

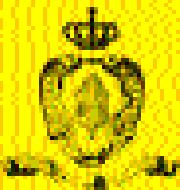
il mito

bolscevico

1. Il rapporto Bragaglia

Nell'autunno 1931 Anton Giulio Bragaglia redige un dattiloscritto che reca il programmatico titolo “Per una scuola ufficiale di cinema in Italia” da destinarsi in via privata al presidente della Corporazione dello Spettacolo, on. Pierantoni, presso il Ministero delle Corporazioni. A ragione del suo particolare rilievo, il 31 ottobre 1931, il testo è trasmesso dallo stesso presidente in allegato ad una missiva d’invito per il regista Alessandro Blasetti, regista in servizio alla Cines di via Veio 51. Nello studio in questione, Bragaglia delinea un quadro complessivo assai desolante della cinematografia italiana, flagellata per un verso dalla mancanza di scrittori adeguati e, sul versante della produzione, annichilita da industriali incompetenti in materia artistica. Come rimedio,





REGIA ACCADEMIA DI SANTA CECILIA

SCUOLA DI CINEMATOGRAFIA

La Regia Accademia di Santa Cecilia, accogliendo l'iniziativa della Corporazione dello Spettacolo, ha istituito una Scuola Nazionale di Cinematografia, che ha sede in Roma, presso l'Accademia stessa, in Via Vittoria N. 6.

L'inizio dei corsi avrà luogo al primo di marzo 1932. Le malattie d'insorgimento saranno due, divise e integrata da insegnamento musicale per l'impostazione della voce ed arte scenica cinematografica. Le lezioni saranno impartite nelle ore serali, dalle 21 alle 24. La durata del corso sarà di sette mesi dei quali i primi cinque presso la Regia Accademia di Santa Cecilia, gli altri due presso gli studi teatrali cinematografici di Roma. Alle perdite malattie d'insegnamento sarà aggiunta una serie di lezioni di cultura generale e di teoria cinematografica.

Al termine del corso la Regia Accademia rilascerà agli allievi meritiosi un diploma, e la Corporazione dello Spettacolo s'interesserà al sollecito intradamento dei diplomati alla carriera artistica.

L'iscrizione e la frequenza alla Scuola sono totalmente gratuite.

La domanda di ammissione, corredata obbligatoriamente dal certificato di matricola, e facoltativamente dagli altri documenti che gli aspiranti riterranno più utili, dev'essere compilata su carta semplice e deve indicare il nome, il cognome, la paternità e il domicilio dovrà pervenire alla Regia Accademia di Santa Cecilia — Via Vittoria, 6 — Roma (193) — non più tardi del 20 febbraio 1932 X.

Il giudizio per l'ammissione sarà pronunciato da un'apposita Commissione, la quale all'ocopo potrà sottoporre gli aspiranti ad un primo esperimento e ad un breve corso di osservazione diretta da parte di tecnici.

Non potranno essere ammessi alla Scuola gli uomini che abbiano superato gli anni trenta e le donne che abbiano superato i venticinque.

Dei concorrenti giudicati idonei sarà formulata una graduatoria, e di essi saranno ammessi alla Scuola i primi ventiquattro.

*Domande non infelci: da 16
domande da 18*

si propone di fondare in Italia una scuola statale di Cinematografia ispirata *in primis* ai modelli formativi russi. Bragaglia sostiene un'istanza di formazione e ampliamento dei quadri tecnici e artistici da realizzarsi attraverso l'apprendistato pratico al fianco di registi, tecnici, produttori, secondo una tradizione straniera che ha per capofila la Russia bolscevica, ma anche guardando all'esempio delle scuole americane che, nate ai margini dei teatri di posa, hanno creato intorno al 1920 le loro produzioni (tipo la Metro e la Paramount). A distanza di alcuni mesi, il rapporto Bragaglia è nuovamente pubblicato, in una versione rivista, su *Educazione Fascista* del 20 gennaio 1932, e comprensiva di una minuta che informa: «il progetto ha incontrato, su un piano ridotto, il pieno favore della Corporazione dello Spettacolo»¹. Nel frattempo il medesimo studio di Bragaglia è inoltrato ad una rivista cinematografica, *Cine Mondo*, che lo pubblica nel numero del 5 ottobre 1931². Rispetto al documento dattiloscritto, incentrato sulla priorità di costituire un'unica Accademia che formi unitamente l'attore da teatro di posa e il tecnico, l'articolo su *Educazione Fascista* distingue piuttosto fra scuole artistiche e scuole tecniche, prospettando una netta divisione tra i due rami.

*Per quanto riguarda il programma massimo di una integrale Scuola Cinematografica, lontana dalle presenti possibilità, occorre infatti cominciare a distinguere tra Scuola d'Arte scenica (attori, sceneggiatori, assistenti, direttori), e scuola di Tecnica Cinematografica (fotografi, fonici e costruttori di scene). I primi debbono studiare arte rappresentativa; i secondi debbono apprendere elementi di ottica acustica e costruzione scenica. La prima appartiene per propria natura alle Scuole Medie d'Arte, la seconda alle Scuole di Avviamento Professionale, che sono giusto orgoglio dell'insegnamento fascista*³.

L'obiettivo è il superamento del particolarismo delle piccole scuole, per accrescere, in particolare, la formazione dell'attore, sino a quel momento ingabbiato in un sistema antiquato di ruoli, legato alla posa enfatica e alla mimica esasperata del teatro di prosa ottocentesco, e pertanto inadatto alla cinepresa.

