

Accepted version

Licence CC BY-NC-ND

Please cite as:

Andreazza, F. (2017), "La battaglia continua. Blasetti alla Cines", *Immagine*, n. 16, pp. 17-38.

## La battaglia continua. Blasetti alla Cines

FABIO ANDREAZZA

### *Una battaglia per la successione*

Blasetti ha raccontato in più di un'occasione il suo ingresso alla Cines<sup>1</sup>. Dopo il fallimento commerciale di *Sole*, il suo "nemico" Pittaluga, il *tycoon* contro cui si era scagliato negli anni precedenti dalle colonne di "Cinematografo" e di altri periodici, "invece di gioire"<sup>2</sup> lo assunse per primo nella sua casa di produzione. In realtà questo fatto non doveva sorprenderlo: proprio il difetto che Blasetti gli aveva imputato nei suoi interventi polemici -- essere un uomo d'affari<sup>3</sup> -- gli aveva verosimilmente consentito di non prendere sul personale quegli attacchi. Può stupire semmai che, proprio in quanto uomo d'affari, il produttore avesse deciso di affidare il primo incarico al regista di un unico film, commercialmente fallimentare<sup>4</sup>.

Blasetti ha dichiarato che "la clamorosa vittoria sul piano giornalistico" di *Sole* era stata per Pittaluga un "chiaro smacco"<sup>5</sup>. La consacrazione critica ottenuta dal film avrebbe quindi permesso all'esordiente di accumulare un capitale simbolico tale da convincere il produttore a puntare su di lui per la riapertura della Cines. Dalle carte conservate nel fondo Blasetti della Cineteca di Bologna si evince che il talento dimostrato con *Sole* è stato effettivamente decisivo.

Il più antico documento relativo al rapporto fra il regista e la Cines è un contratto risalente al 25 febbraio 1930 firmato da Pittaluga<sup>6</sup>. In esso si legge che la casa di produzione affidò a Blasetti la messa in scena e la sceneggiatura di un film il cui soggetto (originale o meno) doveva essere ispirato al titolo *Risurrectio* [sic]. I compensi variavano in base all'incarico: 10.000 lire per il soggetto originale, 5.000 per la sceneggiatura e 15.000 per la regia<sup>7</sup>.

Pur non essendo chiaro chi abbia scelto il tema del film, ispirato a una sinfonia di Amedeo Escobar<sup>8</sup>, è evidente che a Blasetti veniva data la possibilità di essere autore in senso pieno: soggettista, sceneggiatore e regista. Non rinunciò a nessuno di questi ruoli e, anzi, durante le riprese rivendicò con orgoglio il suo status autoriale. In maggio, rispondendo a una lettera del direttore di produzione Angelo Besozzi, che gli rimproverava una scarsa professionalità (ritardi, mancata consegna del piano completo di lavorazione), il regista mise l'accento sulla sua concezione della pratica artistica ("ho dato e dò alla lavorazione un attaccamento superiore ai doveri contrattuali"), estranea alle logiche industriali: "Ma se eccessive frette ed arrangiamenti o incompiutezza delle autentiche difficoltà di buona lavorazione dovessero ridurre [il film] a 'roba da buttar giù['], io dovrei provvedere in ogni modo alla tutela del mio interesse che è l'interesse del film a cui do un nome che non è ignoto né disistimato e che intendo salga e non scenda"<sup>9</sup>. Besozzi replicò infastidito, confermando tuttavia che l'assunzione del regista era dovuta al prestigio ottenuto con l'opera d'esordio: "Avrei desiderato che Ella non mi facesse cenno alle Sue qualità e doti che mi sono note e senza le quali non avrei sposato la causa del soggetto *Resurrectio*". Ma aggiungeva: "il carattere industriale [...] non deve essere dimenticato neppure da Lei"<sup>10</sup>.

