d'epoca inaffiammabile, l'archivio Blasetti conserva 26 fotografie, di scena e non, nonché 8 bozzetti disegnati da Gastone Medin, lo scenografo del film. Infine, un altro bozzetto di Medin è presente solo nella citata *Antologia del cinema italiano*.

Metodologia per la ricostituzione del testo di *Sole*

La ricostituzione del testo va intesa in un duplice senso, concettuale e materiale. In primo luogo occorre ricostruire la successione degli avvenimenti narrati, vale a dire la trama del film. In secondo luogo occorre inserire i brani di testo che possediamo (sia i *testes majores* che i *testes minores*) sulla base della trama ricostruita. In linea generale il testo si ricostruisce in via primaria, pur se con molte cautele, dalla sceneggiatura. Quella di *Sole*, opera di Aldo Vergano, la possediamo, è pubblicata e consiste di 697 inquadrature⁸. Ma poiché il frammento superstite costituisce l'inizio del film, è facile verificare che le immagini iniziali non corrispondono all'inizio della sceneggiatura di Vergano, nella quale la descrizione ambientale è più lunga e complessa, comunque differente da quella del frammento. Rispetto allo scritto troviamo altre differenze. L'affondamento della barca di Baldo e Costantino, provocata dalle bufale che attraversano il guado, è realizzato diversamente da quanto previsto in sceneggiatura, nn. 106-126⁹. La sequenza che mostra Barbara che va a trovare Silvestro - per poi avere un rapporto sessuale con lui - avviene nella capanna di Silvestro secondo la sceneggiatura, nn. 442-444¹⁰, mentre nel film è ambientata al piano superiore dell'osteria.

In conclusione dobbiamo ritenere che Blasetti non sia stato in grado di, oppure non abbia voluto, seguire fedelmente il copione, tant'è vero che il quarto e il quinto cartello di testa recitano "scenario di Aldo Vergano" e "libera realizzazione di Alessandro Blasetti". Non

dobbiamo infatti dimenticare, nel valutare le difficoltà dell'impresa, che le riprese in esterni sono state effettuate in inverno, febbraio e marzo, in zone impervie, potenzialmente pericolose (presenza di febbri malariche e branchi di animali selvaggi, come bufali e cinghiali), in gran parte ancora poco conosciute e non bonificate. Inoltre - e questa ha costituito di sicuro un'ulteriore difficoltà - si evince dai documenti dell'archivio Blasetti che le riprese sono state realizzate in almeno due diverse località delle paludi pontine, molto distanti tra loro e, all'epoca, non collegate da ferrovie o strade: in parte nei possedimenti del Principe Borghese presso la Torre di Foce Verde, sulla costa tirrenica, in parte nel territorio di Ninfa, dalla parte opposta della pianura pontina, sotto i monti Lepini.

Possiamo affermare, quindi, che il testo filmico non corrisponde letteralmente al testo scritto, almeno nelle parti esistenti e conosciute. Ma si può legittimamente presumere che tale discrepanza sussista anche nelle parti non conosciute. Del resto è noto che le sceneggiature non vengono quasi mai seguite pedissequamente nella realizzazione concreta. Per stabilire la trama effettiva, ci possiamo però avvalere dell'elenco delle 125 didascalie, anch'esso pubblicato¹¹. Infatti le didascalie 1-17 dell'elenco corrispondono esattamente alle 17 didascalie del frammento. Molte didascalie dell'elenco, inoltre, descrivono in dettaglio gli avvenimenti e le azioni che si stanno svolgendo o che si svolgeranno subito dopo, quindi sono molto utili ai fini di una ricostruzione plausibile della trama.

Dal raffronto tra le 125 didascalie e le 697 inquadrature della sceneggiatura - una didascalia ogni 5,5 inquadrature, in media - si può quindi tentare la ricostruzione della trama effettiva. A questo fine ci possono aiutare anche le recensioni coeve, di coloro che il film lo hanno visto. Ad esempio, Alberto Cecchi nel citato articolo¹² scrive:

Le 'trovate' sono gustose e ardite: si pensi alla 'lupa'¹³ che sale dal pianterreno al primo piano dell'osteria, e viene seguita dall'obbiettivo in modo che a un certo punto esiste veramente per lo spettatore il "passaggio" in modo plastico, le gambe di lei ancora sulla scala, il busto già nella stanza, le une e l'altro visibili: bravura degna di Murnau.

Cecchi descrive esattamente le due inquadrature che abbiamo trovato nell'*Antologia del cinema italiano*; ciò ci conferma che la breve sequenza è stata effettivamente montata nel film.

Dalla ricostruzione ipotetica della trama discende la ricostituzione ipotetica del testo. Si inizia con l'inserire le sequenze in movimento, i *testes majores* (solo due in questo caso, almeno per il momento), per proseguire con i fotogrammi e le fotografie, i *testes minores*. Non sarà facile, molte volte, inserire esattamente al loro posto i *testes minores* che, in quanto immagini fisse, spesso posseggono un alto grado di ambiguità. Nell'osteria, ad esempio, sono

ambientate molte scene di massa, con molti personaggi. È quindi spesso arduo individuare esattamente a quale scena, a quale punto del film, si riferisca un fotogramma, o una fotografia, di un interno con molti personaggi, se la scena non è descritta con precisione nella sceneggiatura, magari con l'elencazione dei personaggi presenti. L'utilizzo dei *testes minores* pone altri problemi rilevanti:

- 1) Quale deve essere la durata dell'immagine fissa? Una durata sufficiente a prendere piena coscienza visiva dell'immagine, cioè pochi secondi? Una durata corrispondente alla durata presunta dell'inquadratura di cui faceva parte?
- 2) Come sostituire le inquadrature totalmente mancanti? Con un fondo neutro o nero? Per quale durata?
- 3) Come sostituire le didascalie mancanti? Quali caratteri grafici dovranno avere? Gli stessi delle didascalie presenti, ovvero caratteri differenti?

Tento le risposte, adottando un criterio di valutazione non rigido, non automatico, tenendo sempre presenti i principi del restauro di Cesare Brandi.

- 1) La durata dell'immagine fissa sarà quella sufficiente a prendere piena coscienza visiva dell'immagine, quindi una durata variabile secondo la complessità dell'immagine.
- 2) Le inquadrature totalmente mancanti saranno sostituite da fondo grigio omogeneo, per una durata sufficiente a far prendere coscienza allo spettatore che si trova di fronte a una lacuna (1-1,5 secondi). Se le inquadrature mancanti in successione sono più di una, si può inserire tra loro uno stacco di fondo nero per 1/4 - 1/5 di secondo, la durata minima perché l'occhio ne riceva percezione cosciente.
- 3) Le didascalie mancanti saranno sostituite da altre con la stessa scritta, ma con caratteri grafici correnti, diversi dai caratteri delle didascalie superstiti.

Se adottiamo questi criteri di ricostruzione, otteniamo circa 9 minuti (uso il riferimento temporale perché per un film su DVD non ha senso il riferimento metrico) di immagini in movimento, circa 15 minuti di immagini fisse (fotogrammi, fotografie, didascalie), circa 12 minuti di fondi grigi o neri.