Nel 1931, secondo una prassi che va diffondendosi sulle riviste di settore e ispirandosi al sistema americano del provino, congiuntamente all'uso del *tipaž* sovietico (inteso alla maniera pudovkiniana di «tipo fisiognomico»), il settimanale *Cinema Illustrazione* pubblica avvisi per concorsi di fotogenia, e, a lato, bandisce il «Concorso dell'espressione», che assegna un premio speciale al primissimo piano⁴ «in una posa che esprima tipicamente il sentimento proposto come tema»⁵. Assorbendo così gli influssi dell'attualità, la prima versione della relazione Bragaglia s'incentra appunto sulla priorità di formare l'attore nuovo. Tuttavia nella più tarda pubblicazione su *Educazione Fascista*, i passaggi inerenti la questione dell'attore nostrano sono cassati o stemperati nel tono. Così, a favore di un appello per l'educazione dei tecnici, in luogo di quella attoriale, il seguente passo, tratto dalla prima versione, è cassato:

*Le difficoltà, le anticamere, le scuse, l'assenza di uffici per la sistematica ricerca e prova dei tipi – insomma quel mortificante perduto tempo ch'è il progetto di lavorar come attore – ha allontanato una immensa quantità di gente, che nella disillusione provata è oggi la disfatta più amara, e scoraggia pure quelli che ancora vagheggiano l'idea di darsi al cinema. [...] Ma più che concorsi occorrono incette sistematiche di tipi ed esami accurati*⁶.

Al posto della stoccata ironica all'impresa italiana, nel secondo scritto si punta pacatamente sulla formazione tecnica, che deve orientare la costituzione della scuola e che sembra già attuarsi a Milano, dove l'Artigianato «autorizzerà alcuni fotografi a fare

le Botteghe-Scuole di Fotografia»⁷, mentre al Politecnico di Milano esiste già una cattedra di Ottica fotografica tenuta da Namias. Tuttavia, sul territorio, manca una vera e propria scuola cinematografica a livello di Accademia che includa insegnamenti di tecnica del film. Proliferano piuttosto le scuole private o per corrispondenza. Nel 1932, dopo che, previo «alto consenso del Ministro Giuliano»⁸, è stato approvato il disegno d'inserimento di una Scuola di Attori Cinematografici nei primi due corsi della Scuola Romana di Recitazione, Bragaglia evita di demolire in toto l'Italia, pur appuntando nella chiusa dell'articolo una nota di merito alla scuola russa:

Non è poi tanto vero che noi abbiamo gente già preparata, da applicare al cinema. [...] L'esempio russo ci mostra che le ricerche di attori per films comunisti vengono fatte su scala immensa, con vaste cernite nelle masse di operai, fatte dalle scuole serali di cinema; [...] e cioè scoprendo, con rigorosa scelta, delle autentiche eccezionali personalità artistiche⁹.

Senza dubbio, il progetto si colloca in una fase successiva di rilancio e riconversione fascista dell'industria cinematografica italiana, dopo che, nel 1931, Emilio Cecchi, divenuto il responsabile della risorta Cines, ha cooptato la cosiddetta “legione straniera degli intellettuali”, tra cui lo stesso Bragaglia. La scuola dovrebbe preparare le “future leve di cineasti”. Dietro a Bragaglia, diverse riviste s’interessano alla questione, a partire da *Le maschere*, dove scrivono Roberto Melli e Filippo de Pisis, fino al gruppo della rivista blasettiana *cinematografo*.

2. I modelli sovietici

In ambedue le versioni del rapporto Bragaglia (1931 e 1932), si sostiene che l'inedita Scuola italiana di cinema dovrebbe ispirarsi alla nobile tradizione delle scuole di cinema sovietiche, con capostipite la Škola ekrannogo iskusstva (Scuola dell'arte dello schermo). Bragaglia colloca le scuole sovietiche in cima alla lista dei modelli formativi:

La prima “Scuola dell'arte dello Schermo” fu aperta a Leningrado il 5 maggio 1919 per iniziativa di Lunacharsky e di Lechtchemko, presso lo “studio” aperto dal Comitato Skoheleff di educazione di Kerensky.

Contemporaneamente si fondava una “Scuola di Meccanici del Cinema” e, a Mosca, un “Istituto cinematografico di Stato” annesso al “Commissariato dell’Istruzione Pubblica”.

Nel 1920 la “Scuola dell’Arte dello Schermo” di Leningrado fu trasformata in Thehnikum (Scuole tecniche superiori). Nel 1922 questa scuola come Istituto Pratico divenne una Sezione di Produzione della Sevsapkino. Ma nel 1923 il Thehnikum fu riconosciuto a parte come uno degli Istituti statali, ma per questo corse il rischio di finire per mancanza di soldi, e fu salvato dallo sforzo di tutto il personale e degli allievi i quali seguirono a far la scuola per conto proprio¹⁰.

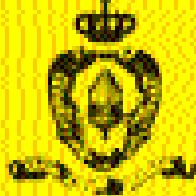
In effetti tra i primissimi istituti costituiti a Pietrogrado, su iniziativa del Primo commissario per l’Istruzione, Anatolij Lunacarskij, si annovera questa Scuola, che, diversamente da quanto appuntato nel rapporto, apre le iscrizioni il 20 gennaio 1919, in via Cajkovskogo, congiuntamente ad un’altra scuola per tecnici e meccanici di cinema, sotto la tutela del locale Comitato cinematografico¹¹. Bragaglia sostiene poi che la Scuola s’installa presso «lo studio aperto del Comitato Skobelev» (dal nome del deposto ministro menscevico M. I. Skobelev), ex gruppo zarista di esperti operatori *en plein air*, dotati dell’agile cine-

presa lignea a due magazzini Debrie Parvo¹². Sebbene l'équipe sia affiliata dal 1918 al Comitato sovietico per l'educazione, sotto l'egida dei commissari di Pietrogrado, essa mantiene una sorta di autonomia, e nel febbraio 1922 è ancora in mano a un collettivo privato, mentre solo l'atelier dell'impresario zarista Ermol'ev, a Mosca, è in mano al Comitato panrusso del cinema (VFKO)¹³.