In questo scambio di lettere emerge un conflitto fra l'habitus di Blasetti, plasmato all'interno di una famiglia di artisti (il padre era musicista, il nonno scultore), e le esigenze del direttore di produzione, per il quale il tempo è denaro. Nel corso

dei mesi il regista imparò ad accettare le ragioni dell'industria, a risolvere in sé quel contrasto e ad arrivare a capire che la battaglia andava giocata sul cinema commerciale di qualità. In ottobre, dopo aver realizzato *Resurrectio* e *Nerone*, scriveva al critico Ettore M. Margadonna, assai scettico sull'orientamento estetico della Cines:

Non dando tregua al mio lavoro ho ottenuto di far uscire sotto l'insegna direttoriale di giovani che io, perché unico, rappresento due films che si distaccano il più possibile, dal punto di vista estetico-tecnico, dagli altri e che, soprattutto, non ci facessero addebitare di lungaggine di lavorazione, di 'astrusità' antispettacolistiche, di esigenze di costo insostenibili. Ed ottenere, credimi, il *buon film commerciale* in pochi giorni di lavorazione sonora (35 *Resurrectio*) (28 *Nerone*)<sup>11</sup>.

Fin dagli inizi della sua attività di organizzatore culturale (1926), Blasetti aveva posto al centro delle sue preoccupazioni la battaglia per la rinascita del cinema nazionale, per la cui riuscita considerava necessario l'inserimento nella produzione di giovani talentuosi<sup>12</sup>. Ora aveva conquistato una posizione di rilievo nell'unica società in cui si potesse portare avanti quel progetto di rinnovamento, ma nel frattempo Pittaluga aveva richiamato in patria i quarantenni emigrati in Germania, da Brignone a Righelli. La vecchia generazione stava tornando ai posti di comando. La decisione di bloccare l'uscita di *Resurrectio* in favore del più convenzionale ma foriero di successo commerciale *La canzone dell'amore*, diretto da Righelli, non poteva che essere visto in quei termini. Tuttavia, questo non scoraggiò Blasetti nella sua volontà di continuare la battaglia per la successione nel campo cinematografico nazionale, uno spazio sociale poco strutturato, a differenza dei campi artistici tradizionali<sup>13</sup>, ma già dotato di proprie modalità di funzionamento e specifiche poste in gioco.

Il 5 gennaio 1930 Blasetti aveva scritto al collaboratore di "Cinematografo" Mario Da Silva che il "gruppo 'Augustus-cinematografo'", nonostante il fallimento di *Sole* e della società

di produzione, "ha già la sua fama e la sua vittoria"<sup>14</sup>. Questa vittoria simbolica, come si è visto, gli permise di lì a poco di entrare alla Cines, ma per modificare stabilmente l'assetto del campo cinematografico bisognava innestare persone giovani.

Blasetti ha dichiarato che, "riaperti gli Stabilimenti Cines, [Pittaluga] assunse, in blocco, prima di ogni altro, tutto il nostro gruppo colpito dalla liquidazione della Augustus"<sup>15</sup>. Non andò così. La discontinuità tra *Sole* e *Resurrectio* fu quasi totale: del cast venne confermato solo il cinquantacinquenne Vasco Creti<sup>16</sup>, mentre del comparto tecnico rimasero unicamente due figure, sebbene centrali: il direttore della fotografia Carlo Montuori e lo scenografo Gastone Medin. Mentre il primo era un professionista di grande esperienza, il secondo, ventiquattrenne, aveva esordito con Blasetti ed era un membro del suo gruppo. Gli altri stretti collaboratori vennero assunti in tempi più lunghi.

Mario Serandrei, redattore-capo di "Cinematografo", entrò negli studi di via Vejo tra luglio e ottobre 1930<sup>17</sup>. Per la legge del contrappasso, fu co-sceneggiatore e aiuto regista di *Corte d'assise*, diretto da Brignone. Successivamente fu nominato coordinatore tecnico delle Riviste Cines e in seguito direttore del doppiaggio nella Cines-Palatino<sup>18</sup>. Aldo Vergano, soggettista e co-sceneggiatore di *Sole*, dopo l'insuccesso del film era finito a lavorare in Sardegna. In una serie di lettere del settembre 1930 confidava all'amico la precarietà della sua condizione professionale e il desiderio di tornare a collaborare<sup>19</sup>. Dopo le lamentele per le promesse non mantenute, ottenne ai primi di ottobre un contratto per un periodo di prova di tre mesi<sup>20</sup>, che poi divenne stabile, nell'Ufficio Soggetti e Sceneggiature<sup>21</sup>. Giacinto Solito, redattore di "Cinematografo", nonostante i tentativi di Blasetti, almeno fino ai primi di ottobre non fu accontentato<sup>22</sup>. È attestata la sua presenza come dipendente della casa nel novembre 1932<sup>23</sup>; di certo, fu aiuto regista di *1860*, le cui riprese iniziarono il mese dopo. Alessandrini, infine, aiuto regista di *Sole*, nell'estate 1930 ebbe modo di presentare ai dirigenti della Cines il suo documentario *La diga di Nag Hamadi*<sup>24</sup> e vi entrò come