Ma ha un senso questa ricostituzione di questo testo filmico dove solo un ottavo del testo stesso è conservato, mentre per i rimanenti sette ottavi si deve far ricorso ad artifici? Dove, nella ricostituzione del testo che proponiamo, solo due terzi della durata della visione sono costituiti da testo (immagini in movimento e fisse), mentre il resto non è, nella migliore delle ipotesi, che paratesto indifferenziato? Probabilmente un senso c'è e l'autorevole pensiero di Michele Canosa mi conforta e avvalora la mia opinione¹⁴. Ma, alla fine, non c'è altra strada che provare, verificare e giudicare il nostro lavoro.

Per concludere, allo stato attuale delle ricerche e degli studi esiste un solo testo, sebbene frammentario, di *Sole*. Non risultano essere state realizzate versioni diverse dall'unica editata, né per il mercato italiano, né per quello estero. Il testo che possediamo corrisponde quindi al testo originale dell'autore-regista. Ricostruendo il testo, pertanto, ricostruiamo - o, almeno, tentiamo di ricostruire - la volontà dell'autore-regista.

Il commento musicale

È noto che i film muti erano quasi sempre eseguiti, in occasione delle prime, con accompagnamento orchestrale; durante le normali proiezioni in sala, poi, non mancava mai almeno il pianoforte. Per film particolarmente impegnativi, infine, veniva commissionata a musicisti importanti la composizione di un'apposita colonna sonora.

Di *Sole* ci è noto il programma musicale¹⁵, un programma molto articolato, composto quasi solo da musica moderna e contemporanea, sia classica (Mascagni, Rachmaninov, d'Indy, D'Albert, Brusselmans) che leggera. Fu scelto dal Maestro Edoardo De Risi, esperto musicista che da qualche anno, a capo di una grande formazione di circa 30 elementi, si dedicava alla realizzazione di vere e proprie "colonne sonore" per film, concepite come giustapposizione di noti brani musicali che commentavano sequenze precise della trama¹⁶. Il programma prevede 31 interventi musicali. Indica il momento del film in cui la musica va eseguita, il pezzo da eseguire, l'autore e la casa editrice. Un musicologo potrebbe stabilire abbastanza esattamente la durata totale delle musiche previste.

Possiamo dire che anche il programma musicale è parte del testo di *Sole*? In senso stretto no: non si tratta di una partitura apposita, la cui esecuzione debba essere sincronizzata con la proiezione delle immagini. E anche se questo fosse il caso, non sarei certo della pertinenza della musica al testo.

Ma forse potrebbe risultare interessante provare a giustapporre - in una edizione separata, ma nello stesso DVD - il frammento superstite e i 6 brani musicali la cui esecuzione è prevista per quelle sequenze. In una tale edizione la velocità di scorrimento delle immagini dovrebbe venire rallentata fino a portarla a una velocità per la quale 19,5 fotogrammi di *Sole* scorrono in un secondo, cioè a una velocità alla quale i movimenti dei personaggi non appaiono accelerati.

Sono facili le obiezioni a una tale proposta: cosa stiamo realizzando? Cosa, poi, vedremo? Ma i rilievi si possono superare se ammettiamo che l'edizione che stiamo allestendo è semplicemente sperimentale: provare si può, quindi provare si deve. Si può considerare semplicemente un tentativo di ricostruire, come breve citazione naturalmente, i primi minuti dello spettacolo che fu offerto dalla proiezione di *Sole*.

Il colore

Un'ultima nota sul colore. I film muti presentavano generalmente colorazioni ottenute con vari procedimenti chimici, i più diffusi dei quali erano, negli anni Venti, l'imbibizione, il viraggio e la combinazione dei due sistemi. *Sole* ha costituito un'eccezione: le immagini, opera del magnifico operatore Giuseppe Caracciolo, erano in un rigoroso (e splendido) bianco e nero. Lo testimoniano le recensioni dell'epoca, i fotogrammi superstiti provenienti dalla copia d'epoca, infine la testimonianza dell'unica spettatrice che ho potuto intervistare, Mara Blasetti, figlia del regista, presente alla prima del film il 16 giugno 1929.

Fortunatamente, quindi, il colore non dovrà essere ricostruito: un problema in meno, e non da poco.

Cosa conterrà il DVD dell'*e-crit* di *Sole*

Premessa critica

È opinione prevalente, anche se non accettata universalmente, che un film riprodotto su DVD non possa essere considerato 'testo', ma sia semplice 'paratesto'. Questa regressione, questa *deminutio* di status, ci consente operazioni altrimenti scorrette e filologicamente vietate.

Nel trascrivere *Sole* su DVD l'immagine verrà leggermente ridotta rispetto alla dimensione dello schermo/monitor, così da inquadrare interamente anche la perforazione. Per due motivi: affinché possano leggersi le indicazioni presenti sul bordo - come tipo di pellicola, bagno, progressione metrica, ecc. - e affinché il fotogramma sia interamente visibile, senza alcuna perdita. Verrà poi esposto il time-code, in piccole dimensioni, in una posizione che non disturbi o pregiudichi la lettura dell'immagine, in alto a sinistra preferibilmente.

Contenuti

1. Indici

A) Indice generale del DVD.

B) Indice analitico del testo ricostruito. L'indicizzazione del testo deve consentire di raggiungere rapidamente:

a) l'inizio dei brani filmati;

b) le didascalie non comprese nei brani filmati;

c) i fotogrammi e le fotografie non comprese nei brani filmati.

2. Introduzione.

a) cast e crediti del film;

-
- b) schede sugli attori, sui tecnici, sulla società produttrice;
- c) schede sintetiche sul regista, sulla realizzazione del film, sull'importanza del film nella carriera del regista; d) schede filmografiche dei materiali costitutivi del testo, sia filmici che non filmici.
3. Testo ricostruito, composto dall'integrazione dei *testes majores*, dei *testes minores*, delle didascalie e dei fondi grigi e neri.
4. Frammento iniziale del film, a velocità rallentata, con commento musicale.
5. Testi letterari, scansionati [ma solo se vi sono elementi di interesse nella (dattilo)scrittura: ripensamenti, correzioni, cancellazioni, annotazioni, ecc.] altrimenti solo trascritti.
- a) soggetto;
- b) secondo trattamento;
- c) sceneggiatura;
- d) elenco delle didascalie;
- e) programma musicale.
6. Testi letterari trascritti.
- a) sceneggiatura desunta dal frammento;
- b) recensioni coeve, in particolare se trattano della trama o dell'aspetto iconico del film.

Note

- 1 Altro mitico *lost film* del cinema italiano è, a mio avviso, *Ragazzo*, 1933, prima regia di Ivo Perilli.
- 2 Adriano Aprà e Riccardo Redi (a cura di), *Sole*, Roma, 1985. Pubblicato in occasione del III Agrifilmfestival di Orbetello e del seminario "Autoritratto rurale del fascismo", curato da Gian Piero Brunetta.
- 3 «Eco del cinema» del gennaio 1929 pubblica una doppia pagina pubblicitaria con la notizia.
- 4 Alberto Cecchi, «L'Italia letteraria», Roma, 23 giugno 1929.
- 5 Diciamo 'media' perché, come è noto, la velocità di ripresa manuale dell'operatore non era la medesima per tutta la durata del film.
- 6 Solo 25 copie vengono avventurosamente nascoste e salvate da alcuni dipendenti.
- 7 Aprà, Redi, *Sole*, cit.; dato da me revisionato.
- 8 Aprà, Redi, *Sole*, cit., pp. 61-111; dato da me revisionato.
- 9 Ibidem, pp. 70 - 72.
- 10 Ibidem, pp. 94 - 95.
- 11 Ibidem, pp. 121 - 127; dato da me revisionato.
- 12 Cfr. nota 4.
- 13 Barbara (Lia Bosco), chiamata 'lupa della palude'.
- 14 Michele Canosa, *Per una teoria del restauro cinematografico*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Milano, 2001, vol. 5, p. 1091.
- 15 Aprà, Redi, *Sole*, cit., pp.133 - 134.
- 16 Adriano Mazzoletti, *Il jazz in Italia - dalle origini alle grandi orchestre*, Torino, 2004, p. 313.