Essendo statale, la Scuola non ha ragione di collocarsi entro uno studio privato. Inoltre manca di quel carattere politecnico che descrive Bragaglia e, anzi, inizialmente vi esiste un'unica classe per aspiranti attori, che s'iscrivono il 17 marzo 1919 e si dipolmano il 28 dicembre del 1919¹⁴. Soltanto dal 1920 aprirà anche un corso di regia, benché a numero chiuso e di minore importanza¹⁵. Un secondo ciclo si svolge il 1° gennaio 1922, quando la scuola è ormai stata parificata ai coevi istituti tecnici superiori (da cui la qualifica di Technikum), e perciò deve fornire i quadri alle maggiori produzioni di Stato. Tra i diplomati di spicco si annoverano, Sergej Vasil'ev¹⁶, nel 1934 co-autore assieme al fratello di Čapaev (film paradigmatico del realismo socialista), i due eccentrici Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg, e un terzo avanguardista Fridrich Ermler che, nel 1924, fonderà a sua volta la KEM (Laboratorio di cinema sperimentale, al lavoro sulla recitazione secondo il metodo Stanislavskij), tutti calamitati da D. Lešcenko, alla guida della megaproduzione trasversale Sevzapokino, che il 15 dicembre del 1922 assorbe la Scuola¹⁷. Dopo questa fusione, grazie alle risorse materiali degli espropri, unite al contributo specialistico della scuola, la Sevzapokino raggiunge i maggiori fatturati annui, incassando oltre un milione di rubli d'oro solo nel 1924.

La Scuola di Pietrogrado risponde ad un progetto a lunga scadenza che risale al primo stadio di edificazione di una cinematografia sovietica, di netto taglio propagandistico. A seguito del decreto sulla nazionalizzazione, nel 1919 nasce il VFKO con il compito di regolamentare il commercio dell'industria del film, requisire le imprese private, istituire un Comitato centrale di controllo del repertorio, e, soprattutto, aprire una scuola di cinema statale¹⁸. Così, se con la carta del 27 agosto 1919, il cinema della RSFSR costituisce il primo cinema nazionalizzato su scala mondiale, la Goskino (ossia la prima impresa statale a gestione verticale), si costituisce in realtà assai più tardi, nel 1922, e soprattutto con la priorità di supervisionare le scuole di cinema appena sorte¹⁹. Da principio, infatti, non si punta sull'immediata produzione, s'istituiscono bensì le prime scuole utili a istruire le nuove leve. D'accordo con gli storici (N. Lebedev, J. Leyda, R. Taylor, P. Kenez) si valuta che, fino alla fine della guerra civile, il genere di punta è quello ibrido definito già all'epoca "agitka" (breve montaggio di agitazione, con materiali recitati e inserti di repertorio)²⁰. Ma, entro il 1927, l'esportazione si espande fino a 54 Paesi, tra il 1923 e il 1928 la quota di lungometraggi aumenta di sei volte, e il circuito della produzione si estende di otto volte, e già dal 1923 la produzione di fiction supera le quote del film non recitato. Ciò spiega quindi il progressivo e celere affermarsi di una sorta di star-system sovietico, che può dirsi consolidato entro il 1925, anno in cui si registra il primo picco per i generi della commedia e del film d'avventure.

A compimento di questo processo, nel 1930 sorge la Sojuzkino, diretta temporaneamente dal neo insediato Ministro per l'Istruzione Boris Šumjackij che si pone l'obiettivo di realizzare una Hollywood sovietica, una cinematografia per i milioni (in linea con le tesi della sua monografia, *Kinematografija millionov*, 1935). Fin dal principio, il Technikum di Leningrado assurge quindi alle priorità del Ministero, infoltendo le schiere di attori professionisti. Tuttavia al rientro dal fronte della guerra civile (1918-21), decine di giovanissimi si candidano per il GIK (Istituto statale di cinema)²¹ di Mosca, che nasce nel 1919 sotto la tutela del VFKO, ed entro il 1930 ottiene il primato delle classi più numerose. Nell'arco di quattro anni l'istituto s'ingrandisce, sono annesse nuove classi per illustratori, scenografi e cineoperatori, in modo da fungere da cinghia di trasmissione tra tradizionalisti (V. Gardin, Ja. Protazanov, P. Cardynin, I. Perestiani, V. Cajkovskij, A. Ivanov Gaï, A. Ivanovskij) e novatori. Gli



SCUOLA DI CINEMATOGRAFIA

RISPOSTE A VARI QUESITI PERVERGUTI

Il Corso è interamente gratuito: quindi la domanda, in carta libera, non deve essere accompagnata da nessuna tassa. La gratuità del Corso riguarda però unicamente l'insegnamento che la Scuola imparte. Gli aspiranti e già ammessi alla Scuola devono provvedere in proprio a tutte le spese personali. Si tratta di un insegna-
mento gratuito, e non di un pensionato, e di un convitto gratuito. Unico documento che in un primo tempo obbligatoriamente si richiede a corredo della domanda è il certificato di manzia, essendo re-
quisito indispensabile di non aver superato i 30 anni per gli uomini, e i 25 per le donne.

La Presidenza dell'Accademia si riserva di indicare in appresso i documenti che dovranno presentare coloro che saranno dichiarati idonei.

È in facoltà degli aspiranti di presentare qualsiasi documento che essi ritengano utile nel proprio interesse.

Le domande dovranno pervenire all'Accademia non più tardi del 20 corr. Gli aspiranti domiciliati fuori di Roma dovranno quindi provve-
dere all'invio in tempo utile.

L'esame dei concorrenti sarà fatto a criterio discrezionale inaudita-
bile dell'apposita Commissione e della Direzione della Scuola in una o più volte, secondo le necessità che in pratica si deter-
mineranno per la scelta prima degli idonei, e poi dei 24 da am-
mettersi in definitiva.

