

## Inquadrare la materia. Tracce di un metodo pedagogico

Giulio Bursi

La istituzione di una Scuola Cinematografica seria equivale, oggi, quasi alla invenzione di una intera scienza teorica e sperimentale, se il coordinamento delle parti di questo nuovo mondo tecnico è già per se stesso qualcosa di più che la sola instaurazione di un metodo pedagogico. Prima di classificare i corsi e distribuire le materie, occorre infatti inquadrare la materia stessa, identificiarla e scoprirne i rami di discendenza per uso di un insegnamento ben sistematico e profondo, cioè autentico, pratico e conclusivo<sup>1</sup>.

Il consiglio direttivo della Scuola Nazionale di Cinematografia rassegna le dimissioni il 17 novembre 1934. La Scuola, divenuta Centro Sperimentale di Cinematografia con decreto prefettizio il 13 aprile 1935, viene spostata dapprima in alcuni locali dell'Arancera Governatoriale di Villa Umberto, poi nella Scuola d'Avviamento Duca d'Aosta in via Foligno (ottobre 1935). Inizia così la seconda tappa del percorso di sperimentazione che porterà la prima scuola di cinema "ufficiale" in Italia alla sede tutt'ora funzionante. I tre anni trascorsi a Santa Cecilia e i quattro in via Foligno sono anni "scolastici" di esperienze tanto necessarie quanto fondamentali per la trasformazione dell'Ente da scuola "blasettiana" a scuola "chiariniana", ovvero dalla fase di sperimentazione e di "scoperta" di una materia d'insegnamento (filtrata attraverso la recitazione), al consolidamento e istituzionalizzazione di alcuni metodi verso un'impostazione pedagogica che si apre a una più ampia pratica cinematografica (sceneggiatura, regia, trucco, ottica, studio sul suono, scenografia, produzione). Sintetizzando, si può affermare che la carenza di attrezzature e di testi, la poca continuità dei corsi sotto la direzione di un impegnatissimo e poco incline alle regole Blasetti (molti sono i richiami a cui viene sottoposto), contrapposte alla presenza più "ufficiale" e puntuale di Ernesto Cauda e di insegnanti come il regista del muto Guglielmo Zorzi (che impartiva lezioni sull'arte drammatica) e l'attrice d'annunziana Teresa Franchini (per la dizione), avevano creato un'offerta formativa poco omogenea e continuativa.

Con Chiarini come direttore, e con l'innesto successivo di Pasinetti e Barbaro tra gli insegnanti, il CSC prende una direzione molto diversa, quella che viene definita «una radicale trasformazione di quella Scuola, in modo da renderla uno strumento veramente positivo e utile all'Industria Nazionale». Si sta quindi concretizzando il passaggio di testimone dall'Accademia a via Foligno, e da una scuola d'attori con qualche infarinatura tecnica (sotto la direzione di Cauda) a una scuola sviluppata su di un approccio più approfondito e complesso alla materia. Da due (attori e registi), i corsi vengono portati a cinque (direzione, azione ed espressione scenica, tecnica della ripresa cinematografica, tec-

nica della ripresa sonora, scenografia, tecno-estetica cinematografica), oltre a diversi insegnamenti di materie integrative. Le cose stanno cambiando rapidamente:

È necessario che la Scuola abbia un ambiente adatto e decoroso e disponga di corsi d'insegnamento seri ed organici. Questo se si vuole, come si vuole, attrarre tanto per la parte attori che per quella registi elementi scelti. Salvo a proporre i nomi degli insegnanti all'E.V. il Commissario intenderebbe, col nuovo anno, riordinare i corsi come segue: Direzione cinematografica (Blasetti), Tecnica ottica e sonora (Cauda), Estetica e tecno-estetica della cinematografia (insegnante da destinarsi), Storia della cinematografia (da destinarsi). Potrebbe essere abolito il corso di dizione e, più che abolito, assorbito da quello di azione scenica. Tali corsi dovrebbero essere integrati con altri da svolgersi, però, non da insegnanti fissi, ma a mezzo di conferenze. Essi potrebbero essere i seguenti: storia della pittura, storia della musica, storia della letteratura, scenografia, legislazione cinematografica e funzione politica della cinematografia. Oltre a questi nuovi corsi è assolutamente indispensabile che l'insegnamento del dott. Blasetti venga svolto con pratiche realizzazioni. [...] è assolutamente indispensabile organizzare la scuola su basi artigiane<sup>2</sup> [...] l'attuale bilancio di 60.000 lire non può bastare. Occorre che tale somma sia portata all'incirca a 250.000 lire<sup>3</sup>.