Una scuola di cinema, da Bottai a Ciano

Un maestro: Alessandro Blasetti

di Alfredo Baldi

Già in uno dei primi numeri di «cinematografo»¹ Alessandro Blasetti presenta il suo programma per la “rinascita” del cinema italiano in un articolo non firmato ma dal titolo significativo, "cinematografo chiama a raccolta l'esercito dei nuovi, dei giovani per i quali combatte e dei quali è espressione", con un sottotitolo esplicativo, “bandiremo, nel prossimo numero, 4 concorsi simultanei”. Per Blasetti la crisi del cinema italiano, ammessa e deprecata unanimemente dalle forze politiche, industriali e culturali, incapaci tuttavia di fronteggiarla, dipende non tanto dalla mancanza di capitali interessati a investire nel cinema, quanto dalla mancanza di idee. E questa si può superare soltanto chiamando a raccolta i “nuovi, i giovani”, domandando loro “nuove opere, nuovi criteri direttivi, nuove scene, nuove sensibilità interpretative”². Per Blasetti due sono i motivi principali che si oppongono alla soluzione della crisi: la diffidenza dei produttori nei confronti dei giovani, verso tutto ciò che non sia “stantio ed ammuffito”, e la diffidenza e la sfiducia dei giovani stessi, scottati da troppe iniziative poste in essere da falsi maestri il cui unico scopo è estorcere loro denaro. Il numero successivo di «cinematografo»³ bandisce i quattro concorsi annunciati: per autori (cioè sceneggiatori), per direttori, per scenografi e per attori. La diversa entità dei premi in palio è significativa delle convinzioni di Blasetti circa l'importanza di coloro che creano il cinema: L. 15.000 al vincitore del concorso autori, L. 6.000 al direttore, L. 4.000 allo scenografo. Per gli attori, un attore e un'attrice, il premio consiste in una scrittura di un anno da parte della I.C.S.A., la casa di produzione finanziatrice dell'iniziativa che aveva appena realizzato *Frate Francesco*, interpretato da Alberto Pasquali e diretto da Giulio Antamoro.

Il concetto che la vera causa della crisi è la mancanza di uomini è ribadito in un successivo numero di «cinematografo»⁴ in un articolo di Blasetti a firma addirittura autografa il cui titolo d'apertura suona significativamente "La vera crisi: uomini" e il cui contenuto ribadisce il concetto a lui caro “Crisi di intelligenza: crisi di uomini”. Infatti, egli prosegue, da una parte gli industriali del cinema nelle loro scelte “prescindono dall'arte, come se produrre e commerciare cinematografo sia equivalente a produrre e commerciare scatole di conserva.”⁵ Dall'altra parte, dalla parte degli esecutori (sceneggiatori, registi, attori, ecc.), si trovano solo “vecchi uomini che rimangono e trionfano nei teatri di posa in grazia d'un nome che si son fatto più per essersi occupati casualmente, primi, di una cosa nuova, che per aver creato qualcosa di nuovo”⁶.

Blasetti, a soli 26 anni (era nato il 3 luglio 1900), si presenta già quindi come un vero e proprio pedagogo, un educatore, una guida per i giovani, un giovane che dei giovani vuole sviluppare le grandi facoltà e capacità embrionali. Questa sua straordinaria attitudine che egli ha messo in opera per gran parte della sua vita - fino al 1956, quando ha deciso di terminare l'insegnamento al Centro Sperimentale di Cinematografia per lasciare il posto ai giovani⁷ - si rivela anche nei titoli di due puntate delle memorie che egli scrisse per *Cinema nuovo* negli anni Cinquanta: "Il nido dei miei ragazzi"⁸, nel quale racconta gli inizi dell'esperienza della Scuola Nazionale di Cinematografia, e "Ero timido e mi obbligavi a fermare le ragazze"⁹, significativa frase scrittagli da uno dei suoi allievi di allora, Andrea Checchi. Blasetti non ha mai cessato di essere un educatore, un maestro, non soltanto un insegnante, un docente: iniziando dai suoi scritti sulle sue riviste degli anni Venti, per passare alla Scuola nazionale di Cinematografia e, poi, al Centro Sperimentale. In questo risiede, probabilmente, la sua unicità, la sua straordinarietà.

Blasetti inizia ufficialmente la sua collaborazione alla costituenda Scuola Nazionale di Cinematografia partecipando, il 5 novembre 1931, alla riunione di una Commissione costituita dall'onorevole Gino Pierantoni, presidente della Corporazione dello Spettacolo, per definire la natura e i programmi della futura Scuola. Dopo pochi giorni, l'11 novembre, Blasetti partecipa a una successiva riunione, ugualmente indetta da Pierantoni, che predispone il provvedimento di costituzione ufficiale della Scuola Nazionale di Cinematografia¹⁰. Blasetti non è presente alla prima riunione del Consiglio direttivo della Scuola, il 4 febbraio 1932, nella quale Guglielmo Zorzi era stato nominato direttore della Scuola ed egli stesso era stato coinvolto - insieme a San Martino, Cauda, Bragaglia, Zorzi, Franchini e Boni - come membro della Commissione esaminatrice degli aspiranti allievi. È presente, invece, alla seduta successiva dell'8 marzo, nella quale Pierantoni «richiama l'attenzione del Consiglio sul carattere sperimentale di questo primo tentativo, tanto più che nessuno può ragionevolmente pensare di formare in 5 o 6 mesi di scuola degli attori cinematografici la cui istruzione si dimostri completa e soddisfacente sotto ogni rapporto». Nella stessa riunione si decide di formare una Giunta esecutiva della Scuola, di poche persone, la cui scelta è lasciata al conte di San Martino. Pochi giorni dopo, l'11 marzo, Blasetti scrive pertanto a San Martino per ringraziarlo, "lusingatissimo", dell'invito pervenutogli di entrare nella Giunta e per accettare l'invito, pur se "nel massimo limite consentitomi dagli impegni assunti presso la Cines". Fin dai primi momenti quindi, pur se esente da incarichi di insegnamento, Blasetti è considerato uno dei più importanti esponenti della Scuola, nella quale è stato accolto, insieme a Guido Pedrazzini, come rappresentante della Cines.

Blasetti non è presente alla successiva riunione del Consiglio il 20 giugno, probabilmente perché impegnato a Napoli sul set de *La tavola dei poveri*. In tale seduta il Consiglio, ascoltata una poco entusiasmante relazione del direttore della Scuola sull'attività dei primi mesi, due in pratica, dal 26 marzo al 7 giugno, finalmente entra nel merito delle lezioni da tenere presso le Case cinematografiche e incarica Zorzi e Toeplitz, amministratore delegato della Cines che ha sostituito Pedrazzini nel Consiglio, di prendere direttamente accordi in proposito. Toeplitz, da parte sua, assicura che la Cines darà volentieri tutto l'aiuto possibile, frase peraltro sibillina ed equivoca.