aiuto regista di *Terra madre*, le cui riprese iniziarono nel dicembre di quell'anno. Se Alessandrini fu l'unico del gruppo a dirigere un lungometraggio (*La segretaria privata*, 1931), Serandrei e Vergano ebbero comunque la possibilità di sperimentarsi dietro la macchina da presa, benché solo nel cortometraggio documentario: Serandrei con *Campane d'Italia* (1932) e Vergano con *Fori imperiali* (1932)<sup>25</sup>.

Malgrado sia stato lento l'inserimento del nucleo del gruppo Augustus-cinematografo, nella citata lettera a Margadonna dell'ottobre 1930 Blasetti scriveva trionfalmente: "Fronteggiando potentissime raccomandazioni amministrative e politiche presso la direzione generale della *Cines* ho già potuto introdurre là nella produzione quindici giovani fra scenografi, attori, sceneggiatori, aiuto direttori, attrici"<sup>26</sup>. Il 1° dicembre dichiarava a Ruggero Orlando: "Il mio lavoro alla *Cines* è incerto, spesso barcollante. In compenso sono oggi circa 30 i giovani che lavorano alla *Cines* o per la *Cines*"<sup>27</sup>. Al di là dei numeri, e anche della sensazione di precarietà, da queste parole traspare la decisa volontà di ottenere un ruolo sempre più influente nella casa di produzione, attraverso il reclutamento dei suoi adepti. Il 27 luglio 1931 scriveva a Margadonna:

Vergano, Medin, Alessandrini, Serandrei, Solaroli, D'Errico, Blasetti, Masetti - - citando alla rinfusa e tacendo molti altri nomi -- due anni fa erano poco più che cinedilettanti. Erano appassionati studiosi del cinematografo; sentivano il cinematografo; ne comprendevano la complessa importanza; volevano entrare nel campo attivo, produttivo del cinematografo.

Oggi han ciascuno il loro posto di lavoro, han ciascuno un certo numero di gente che li stima, portano ciascuno il loro piccolo contributo alla ricostruzione del cinematografo italiano.

A che cosa deve ognuno di loro il passaggio dal campo della aspirazione a quello della realizzazione? Al caso? A conoscenze influenti? Al Mago Merlino? A un terno al lotto? Al bacio della Fortuna? Alla manna celeste che hanno atteso a bocca aperta?

Ma nemmeno per sogno. Alla loro capacità armata soltanto dalla loro volontà. [...] Tu sai che io ho sempre sostenuto che il cinematografo non è un mestiere, non è una professione: è una *milizia*.

E che, per farne, bisogna *conquistarlo*<sup>28</sup>.

È improbabile che Margadonna non sapesse che Medin, Serandrei e Vergano erano stati aiutati da lui <sup>29</sup>. Blasetti, però, amava trasmettere l'idea che la pratica cinematografica fosse una missione da affrontare con uno spirito combattente, non una banale prestazione d'opera. Questo principio veniva inculcato anche a persone al di fuori del nucleo del suo gruppo, come, appunto, Margadonna e i più giovani Mario Baffico e Ruggero Orlando (entrambi nati nel 1907). Essi riconoscevano a Blasetti un potere carismatico, per usare le parole di Weber: "una dedizione di fede del tutto personale e determinata dall'entusiasmo, dalla necessità e dalla speranza" <sup>30</sup>. Fin dall'inizio della sua attività giornalistica aveva assunto una postura profetica, che si dimostra efficace soprattutto durante i periodi di crisi, di vuoto lasciato dalle istituzioni<sup>31</sup>. Prima, nelle riviste, condusse una battaglia per la rinascita dell'industria cinematografica appellandosi al governo, poi fondò una casa di produzione e realizzò un film, le cui riprese furono narrate ai lettori di "Cinematografo" come un'impresa nobile ed eroica in nome dell'arte<sup>32</sup>. Infine, nonostante l'insuccesso commerciale di *Sole* -- tipico delle opere formalmente audaci -- ottenne una consacrazione critica tale da permettergli l'entrata alla Cines, l'unico luogo in cui si potesse portare avanti la lotta per un rinnovamento generazionale, un refrain che i sodali di Blasetti avevano assimilato come causa comune, la quale aveva avuto l'effetto di compattarne l'azione.