L'altra svolta nell'assetto della scuola avviene con l'inserimento, a partire dal 1935, di insegnamenti di cultura generale: prima con conferenze, poi con corsi veri e propri di storia dell'arte, storia del cinema, storia della musica (andando in una direzione bragagliana). La proposta formativa aumenta insieme agli iscritti, e insieme al numero di insegnanti:

L'affluenza degli allievi è sempre andata aumentando, tanto che l'anno scolastico testé trascorso fu iniziato con 130 allievi presenti. Notevole è stato il contributo dato dal Centro alla produzione industriale: oltre 50 elementi sono stati assorbiti nel corso di questi anni [...]. Nei primi due anni (1935-36 e 36-37) gli insegnanti fissi furono 7, col 1937 furono portati a 9, nel 1938 a 10. Le materie di cultura generale ebbero – e continueranno ad avere – insegnanti chiamati periodicamente e retribuiti a gettone di presenza<sup>4</sup>.

Ma come ricorda Chiarini, oltre a una crescita numerica, il CSC aveva finalmente intrapreso una strada di “ricerca”, che si apriva finalmente alla “teoria”, alla produzione culturale, facendo diventare in pochi mesi via Foligno ed il CSC uno dei centri nevralgici del cinema in Italia:

L'opera più ardua compiuta dal Centro in questi anni è stata la definizione della complessa materia d'insegnamento e l'elaborazione del preciso e completo programma didattico, nonché la preparazione e pubblicazione dei libri di testo per tutte le materie – pubblicazione tutt'ora in corso. L'insegnamento è andato sempre più sviluppandosi sul terreno pratico, di modo che negli ultimi due anni gli allievi del Centro hanno complessivamente girato circa 10.000 metri di pellicola, provini fotografici, provini a soggetto, documentari, ecc.<sup>5</sup>

Chiarini, dando peso alle lamentele del ministero, capisce di dover creare una differenziazione più netta delle materie e ampliare la proposta formativa, dare un orario giornaliero rigido, un sistema di controllo di assenze e presenze, una campanella all'inizio e alla fine delle lezioni, i registri, una segreteria efficiente, tasse da pagare, prove da superare, voti, richiami ed espulsioni. La sua azione “disciplinare” è il vero elemento di trasformazione del Centro, che si distacca ormai totalmente dall'anarchia blasettiana, per intraprendere una strada realmente istituzionale, ma al contempo ancora “sperimentale”. Grazie a lui, nel giro di soli quattro anni, il Centro aveva posto le basi per quella che Bragaglia definiva, già nel 1931, la necessità che insieme a una scuola si ponessero le basi per