Nel prosieguo del 1932 non vi è traccia, tra i documenti della Scuola, di altri atti ufficiali del suo massimo organo, né di interventi scritti di Blasetti.

Nella riunione del 24 gennaio 1933, all'inizio del nuovo corso, «avendo il conte Zorzi presentate le sue dimissioni, il Consiglio è d'accordo di affidare il posto di Direttore della Scuola e l'insegnamento dell'azione cinematografica ad uno dei Direttori artistici della Cines, e precisamente al Dottor Blasetti, realizzando così un primo legame sostanziale fra l'attività della Scuola e quella della più importante casa di produzione cinematografica.» Poiché l'interessato è assente, Toeplitz promette di farsi egli stesso tramite presso di lui, interpellandolo a nome del Consiglio. Blasetti accetta l'incarico di direttore ed è presente alla riunione del 18 febbraio nella quale Toeplitz offre alla Scuola la possibilità di far girare un film agli allievi negli studi della Cines. Si tratta di un fatto sicuramente importante, perché permette finalmente di innestare nella Scuola quella pratica cinematografica che fino a quel momento era stata soltanto auspicata e ne rappresenta quindi un passo decisivo per l'affermazione e lo sviluppo. L'accordo è formalizzato con una lettera di Toeplitz a San Martino in data di quello stesso giorno, 18 febbraio 1933, e prevede che il film da realizzarsi da parte degli allievi sia diretto dal direttore della Scuola, Alessandro Blasetti.

Il 6 marzo il segretario della Scuola, Boni, in una lettera a Blasetti, accenna a un prossimo trasferimento delle sue lezioni alla Cines. Ma il 31 marzo Toeplitz si dimette dalla carica di amministratore delegato della Cines a causa della crisi della società e la situazione della Scuola, per quanto riguarda la "pratica", torna a farsi precaria, essendosi vanificata la possibilità tanto desiderata di portare su un set cinematografico gli allievi; la crisi della Cines mette la parola fine alle speranze, almeno per il momento.

A questo punto, crediamo, Blasetti deve aver concepito la brillante intuizione che gli permette di portare avanti le lezioni per un paio di mesi: condurre "gli attori al manicomio, alle carceri, all'obitorio, per mostrare loro come sono i veri pazzi, i veri galeotti, i veri cadaveri"¹¹. Il motivo di tali visite era semplice: per cancellare negli allievi i cattivi modelli,

“il fasullismo teatrale [...] derivante dal peggiore divismo cinematografico ancora sopravvissuto”, difetti che apparivano evidenti nelle foto che gli aspiranti attori inviavano alla Scuola per l’ammissione, Blasetti decide lì per lì di mostrare agli allievi come sono i veri esemplari umani. Oltre al manicomio e all’ospedale gli studenti vengono portati in visita al carcere femminile alla Lungara, poi a quello maschile a Regina Coeli, infine all’obitorio, dove più di un’allieva sviene. Ma il trattamento, pur se traumatico, risulta istruttivo perché dopo un mese di tale scuola, invitati a recitare le opere di Pirandello, nessun allievo ripete le “espressioni del dolore, della paura, della sofferenza fisica, della follia secondo gli ormai cancellati modelli delle prime fotografie”¹². Blasetti può quindi affermare con orgoglio, a distanza di venticinque anni, che, nonostante le carenze e le ristrettezze finanziarie, la Scuola ebbe il merito di “indicare la vita come prima maestra di un nuovo cinema”¹³.

All’inizio di giugno si verifica un fatto che è esemplare sia del carattere orgoglioso, per quanto riguarda le sue prerogative professionali, di Blasetti, sia delle difficoltà di comunicazione e di funzionamento all’interno della Scuola. Piccato per una lettera di Boni che lo pregava di sospendere l’iniziativa di far svolgere le lezioni di scherma da parte delle allieve in costume da bagno, egli annuncia a quest’ultimo le dimissioni e gli allega una lettera in tal senso per il presidente San Martino. Ma dopo un paio di giorni, a seguito di un colloquio chiarificatore con Pierantoni che gli rinnova la sua stima, così come fa anche Boni, ritira le dimissioni, tanto più che il presidente dell’Accademia, assente da Roma, non è neppure venuto a sapere dell’incidente.

Il 9 agosto Blasetti trasmette a Boni una relazione, che purtroppo non ci è pervenuta, sull’attività svolta durante i primi quattro mesi di corso. Egli informa anche Boni che ha ottenuto dalla Cines qualche centinaio di metri di pellicola e un operatore, per realizzare saggi pratici con gli allievi. Le riprese sono cominciate e proseguono a Ostia, sia per la maggiore facilità di girare fuori Roma, sia per la maggiore varietà di storie e ambientazioni offerta dalla località balneare. Blasetti è quindi riuscito a ottenere, dopo vari tentativi falliti, che gli allievi possano fare pratica nell’ambito della Scuola.

Di tutta l’attività svolta come docente Blasetti dà conto in una relazione a Boni di inizio dicembre, manoscritta e senza data (la datazione ipotetica è nostra), vergata frettolosamente durante la faticosa lavorazione di *Vecchia guardia*, film nel quale peraltro egli era riuscito a coinvolgere numerosi allievi e allieve, sia pure in parti non principali. Riteniamo interessante trascrivere integralmente la relazione, poiché ci fornisce importanti notizie, le prime che possediamo, sull’impostazione teorica che Blasetti sta imprimendo ai corsi.

Ecco ora, in poche parole, la relazione sulla seconda parte del corso. Ho proseguito la proiezione di films stranieri e le visite negli stabilimenti Cines come la esercitazione di azione scenica per circa un mese e mezzo; gli elementi nuovi di insegnamento di questa seconda parte del corso sono stati due:

1. Ho realizzato lungo le sedute di un mese una serie di provini all'aperto, e precisamente ad Ostia, provini che, legati in scenette di spiaggia, ho poi selezionato e montato facendone un piccolo film che tengo a disposizione negli stabilimenti Cines i quali mi hanno concesso circa 800 metri di pellicola e l'uso della macchina da presa muta per "girarli".

Con ciò ho inteso attuare, per pura affermazione di principi, quella esercitazione di pratica lavorazione che doveva costituire la base e la conclusione dell'insegnamento o meglio delle esercitazioni della nostra scuola. L'esperimento, sia pure in miniatura, ha potuto documentare in ogni modo la fotogenia e il livello della naturalezza degli allievi.

2. Ho iniziato esperimenti di fantasia e di creazione portando gli allievi - che dovranno domani offrire una intelligente collaborazione anche creativa ai direttori - a comporre piccole scene prima isolate e con due personaggi, poi collegate ad altre e con più personaggi.

I ragazzi si son così abituati per la critica fatta ai loro saggi a sentire, comprendere, costruire, ricercare situazioni, personaggi, momenti umani; ed i miglioramenti sensibilissimi ed evidenti hanno affinato la loro concezione dello spettacolo e della funzione dell'attore nello spettacolo.