Gli accertamenti decisivi per l'idoneità e l'ammissione sono diretti, personali, e non limitati quindi ad esami di titoli e di fotografie.

Le lezioni della R. Scuola di Cinematografia saranno impartite nella sede della Regia Accademia di Santa Cecilia in Roma, Via Vittorio E. O. Non esistono lezioni per corrispondenza.

La Scuola di Cinematografia, istituita dalla Regia Accademia di Santa Cecilia per iniziativa della Corporazione dello Spettacolo è unica per tutto il Regno.

La Corporazione dello Spettacolo cercherà di agevolare ai diplomati l'instradamento alla carriera cinematografica. Il che natural-
mente non può interpretarsi come garanzia assoluta ed impegnativa¹⁹ di lavoro.

TEATRO

degli

INDEPENDENTI

" Sperimentale .., sovvenzionato dallo Stato — Diretto da Anton Giulio Bragaglia
Terme Romane di Via degli Avignonesi numero 8 — Roma (104) — Telef. 40887

ATTIVITÀ
della
CASA DI PARTE
BRAGAGLIA
anno 1931/32

150 Esposizioni
di Pittura
*
400 Conferenze
*
Scuola libera
di Recitazione
*
Edizioni:
30 volumi,
e diversi
periodici
*
Cronache
di Attualità
di Cine e Teatro

1.000 a 2.000 spettatori
in un
solo spettacolo
che
prende
parte
del mondo
Attivismo
*

Teatro e
Sperimentale:
140 novità
di prosa,
e pantomime
musicale
*

Tournee ed
esposizioni
nelle città
italiane e
sul estero
*

Accademia
di Scena
del Cineglobe
*
Scuola di
Ritrovamento
*
Protezione
di Cine e
Decorazione

20

Casa - Via Piemonte 101 -

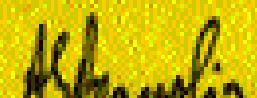
ROMA 1 Marzo 1932

Sigcor Presidente:

spero ch'Elia vorrà perdonarmi se le mie molte cure m'abbiano impedito di partecipare ai lavori della Commissione del Cinema. Sto per andare a Praga e Berlino, quindi sono stretto da impegni urgenti. A confermarle tuttavia il mio interesse mi permette di dirLe com'io penso che le conferenze, oltre ad essere destinate agli allievi, a iniziazione di quanto è in uso nelle Regie Università potrebbero far intervenire anche il pubblico. Per questo ritterei utile che fossero istituite al sabato sera, lasciando la domenica di riposo per gli allievi.

L'elenco dei conferenzieri competenti di cinema potrebbe essere il seguente: Ernesto Gayda tre conferenze sulla tecnica del Cinema. S.A. Luciani (autore di due libri sul cinema) un tema da trovare. Jacopo Comin scrittore di cinema e regisseur - Tema da trovare. Carlo Ludovico Bragaglia regisseur alla Cineg e scrittore di cinema Tema da trovare. E. Sacchi (redattore cinem. del Corriere della Sera) tema da trovare. Eugenio Giovannatti (redattore cinematografico del Giornale d'Italia e autore di un libro sul cinema). Alessandro Blasetti regisseur e direttore della rivista Cinematografo. Tema da trovare. G. Solito aiuto regisseur alla Cines - Tema da trovare.

Si potrebbero aggiungere a questa lista molti illustri e dotti studiosi di teatro smaniosi al solito, ma il mondo del cine riderà ben più che a Charlot.

Le profondi onnipi 

aspiranti si moltiplicano in tutti i rami, arruolando tra i docenti perfino personalità che provengono dal teatro di Stanislavskij (Vachtangov e Mejerchol'd). Al culmine di questo processo, nel 1932, sarà attivata la cattedra di regia tenuta da Sergej M. Ejzenštejn. Nonostante il prestigioso curriculum, al GIK di Mosca (dal 1923 al 1934, GTK e cioè Istituto tecnico statale di cinema), Bragaglia fa solo una menzione.

L'intellettuale si concentra piuttosto sulle scuole di Leningrado, probabilmente perché la sorveglianza del governo sovietico sul consolato italiano della città è in effetti meno severa²². Dimostra perfino di conoscerne i programmi, che privilegia in base all'ampio spazio riservato all'esercizio fisico dell'attore, che vi pratica la boxe, la ginnastica e la biomeccanica, disciplina d'invenzione russa, sorta di training globale in funzione di un momento successivo che è la recitazione. Pur ricordando il nome illustre di Trauberg, in qualità di docente di regia²³, Bragaglia non cita però la Fabbrica dell'attore eccentrico (FEKS), che è ideata dallo stesso Trauberg – solo nel 1929, dopo diverse scissioni, chiuderà – e che all'epoca s'attesta tra i laboratori di punta in materia di sperimentazione con l'attore. La FEKS nasce proprio allo scopo di riabilitare forme di spettacolo popolare come la pantomima, il music-hall, la danza, il circo e l'operetta, in un'inedita miscellanea di effetti. Sulla base del Manifesto dell'eccentricismo (5 dicembre 1921)²⁴, testo che fa da pendant al manifesto italiano sul teatro sintetico futurista (Marinetti, Settimelli e Corra, 1915), già il 9 luglio 1922 quattro giovanissimi (Kozincev, Trauberg, Jutkevic e Krijtinskij) avviano uno studio sperimentale con due clown, un giocoliere, due danzatrici, due acrobati e una cavallerizza, cui saranno annessi nel 1924 sette nuove unità (fra i quali due siberiani specialisti in pantomima). Scrive Bragaglia:

Oltre a questi Istituti ufficiali fioriscono, specialmente a Mosca una serie di studi ed Ateliers dove alcuni direttori come Tchaikovsky e Kulickeff addestrano elementi del proletariato con differenti criteri. Per esempio Kulickeff si sforza di formare tipi, al di fuori di ogni scuola, e non mirando ad altro che al risultato finale dell'espressione²⁵.