«l'invenzione di una intera scienza teorica e sperimentale». A partire dal 1937, con il nuovo direttore, il CSC ha una rivista importante nel panorama internazionale, avrà alcuni capisaldi della teoria tradotti e a disposizione degli studenti, una cineteca, una biblioteca, una sezione provini, ed è diventato un punto di incontro fondamentale di esperienze (luogo di lavoro, di studio, di contatti). Questo sviluppo avviene grazie al team che nasce sotto l'egida di Chiarini, il quale, con una specie di innesco delle constatazioni bragagliane sulle basi blasettiane (alcuni tra i primi insegnanti del CSC facevano parte del gruppo di «Cinematografo»), creerà un gruppo di lavoro sorprendentemente multidisciplinare ed eterogeneo (scenografi, registi, attori, tecnici, architetti, truccatori, teorici, intellettuali). L'invenzione delle Edizioni di Bianco e Nero e la collana di studi cinematografici diretta da Chiarini sembrano cancellare 20 anni di vuoto teorico. Con il primo numero della collana, alla fine del 1938, si mettono a disposizione degli studenti il soggetto, la sceneggiatura, il piano di lavorazione e gli appunti per la musica del film di Jacques Feyder *La Kermesse héroïque* (Francia, 1935), con un libro firmato dalla stessa Feyder e dagli autori di soggetto e dialoghi, Spaak e Zimer. A questa importanzissima, per il panorama italiano, prima uscita, segue la raccolta curata da Barbaro e Chiarini *L'attore. Saggio di Antologia critica*, col preciso intento di «costituire un efficace e moderno strumento di studio e di lavoro»<sup>6</sup>. Seguono in pochi mesi la traduzione del trattato di Spottiswoode del 1935 (*Una grammatica del film*<sup>7</sup>), un volume tecnico di grande importanza come *Il Cinema a colori* di Cauda, e vengono preparati, per il 1939, il trattato sul suono di Innamorati e Uccello (*La registrazione del suono*), e la traduzione del corso di Pudovkin sull'attore (*L'attore nel film*), a cura di Barbaro. Già prima del trasferimento nella nuova sede, dagli scantinati di via Foligno sarebbero usciti la storia del cinema di Pasinetti, la silloge di saggi *Estetica del cinema* curata da Barbaro e Chiarini, un altro libro-manuale di Barbaro (*Film: soggetto e sceneggiatura*), mentre resteranno non pubblicati un manuale di dizione scritto da Ristori e il saggio sul montaggio dell'ex allievo Renato May Patucchi in collaborazione con Paolo Uccello; nel piano di Chiarini è compreso anche un corso di scenotecnica a opera di Antonio Valente (insegnante del Centro) e del «comunista» e amico di Barbaro Vinicio Paladini (*Scenografia e scenotecnica*), mai pubblicato.