In poche parole essi, portati a ricercare e ad ideare il momento lirico, il momento drammaturgico e il momento comico, sono oggi maggiormente in grado di comprendere, di sentire e quindi di interpretare analoghi momenti che in una pratica professionale si presenteranno loro.

Attendo ora che si stabilisca se e quando il Consiglio della Scuola vuole esaminare gli allievi, come io desidererei e riterrei opportuno, per constatare quali siano i risultati che, con questi criteri e con le possibilità che si sono avute, abbiamo potuto conseguire. E nello stesso tempo comunico che ho gettato le basi di un progetto che potrò spiegare in sede di riunione con il quale, basandomi sulla esperienza della professione e su quella di quest'anno di corso, espongo il mio punto di vista sui necessari sviluppi della Scuola che così come è attualmente mi sembra embrionale e priva di utili possibilità.

Come si vede l'insegnamento di Blasetti si muove su due direzioni. Una direzione pratica, basata sulla recitazione davanti a una vera macchina da presa, unica possibilità per un attore, secondo lui, di rendersi conto di cosa significhi esprimere un'idea attraverso le immagini. Una seconda direzione invece più teorica, volta a sviluppare nei ragazzi le loro capacità di analisi delle situazioni e dei personaggi e, subito dopo, di scrittura di quanto da loro elaborato. Ma credo che le parole dello stesso Blasetti, chiarissime, siano le più adatte per precisare il suo pensiero e il suo metodo:

Per dare una spiegazione del metodo che seguivo cominciai a dire a quei ragazzi: "Avete qualcosa da dire, qual è il mondo che vi interessa, i personaggi che amate?" Allora scrivete. Quando voi avrete descritto il personaggio, il dramma, l'episodio, la creazione di fantasia che a voi interessa e attraverso la quale io possa capire qual'è la vostra formazione intellettuale, allora ditemi come fareste a realizzare questa idea del mondo attraverso le immagini. Quando essi avevano fatto questo lavoro io analizzavo insieme a loro tutto ciò che si opponeva alla chiarezza delle immagini, alla tensione del ritmo, alla proporzione delle inquadrature, ecc. Poi davo all'allievo regista la possibilità di servirsi degli altri allievi e di realizzare assieme la messa in scena e dare la sensazione del movimento, immaginando che ci si trovasse in teatro davanti alla macchina da presa. Con questo sistema io mettevo gli allievi in condizione di fare tutto quello che si fa professionalmente.¹⁴

Il 14 dicembre 1933 Blasetti invia a Pierantoni e a San Martino un lungo e articolato progetto - che sviluppa ulteriormente, su richiesta di Pierantoni, il 28 gennaio 1934 - per una definitiva e più ampia impostazione della Scuola. Lo trascriviamo integralmente.

È nota, per lo meno quanto basti, la importanza nazionale dei problemi etici ed estetici – e dunque politici – come dei problemi economici del cinematografo.

È noto che questi problemi, nonostante le cure e le provvidenze del Regime sono ancora insoluti.

È evidente che il Regime in questo maturato momento di polarizzazione dell'attenzione dei popoli verso Roma, non può non sentire l'urgenza della nascita di un cinema che valga ad accelerare e non a ritardare i tempi.

Se ne può dedurre senza altre chiacchiere preliminari che alla Corporazione dello Spettacolo – e ad essa specialmente e soltanto – spetta oggi il diritto ed incombe il dovere di ascoltare attentamente la voce di chiunque abbia un qualsiasi giustificato titolo per presentare idee dirette alle soluzioni suaccennate.

Come Direttore della Scuola Nazionale di Cinematografia più che come Direttore di Scena e giornalista dello Spettacolo, mi permetto di esporre quanto segue:

Premesso che il problema etico ed estetico e dunque politico del cinema non può risolversi che con la ricerca, la selezione e la esercitazione di nuovi elementi nei ruoli della concezione, della preparazione, della realizzazione dei films,

premessi che questo lavoro di rinnovamento, non celere, non facile, carico di rischi è fuori di ogni realtà industriale pensare di attendersi dalle sole forze del capitale privato, scarse, basate su un mercato di sfruttamento non ricco, inadatte per circostanze e mentalità ad affrontare incognite,

riconosciuto inoltre e per contro che il problema economico del potenziamento dei redditi, origine del movimento industriale, non potrà ottenersi che quando i nostri films avranno più vasto respiro, aderenza alla sensibilità attuale, maggior perfezione di allestimento e

finalmente quando avranno intelligenza, salute, giocondità, forza fasciste, e da ultimo riconosciuto che lo Stato non può da solo assumersi l'onere finanziario di una sua produzione per un complesso di note e fortissime ragioni quasi tutte dipendenti da molto mal riuscite esperienze nostre ed altrui che è inutile ricordare ed elencare

Mi sembra evidente che l'unica strada di soluzione sia quella di un'attiva, seria, completa collaborazione fra Stato e privato produttore:

Lo Stato provvede a ricercare, selezionare, preparare gli elementi nuovi in tutti i ruoli;

Il privato li preleverà per la sua produzione con rischio enormemente diminuito. Certo di rischio enormemente diminuito si potrà parlare soltanto quando la ricerca, la selezione, la preparazione siano state vaste, attente, complete.

La Scuola Nazionale di Cinematografia doveva cominciare da un programma minimo per cominciare ad esistere.

Non può, dopo due anni, proseguire con un programma minimo sotto pena di non esser più considerata un istituto neonato ma un istituto mancato.

Il programma minimo fu ed è stato il seguente:

1° - Corso per soli attori;

2° - Ricerca degli elementi limitata a qualche comunicato alla stampa con invito di presentazione alla sede della scuola.

3° - Sede inadatta e non propria; ma concessa dalla cortesia della Regia Accademia di S. Cecilia.

4° - Insegnamento limitato a lezioni di azione scenica, di dizione, in sottordine di canto. 5° - Mancanza di garanzie di lavoro per gli elementi migliori. Utilissima come affermazione di principio, provvida come dimostrazione di buona volontà dello Stato, ecco perché la scuola si è sinora dimostrata inutile come contributo pratico all'industria e perché il parlarne a proposito di un progetto di soluzione dei problemi del cinema può apparire poco serio o per lo meno poco pratico.

Ma la scuola, invece, può essere la base più opportuna e più semplice per la impostazione dei criteri e degli elementi di rinnovamento che s'invocano ed il punto di partenza per la soluzione anche dei problemi economici.

Ritengo che non sia inutile lo studio dei seguenti punti:

1° - Vengano estesi i corsi ai ruoli a) degli autori sceneggiatori, b) degli scenografi, c) dei tecnici; sia potenziato il corso per attori.

2° - Venga promossa la ricerca degli elementi e quindi venga effettuata la relativa selezione su base nazionale attraverso le sedi provinciali dell'O.N.D. di modo che gli elementi, non più di 50 in tutto, esprimano effettivamente quanto c'è di meglio fisicamente e spiritualmente fra i giovani aspiranti al cinema.

3° - Abbia la scuola una sede propria; e cioè un teatro proprio.

4° - Vengano preparati durante il primo semestre del corso e come esercitazione del corso, quei temi di films che il Regime avrà scelto all'inizio, e che si metteranno in realizzazione,

con i migliori elementi della scuola, nel secondo semestre e come esercitazione del secondo semestre; impiegandosi a questo scopo danaro di privati, che resteranno proprietari dei films, ed ai quali vengono offerte condizioni di produzione privilegiate non comportanti oneri allo Stato.