La solidarietà contro il ritorno della vecchia guardia -- costituita da placidi professionisti di ritorno dalla Hollywood europea, non dal fango delle paludi pontine -- nelle posizioni dominanti era palpabile nei compagni di strada. Orlando stigmatizzava Righelli<sup>33</sup>, Baffico Brignone<sup>34</sup>, Margadonna aggiungeva Genina, benché non ancora rimpatriato: "Soltanto la trasposizione visuale della sonata [in *Resurrectio*] vale un miliardo di capolavori dei Righelli, Genina, Brignone e altri simili mestieranti che non ho mai apprezzati e non apprezzerò mai

sicuro". E rincarava la dose: "Alla Cines, checché tu dica, continueranno a girare le brignonate, le geninate e altre simili porcate" <sup>35</sup>. Naturalmente, Margadonna sapeva che Medin e Serandrei avevano lavorato a stretto contatto con Brignone per *Corte d'assise*. È come se solo agli amici esterni alla casa di produzione fosse consentito nominare gli avversari, esplicitare le poste in gioco e le dinamiche concorrenziali che caratterizzavano quello spazio sociale.

Blasetti comprendeva le riserve dei sodali sulla politica produttiva della Cines, ma la difendeva per l'interesse nazionale che riteneva svolgesse, limitando la presenza dei film americani<sup>36</sup>. In ogni caso era convinto di poter riuscire a influenzarne la direzione. Il 3 gennaio 1932 scriveva a Besozzi:

Il movimento dei giovani che io ho iniziato, propugnato e portato alla affermazione e che da Lei ha avuto tanta sentita comprensione e tanto valido, vasto, concreto e generoso appoggio da esserne diventato il quartier generale non più il mio giornale ma la Cines[,] è l'unica bella verità del cinematografo attuale ed è la vera garanzia di un affermarsi dell'arte cinematografica italiana e fascista, domani<sup>37</sup>.

Blasetti immaginava un radicale rinnovamento generazionale, da lui guidato, che avrebbe comportato anche un mutamento di generi e stili. Il peso acquisito nella Cines, che si può misurare anche considerando le richieste di raccomandazione conservate nel suo epistolario, era tale da convincerlo di poter intraprendere con decisione un progetto di cinema politico.

### ***Per un cinema politico***

Quel 3 gennaio, oltre a Besozzi, scrisse anche a Baffico per affermare con una certa solennità che il cinema fascista

È una necessità. Purtroppo non è ancora una realizzazione. Nella modestia delle mie forze io ho tentato finora con *Sole* (bonifica) *Terra Madre* (ritorno alla

terra) *Palio* (esaltazione del battagliero spirito mediterraneo) di dirigere i miei films nel grande binario tracciato dal Duce, di costituire con i miei films degli altoparlanti propalatori delle volontà del Regime.<sup>38</sup>

*Palio* non era un suo progetto. Lo aveva accettato perché attratto dal "suo ambiente forte, eroico, tradizionalmente *italico*", ma anche per rispondere a esigenze turistiche<sup>39</sup> e per evitare di trasmettere un senso di ripetitività con i film ruralisti<sup>40</sup>. Lo inseriva, comunque, all'interno di un disegno di cinema politico che fino a quel momento aveva attuato solo blandamente, ma che in futuro doveva diventare più radicale. Per raggiungere questo obiettivo era necessario il sostegno dello Stato:

Il problema di un cinema fascista deve essere affrontato su terreno politico con forze politiche, al di sopra dei calcoli industriali. Bisognerà convincersi che se una strada è necessaria per mettere in rapporto una regione con l'altra, un cinema fascista è necessario per mettere in rapporto l'Italia con il mondo<sup>41</sup>.