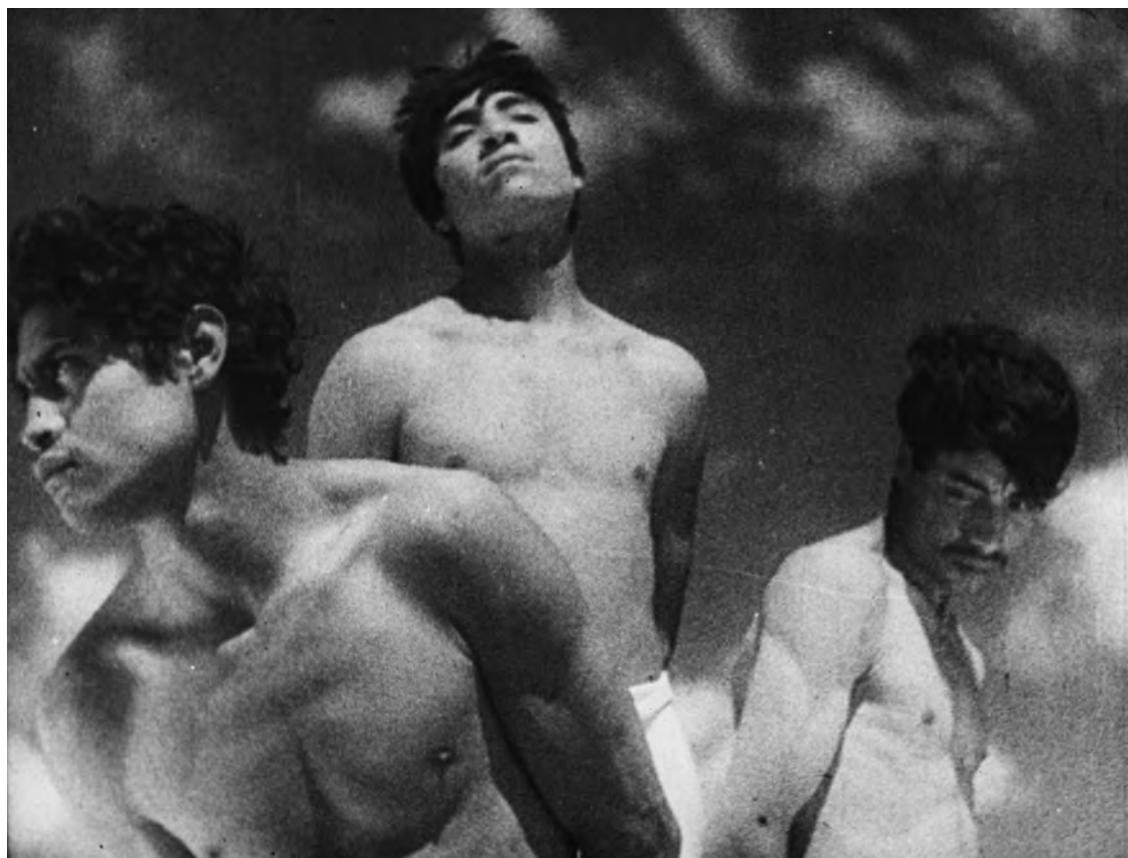
La Cineteca, nel marzo 1939, conta già 63 titoli, a disposizione degli studenti e degli insegnanti anche per proiezioni private nella sala del Centro. Oltre ad alcuni classici del muto italiano (Palermi, Antamoro, Ghione, Negroni), di cui alcuni ora perduti (Martoglio su tutti), essa conservava due film russi (Ejzenštejn con *Lampi sul Messico* e *Il cadavere vivente* di Ozep), molti tedeschi (Grune, Pabst, Wiene) e americani (Vidor, von Stroheim, Griffith, Fejös), avanguardia francese (Man Ray, Léger, Clair), documentari (Flaherty, Murnau), e alcuni fra i migliori esempi della nuova generazione del cinema italiano (Camerini, Alessandrini, Blasetti, e il vietatissimo *Ragazzo* di Ivo Perilli). Grazie a questi titoli Pasinetti e Chiarini possono gestire una serie di conferenze con proiezioni sulla storia del cinema mondiale in giro per l'Italia, e iniziare a far conoscere il CSC e la sua attività storico-teorica a un pubblico più vasto, ma non solo: i film saranno proiettati a lezione e costituiranno le basi per i primi «compiti in classe» degli studenti. In particolare *Primo amore*<sup>8</sup> di Paul Fejös costituirà l'ispirazione per una serie di esercitazioni pratiche «a tema *Primo amore*», ispirate dalla storia dei due amanti dell'omonimo film, e da cui gli studenti trarranno decine di soggetti e stralci di sceneggiature dal 1935 al 1939. Per sottolinearne l'importanza, al tema della «Didattica del Cinema» verrà anche dedicato un convegno, svoltosi nel 1939 al Cineattualità di Roma, coorganizzato dal CineGuf e dal CSC, in cui, per la prima volta, i provini del Centro vengono mostrati per una lezione dimostrativa dei risultati raggiunti, insieme al film didattico di Renato May e Paolo Uccello *L'inquadratura*, tutt'ora conservato in Cineteca Nazionale.