Tralasciando il dettaglio per la natura generica cui deve attenersi questa proposta per essere letta, passo subito a render noto quali esposizioni finanziarie essa richiederebbe: 1° - Stanziamento – da parte di un ente parastatale – della somma massima di un milione (rimborsabile col 4% degli incassi sulla produzione in un termine di 5 anni) per il complemento di approntamento del teatro da erigersi:

- a) su terreno demaniale inutilizzato,
- b) con mano d'opera di un reparto di Genio,
- c) con materiale di magazzino della R. Marina, del R. Esercito, della R. Aeronautica in contropartita di films di propaganda da prodursi nel primo anno.

2° - Aumento del bilancio annuale della scuola, per l'insegnamento, da L. 40.000, a L. 80.000; aumento che si tradurrebbe in un'effettiva diminuzione anche dello stanziamento scorso, per la assegnazione del 2% sugli incassi dei films suddetti all'Attivo, oggi inesistente, del bilancio stesso.

Dato che la manutenzione dello Stabilimento verrebbe affidata agli allievi medesimi i quali vi alloggierebbero e vi prenderebbero un rancio pagando una retta minima di copertura – tutte le Accademie statali la stabiliscono e questa non sarebbe meno importante ed utile delle altre – d'altri oneri non c'è da parlare.

È il caso invece di spiegare subito quali sarebbero i moventi che dovrebbero spingere il capitale a realizzare films nei teatri della scuola con preparazione ed elementi della scuola.

Anzitutto la qualità ed il livello superiori degli allievi selezionati su vasta scala e completamente preparati; e poi:

1° - La sicurezza di agire nella direzione desiderata dal Governo e la certezza del premio governativo, preventivamente garantito, per l'approvazione dello scenario e del programma di produzione preventivamente ottenuti.

2° - La concessione gratuita del teatro e dei suoi mezzi con il solo canone del 6% sugli incassi (4% rimborso capitale teatro e 2% fondo scuola); il che si concreta con la abolizione di un terzo della spesa di produzione.

3° - La concessione di viaggi e trasporti gratuiti per la compagnia ed i suoi mezzi in quanto organizzazione del Regime (vantaggio notevole pel produttore che lo merita essendosi messo agli ordini dello Stato; e per lo Stato nessun onere).

4° - Abolizione di alte paghe e di diarie onerose perché gli allievi, pur retribuiti, in quanto allievi lavorerebbero fuori delle tariffe professionali.

5° - Concessione di 6 anziché 3 diritti di sincronizzazione (vantaggio notevolissimo al produttore che lo merita per essersi messo agli ordini dello Stato, e per lo Stato nessun onere. Oltre di che indirizzo della produzione verso la qualità a scapito della mediocre se non

pessima quantità).

6° - Masse (esercito per un film militare, armata per un film navale, ferrovie per un film ferroviario, milizia, ecc.) gratuite.

7° - Disciplina ed organizzazione di produzione gratuita in quanto curata dalla scuola.

Riassumendo:

SI RICHIEDE l'assegnazione rimborsabile di un milione e l'aumento, rimborsabile, di 40mila lire annue sul bilancio della scuola,

PER OTTENERE un autentico, pratico, utilizzabile rinnovamento di criteri e degli elementi di produzione nella direzione da tutti invocata,

la produzione di films ordinati e controllati dallo Stato senza impiego di denaro dello Stato,

l'incanalamento del capitale privato verso il suo diretto maggiore interesse – perché va detto che films fascisti non debbono voler dire films antispettacolaristici – e sulla strada dei voti generali del Governo, della stampa, di tutti.

Blasetti, come si vede, si rivolge alla Corporazione dello Spettacolo come interlocutore necessario e privilegiato. Nessuno poteva sapere che solo dieci mesi più tardi, il 6 settembre 1934, Mussolini avrebbe creato il sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda con a capo suo genero Galeazzo Ciano e, nell'ambito di questo, la direzione generale della Cinematografia, diretta da Luigi Freddi, che avrebbe avocato a sé tutte le competenze in materia, compresa la giurisdizione sulla Scuola. Blasetti ripete ancora il suo convincimento: il rinnovamento del nostro cinema è possibile solo immettendo nella realizzazione pratica nuovi giovani talenti e ciò non può essere fatto dal capitale privato. È necessaria perciò una seria collaborazione tra forze private e pubbliche, perché a queste ultime spetta l'onere della selezione e della preparazione dei nuovi elementi. Riconosce, poi, che la Scuola sta funzionando ancora, dopo due anni, sulla base di un programma minimo, ciò che ora non è più giustificabile. Però la Scuola può costituire il punto di partenza migliore per l'auspicato rinnovamento dei quadri, purché sia opportunamente potenziata, estendendo i corsi agli sceneggiatori, agli scenografi, ai tecnici, ampliando la base di selezione degli allievi, dandole una sede propria e un proprio teatro, facendo realizzare agli allievi nella seconda parte del corso, con capitali privati, quei film che il Regime avrebbe indicato. Blasetti pensa a una specie di Accademia del cinema, nella quale gli allievi studiano, lavorano e alloggiano e della cui manutenzione essi stessi si occupano. Ugualmente interessante è la seconda parte della proposta, da cui emerge l'uomo pratico, d'azione, esperto di problemi produttivi, nella quale egli illustra dettagliatamente e in modo convincente gli incentivi da offrire al capitale privato perché questo investa nella realizzazione di film nella Scuola. Si tratta di un progetto molto diverso in questa seconda parte, ma non per questo meno affascinante, da quello che si

tradurrà di lì a poco nel Centro Sperimentale di Cinematografia - figlio diretto della Scuola - il quale non avrà invece rapporti diretti con la produzione, circostanza che anzi sarà spesso rimproverata al Centro¹⁵. La proposta suscita un grande interesse in Pierantoni il quale chiede a Blasetti di precisare il “dettaglio” tralasciato. E Blasetti, in un solo giorno, lo elabora e lo trasmette alla Corporazione della Spettacolo. Eccolo.

CONCORSO E SELEZIONE

Ritengo sia necessario operare la selezione su base effettivamente nazionale.

Il bando, con le condizioni e le modalità relative, dovrebbe esser diramato alle principali sedi provinciali de l'O.N.D. lasciando cura alle singole sedi di diramarlo nella stampa locale e di operare una prima selezione di massima con una commissione propria.

Fra i risultati dei singoli concorsi provinciali una speciale commissione inviata dal Consiglio della Scuola sceglierebbe i più idonei da convocare a Roma per un giorno determinato onde sottoporre gli elementi di questa seconda selezione, un centinaio in tutto ritengo, al giudizio del Consiglio ed ai saggi di ammissione per un numero massimo totale di trenta-quaranta posti.

La selezione sugli aspiranti attori, specialmente quelle di primo e secondo grado, può essere operata con il criterio della maggiore efficienza fisica e della più evidente intelligenza espressiva delle maschere.

La selezione degli aspiranti scenografi può aver luogo su presentazione di bozzetti a soggetto determinato.