Gli atelier indipendenti proliferano in URSS dai primissimi anni Venti sotto il patrocinio assai liberale di Lunačarskij, che incentiva i laboratori, i cineclub didattici e tutta una rete di giovanissimi corrispondenti. Questi gruppi vanno diradandosi negli anni Trenta fino ad estinguersi definitivamente nel 1937-38, sulla scia delle grandi purge politiche, già meditate dal marzo 1928, quando il Comitato centrale del Partito indice il primo Congresso panrusso politico sul cinema (15-21 marzo)²⁶. Vi partecipano circa duecento delegati, di cui una minoranza propriamente del mestiere. La conferenza si risolve in un verbale ufficiale, che ricopia le liste dei proscritti, decise a porte chiuse dal Partito. In questa occasione, un importante decreto dal titolo “Esiti e prospettive della cinematografia in Unione Sovietica” – già elaborato in una comunicazione confidenziale tra funzionari del Partito e magistratura – è secretato negli archivi della Sovkino, con la dicitura DGU (ad uso esclusivo dello Stato)²⁷. Nel 1929 s'avviano i rastrellamenti agli studi della Sojuzkino e, il 6 agosto 1929, iniziano le epurazioni di partito alla Sovkino²⁸. Ben presto, stessa sorte tocca ai tecnici “dilettanti” dei padiglioni statali in Bielorussia e al VUFKU in Ucraina²⁹.

Dal 1930, lo studio Sojuzkino è sotto inchiesta, con raffiche di licenziamenti, mentre il Technikum di Leningrado, come nota Bragaglia (ma senza riportarne le cause), è ridotto allo stremo per l'emorragia di quadri adeguati. La nomenclatura li va, infatti, eliminando, dietro l'accusa generalizzata di analfabetismo³⁰, mentre, dal 1930, diversi editoriali annunciano l'esecuzione delle purge³¹. Bragaglia tace di questa involuzione che decima gli studi, colpendo in specie quelli autonomi, e, anzi, descrive una situazione di libertà associativa che corrisponde ad un periodo antecedente rispetto al 1930-31. Inoltre, il citato laboratorio di Lev

Kulešov (attivo dal 1920 in affiliazione al GIK, e, dal 1922, atelier indipendente con sede distaccata) non fiorisce affatto nel 1931, tanto meno nel 1930, anzi entro quest'anno ha già chiuso, dopo che, nel 1928, i superstiti della classe sperimentale sono stati re-integrati al GIK³². I famosi esperimenti con i tipi al di fuori di ogni scuola risalgono alla primissima fase del cinema senza pellicola (1920-21), quando a teatro si realizzano brevi prove di montaggio di durata variabile dai 30 ai 40 minuti, con stacchi realizzati con pannelli, sipari e tagli di luce.

3. *La ragion politica dietro il mito*

Ben recepito dall'on. Pierantoni, il rapporto Bragaglia s'inserisce nel solco di quella campagna per il corporativismo che investe l'Italia fascista ad ampio raggio. La svolta verso il corporativismo viene vista come contraccolpo della crisi economica del 1929, che, investendo anche l'Italia, comporta insieme l'illusoria speranza che sia giunto il tempo della "terza ondata" (1929-36), tale da imprimere una più decisa svolta al processo di fascistizzazione dello Stato, verso la creazione di un regime totalitario³³. Bottai ne rappresenta il fautore, in quanto estensore della Carta del Lavoro e sostenitore di questa terza via fascista, disegnata sulle macerie di «obsolete dottrine liberal socialiste e democratiche» di un Occidente al suo tramonto, in piena recessione³⁴.

Di qui s'innesta una spicata seduzione dall'esperimento sovietico, così che su *Critica fascista* del 1° novembre 1930, si legge: «L'Italia e la Russia sono i soli (per quanto autentici) principi di rinnovamento del mondo moderno. O con Mussolini, o con Lenin: non c'è altro scampo per la decrepita società borghese che ci odia»³⁵.

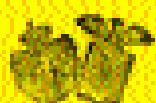
Bragaglia si muove in questo momento di forte irregimentazione degli intellettuali sul crinale di due epoche, al termine della "rivoluzione in camicia nera" e all'inizio della "Controriforma" totalitaria, quando sembra di nuovo possibile un rigurgito radical-rivoluzionario. Si riaccende ora sui fogli di punta della stampa giovanile quella battaglia antinormalizzatrice e antiborghese, che già si esprimeva su *Il Selvaggio* del 1927: «L'Antiroma c'è ma non è Mosca. Contro Roma, città dell'anima, sta Chicago, capitale del maiale»³⁶. A ragione di una particolare attenzione per il mito bolscevico, si muove in effetti lo stesso ministro Bottai, che pure, tra l'ottobre e il dicembre del 1931, sulla sua rivista *Critica fascista*³⁷ coordina un intenso dibattito nell'ambito di una rubrica intitolata "Roma o Mosca?. Una discussione 'aperta'". Distaccato da quell'ideologia gentiliana che ne era il presupposto, lo stesso corporativismo può ora apparire un attacco all'organizzazione capitalistica, il preludio al sorgere di uno "Stato produttore senza classi", nel quale fascismo e "bolscevismo" possono alla fine riconoscersi³⁸.