#### L'archivio del CSC: tracce di «metodo pedagogico» in un mare di carte

È indubbio, come abbiamo già sottolineato, che l'archivio del CSC e degli allievi che ne hanno frequentato i corsi negli anni Trenta e Quaranta sia di straordinario valore; in una precedente ricerca<sup>9</sup>



Sergej M. Ejzenštejn



*Lampi sul Messico* di Sergej M. Ejzenštejn, 1933

avevamo già isolato alcuni importanti elementi utili a sintetizzare il grado di libertà e di sperimentazione consentita all'interno del CSC: la presenza di alcune sceneggiature fantapolitiche, antirazziste e antitedesche in concomitanza delle leggi razziali non era cosa da poco, pur in presenza di uno dei futuri firmatari del manifesto della razza (Chiarini stesso). Quei documenti non erano una semplice prova dell'inventiva e dell'intelligenza di uno degli studenti (Vittorio Cottafavi), ma ci fornivano l'esempio di come, nella scuola di cinema del regime, esistessero reali possibilità di aggirare la censura. Grazie alle nuove carte che abbiamo potuto analizzare in questi mesi<sup>10</sup>, ci sentiamo di poter confermare le ipotesi fatte in precedenza, anche se l'impressione generale della lettura dei "compiti" eseguiti dagli studenti è che non ci fossero grandi personalità (pur con qualche, conosciuta, eccezione); ma la nostra esperienza di "attraversamento" di questo mare di documenti non può essere immediatamente produttiva, proprio perché impatta nel tessuto dei giorni di un'epoca in cui la scuola di cinema diventa il crocevia di passioni di una generazione di aspiranti registi, attori, scenografi, tecnici di ripresa ("ottica e sonora"). Serviranno innumerevoli incursioni "specifiche" per utilizzare al meglio questi materiali, di cui questo saggio non può che rappresentare una prima presentazione.

Ma veniamo all'archivio. Per il periodo preso in considerazione, che va dal trasferimento della Scuola dall'Accademia di Santa Cecilia (1934) alla provvisoria sede di via Foligno, fino all'apertura della nuova sede (1940), si sono conservate circa sessanta cartelle per gli allievi e una decina relative agli insegnanti.

Le cartelline degli allievi presentano caratteristiche comuni, e dopo un'ampia ricognizione, i documenti contenuti possono essere raggruppati in due macroaree, a loro volta divisibili in microaree: 1) documenti prodotti nel periodo antecedente al Centro e presentati dall'allievo per la selezione: parliamo delle pratiche per l'immatricolazione, quindi il curriculum vitae, i certificati presentati (obbligatori e non), gli eventuali film e articoli scritti mandati alla giuria perché potesse esaminarli, la carriera scolastica, politica e lavorativa dell'alunno, e la sua storia familiare; 2) documenti prodotti dall'allievo all'interno del Centro, e che possiamo ulteriormente suddividere in: a) lettere, b) temi, c) soggetti e sceneggiature.