La selezione degli aspiranti autori-sceneggiatori può ottenersi stabilendo due o tre temi diversi di natura, per i diversi temperamenti, prelevandoli da ordinari fatti di cronaca quotidiana. Ritagli di giornale veri e propri, scelti con criterio di interesse spettacolistico, che i concorrenti dovranno sviluppare e portare all'epilogo con la loro fantasia mentre dovranno descriverne i pezzi di narrazione per immagini con il loro sia pure embrionale ed inesperto senso del cinema. Il bando a questo riguardo dovrebbe chiarire precisamente che altro è raccontare con le parole, letterariamente, altro è raccontare con le immagini e portare i concorrenti a vedere nella successione di quadri ed azioni nei quadri la vicenda che parzialmente immagineranno e svolgeranno.

Di una selezione di tecnici non credo sia il caso di parlare. Un corso di tecnica fonica e fotografica dovrebbe presupporre l'assenza di cognizioni nei concorrenti anche perché non credo che la Scuola voglia proporsi di approntare proprio dei tecnici specializzati (operatori fonici e fotografici, costruttori di scene) visto che in questo campo l'industria è meravigliosamente e generosamente fornita.

Se occorressero maggiori chiarimenti circa il bando per autori sceneggiatori ed i termini relativi potrò trascrivere ed inviare alla Onle presidenza due miei articoli scritti in argomento per LA STAMPA di Torino.

NATURA DELL'AMPLIAMENTO DEL CORSO

Specialmente in questo primo sviluppo della Scuola non consiglierei l'istituzione di altrettanti corso, separati, per quante sono le specialità dei concorrenti.

Specialmente in considerazione della impossibilità a veder chiaro in loro stessi e nelle loro aspirazioni cinematografiche, da parte dei concorrenti, dei quali può darsi che quel che ha concorso come attore abbia intelligenza e natura di sceneggiatore o anche di direttore - come la esperienza dello scorso anno mi ha insegnato - riterrei che i trenta-quaranta allievi sommanti dalle risultanze della selezioni **DEBBANO FREQUENTARE TUTTI UN UNICO CORSO** comprensivo delle diverse materie di insegnamento.

Ed una forte ragione che mi consiglia a questo è quella di dar sempre maggiore coscienza e maggiori conoscenze alle nuove classi cinematografiche alle quali non guasterà affatto una cultura professionale completa ed una discreta cultura generale. Quanto alle materie di insegnamento penso debbano essere di tre nature diverse.

Il centro del corso dovrebbe esser formato dalle materie squisitamente cinematografiche:

Correttezza e scioltezza di dizione

Azione scenica, tempi relativi, espressione

Tecnica fotografica

Tecnica sonora

Limiti e possibilità della scenografia del cinema con elementi della tecnica di costruzione delle scene

Narrazione cinematografica: esprimere per immagini anziché per parole. E cioè, sceneggiatura.

Esperimenti di fantasia nello sviluppo di temi dati e nella creazione, poi, di temi originali.

A fianco di queste materie, da svolgersi su terreno cinematografico,

Cultura fisica negli sport principali

Ginnastica libera

Scherma

Equitazione (per i quali potrebbe esser richiesta la collaborazione, tramite il Ministero dell'Educazione Nazionale, alla R. Accademia fascista di cultura fisica, dei suoi insegnanti)

Cultura intellettuale generale:

Storia dell'arte figurativa

Storia della letteratura

Storia della musica

Cenni di Filosofia della storia (materie da svolgere non analiticamente, ma a grandi linee chiare, con la collaborazione anche qui del Ministero della Educazione Nazionale e gli elementi che esso consigliasse)

Quale dovrebbe essere il pratico funzionamento della scuola, in un senso ideale, ho già esposto nella relazione progetto a pagina 2 e 3.

Si tratta, con evidenza, di idee interessanti e innovative, alcune delle quali (le selezioni multiple, la frequenza di un unico corso da parte di tutti gli allievi) saranno poi attuate immediatamente dalla Scuola, ma anche, nel 1935, dal Centro Sperimentale di Cinematografia.

Le novità dell'anno di scuola seguente, decise dal Consiglio nella seduta del 19 gennaio 1934, sono costituite dall'aumento a due anni, di dieci mesi ciascuno, della durata dei corsi, dall'istituzione di “corsi per la preparazione di operatori, montatori, tecnici in genere, oltre che per gli attori cinematografici” e dalla frequenza obbligatoria di entrambi i corsi, da parte sia degli attori che dei tecnici, nel primo anno, così come Blasetti aveva auspicato nel suo progetto di dicembre. La Scuola fa anche grande affidamento sulla collaborazione pratica dell'Istituto Luce, il cui presidente, Giacomo Paulucci di Calboli Barone, è divenuto membro del Consiglio.

Nella seduta successiva, il 5 febbraio, Blasetti torna a proporre un suo vecchio cavallo di battaglia, l'insegnamento della sceneggiatura, cioè “l'addestramento alla concezione per immagini invece che per parole”. Ricorda anche un'altra necessità, da lui continuamente e finora invano sostenuta, l'insegnamento agli allievi della cultura fisica. In questa seduta il Consiglio direttivo sopprime il posto di direttore della Scuola, almeno nella forma degli anni precedenti in cui l'incarico era affidato a un insegnante di prestigio, e affida la direzione generale al presidente dell'Accademia, San Martino. A Blasetti viene comunque confermata la cattedra di azione scenica.

Un altro documento, del 19 giugno 1934, evidenzia il ruolo centrale e insostituibile che Blasetti continua a detenere nell'organizzazione della Scuola. Il presidente San Martino invia una lettera ufficiale a Paulucci di Calboli riassumendo gli accordi presi tra quest'ultimo e Blasetti riguardo all'istruzione pratica degli allievi: a) una volta la settimana, per mezza giornata, il Luce concede alla Scuola una sua macchina da presa con operatore e ogni quindici giorni un “truck portatile” con lampade a valigia per le esercitazioni pratiche della Scuola; b) per l'impiego pratico di tali mezzi il Luce concede mt. 3.000 di pellicola negativa che svilupperà e stamperà, come anticipazione sui mt. 3.000 di negativo e mt. 3.000 di positivo che Nicola De Pirro, rappresentante delle industrie dello spettacolo, si è impegnato a fornire all'Accademia e che invece passerà direttamente al Luce. Resta inteso che la Scuola utilizzerà tali mezzi per la realizzazione di piccoli cortometraggi che il Luce potrà inserire nei propri cinegiornali. Resta anche inteso che Blasetti, insegnante addetto al corso, coadiuverà personalmente le riprese e il montaggio.