Su *Educazione Fascista* del 20 marzo 1932 si legge che «il carattere preminente dei films sovietici di propaganda politica, come molto acutamente e giustamente osserva Bragaglia, è quello di dissimulare quanto più possibile la tesi e lo scopo propagandistico»³⁹; perciò la «politica cinematografica dei Sovieti [è] veramente d'alto interesse e degna d'essere imitata e seguita tra noi, ai fini del nostro Regime»⁴⁰. In Italia, Mussolini, supercensore del regime, se da un lato ritira dal mercato i film russi, dall'altro «malgrado il suo antisovietismo viscerale, [...] è un attento osservatore di quanto il governo russo compie in campo cinematografico»⁴¹. Negli esiti, i cineasti romani aderiscono al mito sovietico solo formalmente, servendosi quasi esclusivamente della letteratura tecnica volgarizzata da Umberto Barbaro, che traduce Vsevolod Pudovkin⁴². Intanto i film sovietici si proiettano di rado e in sedute privatissime, salvo le eccezioni del Lido. Nell'agosto del 1932, alla prima edizione dell'Esposizione Internazionale di Arte Cinematografica, si mostra *Putěvka v žizni* (Verso la vita, Nikolaj Ekk, 1931), opera che l'anno successivo ispira Ivo Perilli per *Ragazzo* (storia di un gregario fascista), film che invece è fulmineamente ritirato dalla distribuzione; ancora nel 1934 si assegna una coppa all'insieme dei film sovietici per il miglior risultato statale; ma questa è anche l'ultima apparizione pubblica fino al secondo dopoguerra⁴³.

A Bragaglia conviene dunque glissare sulla propaganda, circoscrivendo il campo del modello educativo sovietico, che, nel complesso, ottiene un giudizio nettamente positivo. Alla luce dei dati mancanti (la conferenza del 1928, la chiusura forzata degli atelier) e di quelli distorti o gonfiati in positivo, rispetto alle reali vicende interne della cinematografia sovietica, è plausibile che Bragaglia si basi su notizie di prima mano, che, sebbene ancora non filtrate dalla propaganda antibolscevica delle cosiddette veline romane (direttive censorie trasmesse dal 1933), sembrano però condizionate dalla stessa censura russa. Solo i programmi delle scuole, resi nel minimo dettaglio possono invece derivare da fonti dirette come corrispondenti e funzionari consolari, ripristinati in territorio russo grazie al trattato di commercio e di navigazione del 7 febbraio 1924⁴⁴. Le notizie d'attualità rese note dalla stampa cinematografica italiana coeva non bastano certo a sostenere il discorso di Bragaglia. Ad esempio, una rivista di ampie tirature come *cinematografo* pubblica saltuariamente notizie sull'Unione Sovietica nella rassegna dall'estero, e quando lo fa sferra commenti ideologici sul tipo «La feroce lotta antireligiosa che in questi giorni si sta sostenendo in Russia, fra l'esecrazione e l'orrore delle Nazioni civili, ha prodotto i suoi effetti anche nella cinematografia rossa»⁴⁵.

La scelta del modello sovietico si deve inoltre all'influsso dei due russisti gravitanti nella cerchia del Teatro degli Indipendenti di Bragaglia (1922-31): Vincenzo Paladini, scenografo e redattore della rivista filo-avanguardista *La Ruota Dentata*, e Umberto Barbaro, drammaturgo e letterato che collabora alla medesima e dirige *La Bilancia*. Non a caso, dietro a Bragaglia, i due confluiscono in quel movimento artistico cosiddetto Immaginismo che si forma nel 1927 dalla fusione tra futurismo in declino e sopravvivenze dell'arte metafisica di parto novecentesco, ma soprattutto contemporaneamente all'estinguersi della corrente immaginista russa, da cui trae il nome. In veste di russista, Umberto Barbaro rappresenta così il fulcro di questa operazione, o quanto meno, ha il merito di fondarne le basi come traduttore dal russo di Majakovskij al fianco di Vincenzo Paladini, e vicino ai cosiddetti Terzini (cioè ai socialisti di Serrati aderenti alla Terza Internazionale)⁴⁶.

Sempre nel gruppo immaginista, si distinguono poi gli esuli russi radicati a Roma attorno al Teatro degli Indipendenti (coperto dall'immunità che garantisce la definitiva affermazione fascista del mecenate Bragaglia⁴⁷) e alcuni funzionari dell'ambasciata sovietica: Miklós Sisa, ungherese, freudiano e bakuniniano, impiegato come addetto culturale e aspirante drammaturgo e Elena Ferrari di nascita russa, ufficiale dell'esercito sovietico e poetessa⁴⁸. Infine, Paladini vero e proprio madrelingua russo, incarna il nesso tra avanguardia futurista e rivoluzione politica sociale, a mezza via tra gli anarchici fiumani di Marinetti e i filo-russi torinesi di Gramsci⁴⁹. Entro questo quadro di fatti scambi con la Russia sovietica, nel marzo del 1928, Paladini si reca a Mosca, dove raccoglie una cospicua documentazione sulle condizioni dell'industria dello spettacolo nell'URSS. Grazie ad un colloquio con Kotzen che dirige il giornale *Rabis*, organo del Sindacato degli artisti russi, Paladini stila una relazione poi edita per la sezione "Lettere dalla Russia" di *Cinematica* (cui collabora lo stesso Bragaglia), il 15 aprile 1928, sotto il titolo "Cinematografi - teatri e propaganda nella Russia sovietica". Come nel caso del successivo rapporto Bragaglia, anche da questo articolo non si traggono notizie circa la scottante questione delle purge nei quadri del cinema innescata dalla Conferenza del Partito. Un unico passaggio collega i due scritti, e riguarda appunto una diffusa moria di specialisti, senza però trovarne le ragioni, attenendosi alla stessa mitologia che informerà la proposta della Scuola Nazionale di Cinema: «In questa morta stagione nella quale tutti i teatri sono chiusi, i migliori artisti e *régisseurs* sono emigrati in cerca di riposo nelle "dacie", e nel Caucaso, il compito di avere notizie sull'organizzazione del teatro e del cinematografo russi è quanto mai arduo e difficile»⁵⁰.