Per quanto riguarda gli insegnanti, invece, le cartelline presenti riguardano nove insegnanti (Umberto Barbaro, Corrado Capparuccia, Amleto Fattori, Libero Innamorati, Carlo Nebiolo, Francesco Pasinetti, Carlo Tamberlani, Antonio Valente e Gaetano Ventimiglia), e contengono prevalentemente materiale di "segreteria": sappiamo ora come collocare spazialmente, temporalmente e operativamente alcuni dei grandi nomi dell'intelighenzia cinematografica italiana del periodo, e questo non è poco, ma non abbiamo appunti, lezioni, riscontri sull'attività didattica. A renderne ancor più interessante un'analisi profonda e minuziosa c'è la prospettiva "genetica" che questi *film related materials* sviluppano, rivelandoci l'attività del pensiero che sta all'origine della futura produzione cinematografica o intellettuale (quando c'è stata) di ogni singolo allievo e di ogni singolo professore. Come in ogni scuola, la segreteria aveva prodotto una cartella per ogni docente che avesse prestato servizio al Centro, o alunno che avesse passato la prima selezione. Dopo questa prima cernita, gli aspiranti studenti erano approdati alla sede romana (da cui era possibile un'ulteriore nuova selezione dopo i primi tre mesi). I "sopravvissuti" formavano un gruppo abbastanza ristretto: nel 1939, gli allievi di regia dei primi due anni di corso attivati erano solo due sui sessanta allievi effettivi (da questa conta eliminiamo gli ammessi come "uditori"), quattro di produzione, cinque per scenografia, due truccatori, sette direttori della fotografia, sei fonici, quindici attori e diciannove attrici. Inoltre, tra il primo e il secondo anno, quasi la metà veniva esclusa, mentre gli ammessi al terzo anno di specializzazione erano un decimo degli allievi selezionati per i corsi. Analizzando l'orario delle lezioni del 1939, possiamo trarre alcuni indizi per accennare un discorso sul "metodo" di insegnamento e sulla pedagogia. Le lezioni si svolgevano dal lunedì al sabato, dalle 8.30 alle 19 (da ottobre a luglio), seguendo 5 curricula principali: recitazione, produzione (regia), ottica, fonica, scenotecnica. Tra le lezioni più interessanti troviamo "visita ad un museo" (una mattina a settimana), inglese, tedesco e linguistica (per i registi), cultura politica e stenografia (per tutti) e una proiezione a settimana, anch'essa per tutti (il sabato 17-19). L'orario era serrato e molto impegnativo, soprattutto per i curricula più tecnici (ottica e fonica), in cui numerose ore erano dedicate a matematica, studi specifici ed esercitazioni. Gli insegnanti sostenevano un numero di ore paragonabili a quelle di un liceo odierno<sup>11</sup>, con l'obbligo di assistenza per i provini e le esercitazioni, ed erano stipendiati mensilmente, con contratti che venivano rinnovati anno per anno. Ogni martedì e venerdì mattina, tutti gli allievi, fatta eccezione per gli attori, si dedicavano alla "realizzazione del film", preparando i saggi di fine corso. Diverse ore a settimana venivano dedicate alle esercitazioni teoriche, ovvero ai "compiti in classe", di cui si conservano molti interessantissimi esempi nelle cartelle analizzate. I temi venivano scelti da Pasinetti, Pavolini, Chiarini, Barbaro e Blasetti, e si concentravano sull'analisi di sequenze di film visti al cinema (dal punto di vista attoriale e registico: «Il carattere di Artinelli nel film *Varietà* e come attore e regista l'hanno realizzato», di quadri («Che cosa ho visto di cinematografico nella cappella dei Contarelli di S. Luigi de' Francesi»), ma era soprattutto richiesto un costante sviluppo personale di soggetti tratti da fatti di cronaca (perlopiù legati a tematiche fasciste: cronaca africana, atti eroici, enti), da racconti letterari (tra gli altri Pirandello, Rosso di San Secondo<sup>12</sup>). Ai registi veniva poi richiesto di lavorare a casa su soggetti e sceneggiature originali, su cui vertevano le interrogazioni orali seguite ai risultati dei compiti. I documenti sono spesso il frutto di collaborazioni congiunte di gruppi affiatati: registi, attori, direttori della fotografia scrivevano spesso

insieme. Delle esercitazioni pratiche e dei provini sappiamo molto poco (saccheggiate dai tedeschi nel 1943, sono state distrutte insieme ad altre copie di film italiani, tra cui *Sperduti nel buio*), mentre i documenti relativi all'iscrizione portano con sé molti elementi utili per ricostruire la carriera di un allievo: molti vengono dai Gruppi Universitari Fascisti e sono quindi iscritti all'università, i migliori hanno già scritto articoli e saggi e hanno realizzato cortometraggi (documentari a passo ridotto), alcuni sono vincitori dei litoriali. La richiesta di borse di studio (insieme alle raccomandazioni, immancabili), è uno dei documenti più presenti, a testimoniare che non solo «gli elementi provenienti da classi socialmente elevate» (ricordiamo le parole di Bragaglia), accedevano al Centro. Molto significativa, e citata da Blasetti<sup>13</sup>, ma anche da Zampa e da Alida Valli, è la morte per indigenza di Ettore Matarese, allievo regista napoletano.