Il 25 giugno 1934 Blasetti invia a San Martino la relazione sul programma realizzato nel

primo quadrimestre del corso. Tale programma è stato attuato, egli dice, sulla base degli stessi criteri e sistemi dell'anno precedente (purtroppo la relazione di quell'anno, come già detto, è andata perduta). La differenza sostanziale sta nel fatto che nel 1934, a differenza del 1933, è mancata la disponibilità dei teatri della Cines, nei quali l'anno precedente Blasetti svolgeva una delle sue tre lezioni settimanali. Per supplire a tale carenza egli allora ha impartito lezioni sull'organizzazione industriale del cinema. L'Istituto Luce poi, come da accordi, consentirà di far realizzare agli allievi alcuni cortometraggi che saranno inseriti nei cataloghi dell'Istituto, con citazione della Scuola e di coloro tra gli allievi che vi hanno collaborato. Il primo di questi lavori, *24 ore in una stazione*, scrive Blasetti, sarà posto subito in lavorazione e presentato alla "imminente Biennale Veneziana del Cinema". Nutriamo dubbi che il film sia stato effettivamente realizzato. Alla Mostra del cinema del 1934 l'Istituto Luce presentò cinque documentari, nessuno dei quali però ha il titolo annunciato da Blasetti. Uno di essi, ambientato a Ostia (località, lo ricordiamo, dove l'anno precedente Blasetti aveva svolto per un mese esercitazioni con gli allievi, peraltro nell'ambito di accordi con la Cines), è intitolato *Il mare di Roma* e mostra anche l'arrivo in treno a Ostia dei gitanti balneari e la loro partenza al termine della rilassante giornata estiva. Ma l'ambientazione "ferroviaria" è una minima parte del tutto e, d'altra parte, né i titoli di testa, assenti, né la documentazione dell'epoca ci danno alcuna indicazione sugli autori dell'opera. L'incognita quindi rimane. La relazione di Blasetti si chiude con un'ulteriore dimostrazione della sua costante attenzione per i giovani: l'auspicio che agli allievi migliori venga pagato il viaggio a Venezia e che sia loro consentita l'entrata gratuita alle proiezioni "che presenteranno, nella edizione genuina, la tecnica e l'estetica attuali del cinema in tutto il mondo".

Un'ulteriore dimostrazione della correttezza professionale di Blasetti e del suo profondo attaccamento ai suoi giovani allievi la forniscono alcuni episodi accaduti durante la lavorazione del suo film *Vecchia guardia*, episodi che vale la pena di riferire per esteso. Nella seconda parte dell'anno di corso, a partire da settembre, Blasetti dirige *Vecchia guardia* negli stabilimenti Titanus alla Farnesina, una zona di Roma allora in aperta campagna. Egli ne approfitta per far svolgere sul set del film le sue lezioni, tre volte la settimana, in orario serale, o meglio notturno, poiché si svolgono dalle 21 alle 24. Non solo fa assistere alle riprese la sua classe di allievi, ma coinvolge molti di loro (Graziella Betti, Claudia Boyd, Maria Mauro, Gea Romana Tancredi, Arnaldo Baldaccini, Andrea Checchi, Aldo Frosi, Alfredo Ciavarella, Walter Lazzaro, Primo Zeglio), come attori, nella lavorazione del film. Si preoccupa anche di far «ritirare da un'automobile a Ponte Milvio tutte le signorine che, al termine della lezione, sono ugualmente riaccompagnate.» Infatti, dal momento che le lezioni terminavano a ora tarda, a mezzanotte, oltre ai rischi che normalmente poteve comportare una camminata

notturna di qualche decina di minuti in una campagna solitaria, non dobbiamo dimenticare che era molto probabile che a quell'ora le «signorine» venissero intercettate e fermate da qualche pattuglia di insospettiti agenti per sincerarsi della loro moralità. A rischi del genere fa cenno anche una lettera di Boni dell'anno precedente che prega Blasetti di anticipare la fine delle lezioni (che pure si tenevano nella sede dell'Accademia in pieno centro cittadino, a via Vittoria) di una mezz'ora rispetto alla mezzanotte, sia per evitare che le “fanciulle” fossero fermate dalla polizia per controlli, sia per “sottrarle alla persecuzione dei nottambuli”.

In coincidenza con le lezioni di Blasetti sul set del film si verifica un “incidente” per così dire diplomatico. Infatti gli allievi si recano in massa alla Farnesina ogni sera, anche coloro, e sono i più, che non dovrebbero recarvisi perché non impegnati nelle lavorazioni e, soprattutto, perché tenuti a frequentare le regolari lezioni presso la sede dell'Accademia. Gli altri docenti, Cauda e la Franchini, lamentano quindi vistose assenze alle loro lezioni. Per di più l'illustre artista Anton Giulio Bragaglia, invitato a tenere una conferenza il 20 settembre, si trova davanti 4 soli allievi invece dei 30 previsti: se ne va quindi offeso, protestando che informerà del grave episodio il presidente della Corporazione. Boni scrive subito a Blasetti lamentando questo ulteriore problema, a suo dire da lui provocato, ma il regista gli risponde seccamente ricordandogli per prima cosa che “il trasferimento delle lezioni alla Farnesina, frequentato dalla quasi totalità degli allievi, costituisce, almeno in parte, quel passaggio dal campo scolastico arido al campo pratico che tanto tutti auspichiamo”. Aggiunge che egli non può essere ritenuto responsabile della disciplina generale della Scuola che richiede un provvedimento all'infuori del suo corso. “In ogni modo, per quanto non ne avessi affatto il dovere, e soprattutto il diritto, ieri sera a lezione ho comunicato agli allievi la lagnanza che tu mi avevi fatta al proposito con la tua precedente, deplorandoli energicamente e diffidandoli ad intervenire da domani in massa alle lezioni dei colleghi poiché in caso contrario avrei proposto alla Direzione la chiusura del Corso. Ma questo è stato un atto di cui ora, in seguito a queste tue righe, mi pento perché rappresenta uno di quegli eccessi di zelo miei propri che sono la causa principale di questo equivoco sulle mie attribuzioni e responsabilità”. Boni non può che concordare con tali affermazioni e l'incidente si chiude.

Un'ultima notazione, di non secondaria importanza. L'Allegato n. 2 alla lettera del 17 novembre 1934 con la quale il presidente della Scuola annuncia a Galeazzo Ciano le dimissioni del Consiglio “per lasciare completamente libera l'azione di codesto Sottosegretariato per la nuova sistemazione della Scuola”, consiste nell'elenco degli allievi della Scuola Nazionale di Cinematografia che hanno preso parte alla lavorazione di film. Tale elenco, suddiviso nei tre anni di corso 1932, 1933 e 1934, elenca complessivamente 25 allievi che hanno partecipato in totale a 45 film. Ebbene, di queste 45 partecipazioni ben 27 sono a film diretti da Alessandro Blasetti.

Note

1 n. 4, 17 aprile 1927, p. 4.

2 Ibid.

3 n. 5, 1 maggio 1927, p. 3.

4 n. 8, 12 giugno 1927, p. 3.

5 Ibid.

6 Ibid.

7 Guido Cincotti, Romano Mergé (a cura di), *Il problema della immissione nella produzione professionale degli allievi diplomati delle scuole di cinema e di T.V.*, (Roma, 2-9 settembre 1956), Roma, 1957, p. 197.

8 n. 97, 31 dicembre 1956, p. 363.

9 n. 99, 1 febbraio 1957, p. 47.

10 Alfredo Baldi, *La nascita del Centro Sperimentale di Cinematografia (1930-1940)*, in «ItalyVision», n. 6, novembre/dicembre 2004, p. 127.

11 Alessandro Blasetti, *In manicomio, in carcere e in ospedale*, in «Cinema nuovo», n. 98, 15 gennaio 1957, pp. 14, 15, 28.

12 Ibid.

13 Ibid.

14 Guido Cincotti, Romano Mergé, cit., pp. 191-199.

15 Vedi, ad esempio, R.L., *Lettera morta?*, in «Cinema», n. 102, 25 settembre 1940, p. 219.