**R. ACCADEMIA DI BELLE ARTI
LICEO ARTISTICO**

— ROMA —

— — — — —

Prot. n° 542

Si certifica che il Sig. Lazzaro Walter, di E-
milie, da Roma, è stato iscritto per il corrente an-
no scolastico 1932-33, al quarto anno dell'Liceo Ar-
tistico, annesso a questa R. Accademia di Belle Ar-
ti, che frequenta regolarmente ——————

Si rilascia il presente, a richiesta dell'in-
teressato, per gli usi consentiti dalla Legge ——————

Roma, 13 marzo 1933-XI*

IL PRESIDENTE





Documento/12

On. Scuola Nazionale di Cinematografia

Roma

Il sottoscritto Dante Galeazzi, nato a Roma il 6 febbraio 1907, fà [sic] domanda di essere ammesso a frequentare i corsi di dizione ed arte scenica cinematografica di questa On.le Scuola.

Si permette far presente di essere già iniziato nel cinematografo per aver sostenuto il ruolo principale nel film sperimentale Dissolvenze di Pietro Francisci; film presentato a personalità del cinematografo e della stampa il giorno 8 gennaio scorso all' "Istituto Internazionale del Cinema Educativo" in Villa Torlonia.

Dovendo prepararsi per l'interpretazione d'un nuovo lavoro e riconoscendosi un'incompleta educazione recitativa si rivolge alla benevolenza di questa On.le Scuola affinché voglia accoglierlo fra i suoi allievi.

Con osservanza

Dev.mo

Dante Galeazzi

Roma: via Luigi Pianciani 1

Roma 19 febbraio 1932 X E. F.

[Domanda di iscrizione alla Scuola Nazionale di Cinematografia di Dante Galeazzi, in ANSC-AS, Archivio Postunitario, Anno 1933, b. 320, f. 27, sf. 1/122 "31/1/120 Galeazzi Dante". Protagonista maschile nel film a formato ridotto *Dissolvenze* (1932) di Pietro Francisci, accanto ad una giovanissima Maria Ester Beomonte (Maria Denis), il giovane Dante Galeazzi sarà il protagonista del nuovo film sperimentale sonoro a passo ridotto di Francisci, *Arcobaleno*, (reciterà nuovamente a fianco di Maria Denis). Il film fu completato nel dicembre 1932 (v. "Vita-film", in *L'Italia Vivente*, III, 1, 1-15 gennaio 1933, p. 10)]

note

01 Anton Giulio Bragaglia, "La Scuola Nazionale di Attori Cinematografici", in *Educazione Fascista*, X, 1, 20 gennaio 1932, p. 68.

02 Anton Giulio Bragaglia, "Per una scuola ufficiale del cinema in Italia", in *Cine Mondo*, V, 97, 5 ottobre 1931, pp. 5-7.

03 Anton Giulio Bragaglia, "La Scuola Nazionale di Attori Cinematografici", cit., p. 68.

04 *Cinema illustrazione*, VI, 14, 8 aprile 1931, p. 15.

05 *Cinema illustrazione*, VI, 31, 5 agosto 1931, p. 15.

06 Anton Giulio Bragaglia, "Per una scuola ufficiale di cinema in Italia" (Cineteca di Bologna - Fondo Alessandro Blasetti).

07 Anton Giulio Bragaglia, "La Scuola Nazionale di Attori Cinematografici", cit., p. 69.

08 Ivi, p. 81.

09 *Ibidem*.

10 Anton Giulio Bragaglia, "Per una scuola ufficiale di cinema in Italia" (Cineteca di Bologna - Fondo Alessandro Blasetti).

11 V. I. Fomin e A. S. Derjabin (a cura di), *Letopis' rossiskogo kino 1863-1929*, Materik, Moskva 2004, vol. 1, pp. 277-78.

12 Inizialmente la squadra consta di tre elementi (A. Lemberg, A. Levickij, E. Tissé, presto operatori di spicco del cinema muto sovietico), e già nella primavera del 1918 ottiene dieci membri e un distaccamento in Ucraina (cui si unisce per l'apprendistato Dziga Vertov).

13 V. I. Fomin e A. S. Derjabin (a cura di), *Letopis' rossiskogo kino 1863-1929*, cit., p. 366.

14 Eric Schmulevitch, *Une décennie de cinéma soviétique en textes* (1919-1930), L'Harmattan, Paris 1997, p. 19.

15 Aa. Vv., *Kinoenciklopediceskij slovar'*, Sovetskaja Enciklopedja, Moskva 1986, p. 193.

16 Eric Schmulevitch, *Une décennie de cinéma soviétique en textes* (1919-1930), cit., p. 39.

17 V. I. Fomin, A. S. Derjabin (a cura di), *Letopis' rossiskogo kino 1863-1929*, cit., p. 385.

18 Myriam Tsikounas, *Les Origines du cinéma soviétique: un regard neuf*, Les Éditions du Cerf, Paris 1992, p. 25.

19 Ivi, p. 26.

20 Denise Youngblood, *Soviet Cinema 1918-1935*, University of Texas Press, Austin 1991 (si veda grafico relativo alla produzione 1918-35 in appendice).

21 V. I. Fomin, A. S. Derjabin (a cura di), *Letopis' rossiskogo kino 1863-1929*, cit., vol. 1, p. 361.

22 Vittorio Strada, "L'accoglienza occidentale all'anticomunismo russo", in Marcello Flores, Francesca Gori (a cura di), *Il mito dell'URSS. La cultura occidentale e l'Unione Sovietica*, Franco Angeli, Milano 1990, p. 309.