Ci vorrà ancora tempo per riuscire a ripercorrere tutte le carriere dei giovani passati per via Foligno (lo stiamo facendo, digitalizzando e trascrivendo molti di questi documenti, che presto saranno a disposizione dei ricercatori<sup>14</sup>), e per mettere in sistema l'enorme quantità di dati che uscirà da questo lavoro. Per ora, e ci accontentiamo così, abbiamo nuotato un po': la costa è ancora lontana.

1. Trascrizione di parte dello «studio compiuto sulla speciale materia dal Dott. Anton Giulio Bragaglia», Prot. N. 842, alleg. 1, Oggetto "Scuola per Cinematografia", p. 5, conservato alla Cineteca di Bologna, Fondo Blasetti, Cartella "Scuola Nazionale di Cinema: 33" (d'ora in avanti CB-FB- SNC). Ciò che muove Bragaglia, viene detto apertamente, è l'esperienza sovietica: «La mia proposta, dirò subito, muove dalla conoscenza dei programmi russi, modernissimi».
2. Nel documento si fa riferimento alle scuole del libro di Perugia e a quella della ceramica di Cesena.
3. CB-FB-SNC, sempre dagli appunti di Freddi per Ciano.
4. Relazione inviata dal Centro Sperimentale di Cinematografia su richiesta del Minculpop del novembre 1939, p. 1, in CB-FB-SNC.
5. CB-FB-CSC, 18 novembre 1940, relazione «illustrativa delle successive fasi di sviluppo di questo Centro Sperimentale di Cinematografia, dalla sua fondazione con la citazione di quasi tutti i provvedimenti che ne hanno istituito e modificato le funzioni fino all'attuale, e non definitivo assetto organico dei servizi e del personale. Il Direttore».
6. Dal colophon. Luigi Chiarini e Umberto Barbaro, *L'attore. Saggio di antologia critica*, in «Bianco e Nero», IV, 7-8, luglio-agosto 1940.
7. Raymond J. Spottiswoode, *Una grammatica del film*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1938.
8. *Lonesome*, Usa, 1928.
9. Cfr. il fascicolo di «Bianco e Nero» dedicato a Vittorio Cottafavi, LXVIII, 559, settembre-dicembre 2007.
10. La loro sopravvivenza è merito della cura e dell'attenzione di pochi isolati dipendenti del Centro Sperimentale e ricercatori che, nel corso degli ultimi dieci anni, hanno dedicato risorse ed energie, anche private, alla salvaguardia di quel che restava dell'archivio, saccheggiato e letteralmente "calpestato" nel corso degli anni. A Cristina Di Nunzio, Alfredo Baldi e Silvio Celli va la nostra gratitudine.
11. Il 28 dicembre 1937 Chiarini manda l'elenco degli allievi con Borsa di lavoro perché Blasetti faccia un monitoraggio sull'effettivo merito. Allega anche l'orario delle lezioni, molto intenso: Lunedì: recitazione A.R.P.O (15-18) Martedì: regia R (9-12) Mercoledì Regia O.R.P.S (9-12): CB-FB-CSC.
12. Il 3 marzo 1936, con Blasetti indisposto e costretto a casa, Chiarini riferisce al regista di avere dato agli allievi, per l'esame di sceneggiatura, d'accordo con Pavolini, un brano della novella di Pirandello *Nell'albergo è morto un tale*. 10 lavori li correggerà lui, 10 Pavolini, 10 Blasetti: CB-FB-CSC.
13. Alessandro Blasetti, *Il cinema che ho vissuto*, a cura di Franco Prono, Dedalo, Bari 1982, p. 64.
14. Basandomi sulle digitalizzazioni di Alfredo Baldi, Silvo Celli, mie e di Cristina Di Nunzio chi scrive ha cominciato un lungo lavoro di schedatura e trascrizione dei documenti con alcuni studenti del corso di Ricerca su Fonti e Archivi cinematografici, laurea specialistica, DAMS Gorizia, a cui va il mio ringraziamento: Elisa Battistella, Lucilla de Cola, Antonio Crosa, Giuseppe Fidotta e Tommaso Urban.