23 Nel 1927 Trauberg insegna alla Scuola di arti sceniche di Leningrado. Cfr. *Kino*, 1922, 3, p. 31.

24 *Kino*, 1926, 48, p. 3.

25 Anton Giulio Bragaglia, "Per una scuola ufficiale di cinema in Italia" (Cineteca di Bologna - Fondo Alessandro Blasetti).

26 V. I. Fomin, A. S. Derjabin (a cura di), *Letopis' rossiskogo kino 1863-1929*, cit., vol. 1, p. 612.

27 Ekaterina Chochlova, "Kino totalitarnoj epoki", in *Iskusstvo Kino*, 1, 1990, p. 118.

28 V. I. Fomin, A. S. Derjabin (a cura di), *Letopis' rossiskogo kino 1863-1929*, cit., vol. 1, p. 667.

29 Denise Youngblood, *Soviet Cinema 1918-1935*, cit., p. 164.

30 Cfr. Denise Youngblood, cap. "The purge years and the struggle against Formalism (1924-1934)", in *Soviet Cinema 1918-1935*, cit.

31 V. I. Fomin, A. S. Derjabin (a cura di), *Letopis' rossiskogo kino 1930-1945*, Materik, Moskva 2007, vol. 2, pp. 8-15.

32 Myriam Tsikounas, *Les Origines du cinéma soviétique: un regard neuf*, cit., p. 35.

33 Un editoriale di *Il Popolo d'Italia* (15 agosto 1929, p. 1), dal titolo "Terzo Tempo", annuncia l'apertura di una terza fase della rivoluzione fascista (1929-36); si tratta di un articolo non firmato ma sicuramente voluto dal duce. Cfr. Paolo Buchignani, *La rivoluzione in camicia nera*, Mondadori, Milano 2006, p. 228.

34 Ivi, p. 233.

35 Benito Mussolini, "Note al discorso di Palazzo Venezia", in *Critica fascista*, VIII, 1° novembre 1930. Cfr. Paolo Buchignani, *La rivoluzione in camicia nera*, cit., p. 234.

36 Berto Ricci, "Roba da chiodi", in *Il Selvaggio*, IV, 23, 15 dicembre 1927, p. 3.

37 Paolo Buchignani, *La rivoluzione in camicia nera*, cit., p. 235.

38 Cfr. B. Spampinato, "Equazioni rivoluzionarie: dal bolscevismo al fascismo", in *Critica fascista*, VIII, 15 aprile 1930.

39 Luigi Villari, "La radio Sesto potere", in *Educazione Fascista*, VI, 20 marzo 1932, p. 225.

40 Ivi, p. 224.

41 Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1974, p. 39.

42 Vsevolod Pudovkin, *Il soggetto cinematografico* (traduzione, prefazione e note a cura di Umberto Barbaro), Le Edizioni d'Italia, Roma 1932), cui segue, sempre dello stesso Pudovkin, *Film e fonofilm. Il soggetto, la direzione artistica, l'attore, il film sonoro* (traduzione, prefazione e note di Umberto Barbaro), Le Edizioni d'Italia, Roma 1935.

43 Cfr. Gianfranco Casadio, *Il grigio e il nero. Spettacolo e propaganda nel cinema italiano degli anni Trenta (1931-43)*, Longo Editore, Ravenna 1989, pp. 128-130.

44 Giorgio Petracchi, "L'URSS senza miti: la visione diplomatica", in Marcello Flores, Francesca Gori (a cura di), *Il mito dell'URSS. La cultura occidentale e l'Unione Sovietica*, cit., pp. 306-307.

45 *Cinematografo*, IV, 4, 5 aprile 1930, p. 11.

46 Giovanni Lista, *Dal futurismo all'Immaginismo. Vincio Paladini*, Il cavaliere azzurro, Bologna 1988, p. 8.

47 Giuseppe Casetti, *Movimento immaginista a Roma nel 5. anno del R.F.*, Edizioni Stampa alternativa, Roma 1990, p. 39.

48 Ivi, pp. 17-19.

49 Il 6 gennaio 1921, Antonio Gramsci costituisce a Torino il primo Proletkul't italiano (teatro proletario, da dopolavoro, sul modello di quello sovietico postrivoluzionario), organizzato e diretto da Carlo Emanuele Croce e Giovanni Casale. Cfr. Giovanni Lista, *Arte e politica. Il futurismo di sinistra in Italia*, Multhipla, Milano 1980, pp. 55-56.

50 Vincio Paladini, "Cinematografi - teatri e propaganda nella Russia sovietica", in *Cinemalia*, II, 8, 15 aprile 1928, p. 23.

indice iconografico

(17) Fotografia di Dante Galeazzi allegata alla domanda di iscrizione, in ANSC-AS, Archivio Postunitario, Anno 1933, b. 320, f. 27, sf. 1/122 "31/1/120 Galeazzi Dante".

(18) Bando per le domande di ammissione al primo anno di corso della SNC (1932), in ANSC-AS, Archivio Postunitario, Anno 1932, b. 312, f. 26, sf. 9 "31/10 Avvisi pubblici".

(19) Risposte a domande pervenute da aspiranti allievi della SNC (1932), in ANSC-AS, Archivio Postunitario, Anno 1932, b. 312, f. 26, sf. 9 "31/10 Avvisi pubblici".

(20) Anton Giulio Bragaglia propone conferenzieri per la SNC (1° marzo 1932), in ANSC-AS, Archivio Postunitario, Anno 1932, b. 312, f. 26, sf. 7 "31/7 Insegnanti".

(21) Certificato allegato alla domanda di ammissione alla SNC di Walter Lazzaro, in ANSC-AS, Archivio Postunitario, Anno 1932, b. 329, f. 27, sf. 3/591 "31/1/591 Walter Lazzaro".

(22) Fotografia di Walter Lazzaro allegata alla domanda di ammissione. Ivi.