Blasetti voleva diventare il vate cinematografico del regime mussoliniano. Si trattava di un programma ambizioso, per realizzare il quale aveva bisogno dell'appoggio governativo che finora era mancato. Se fosse riuscito a dimostrare in modo definitivo le sue doti artistiche, il quadro sarebbe cambiato. La sua brama di consacrazione era tale da fargli scrivere a Filippo Sacchi, l'influente critico del "Corriere della Sera", che aveva apprezzato *Palio*: "io VOGLIO diventare un Direttore sul serio"<sup>42</sup>. Queste parole risalgono all'11 aprile di quell'anno. Dieci giorni prima erano cambiati i vertici della Cines. Dopo la morte di Pittaluga, avvenuta il 5 aprile 1931, la Banca Commerciale Italiana, proprietaria di buona parte del capitale sociale della SASP (Società Anonima Stefano Pittaluga), aveva nominato amministratore delegato Guido Pedrazzini, che il 20 maggio aveva assunto Emilio Cecchi per periodo di prova di sei mesi a capo dell'Ufficio Soggetti e Sceneggiature<sup>43</sup>. Cecchi si era dimesso dopo un paio di mesi<sup>44</sup> per essere riassunto il 1° aprile dell'anno successivo come direttore della produzione<sup>45</sup> al posto di Besozzi.



Contemporaneamente era stato nominato amministratore delegato il consigliere Ludovico Toeplitz de Grand Ry<sup>46</sup>. Gli effetti di questo cambio dirigenziale si era fatto sentire non solo sul piano occupazionale (i licenziamenti erano diventati quotidiani e lo stesso Blasetti temeva di perdere la stabilità lavorativa di lì a qualche mese<sup>47</sup>), ma anche nell'orientamento estetico. Il 2 maggio il regista scriveva all'amico Camillo Mariani dell'Anquillara:

La mia posizione fiduciaria alla Cines è mutata. I cambiamenti avvenuti hanno portato al consiglio [di amministrazione] e contorno dei nuovi capi[,] gente che non voglio discutere ma che, insomma, non ha eccessivi punti di contatto con la mia sensibilità e con il mio modo di intendere il cinema passione-milizia. Vagano per l'aria molti dubitativi a mio riguardo e sento che mi si è fatto un processo intellettuale del quale [...] sono uscito munito appena di qualche punto di sufficienza. Il mio entusiasmo lo si vuol far passare per enfasi, la mia sincerità per inesperienza intellettuale e, insomma, mi si è considerato per l'uomo che strafà [...].

Di tutto questo non mi è stata fatta parola da nessuno; ma ne ho perfetta conoscenza ugualmente perché i miei occhi mi servono ancora benissimo per leggere negli occhiali dei saturi di gusto e di sapere [...]. Blasetti, se la Cines si manterrà refrattaria alle vie della ragione, saprà farsi valere al di fuori della Cines<sup>48</sup>.

L'obiettivo della polemica era Cecchi, il rinomato intellettuale dagli occhiali spessi, crocianamente ostile alla politicizzazione dell'arte. Cecchi non era sgradito al regime<sup>49</sup>, anche se di lui, come di Toeplitz e degli altri dirigenti, non si fidava del tutto:

tutti sappiamo che gli attuali dirigenti della Cines-Pittaluga -- scriveva lo sceneggiatore Leo Menardi in un rapporto alla polizia politica -- [...] non sono farina da far ostia, sempre pronti a infischiarne del Governo e del Regime e della Legge quando il loro interesse lo richiede<sup>50</sup>.

Da un lato la polizia era infastidita dalla protezione di antifascisti come Vergano, di figure ambigue come Solaroli<sup>51</sup> o Solito; fra l'altro, tutti e tre legati a Blasetti, lui stesso guardato con sospetto per l'atteggiamento critico nei confronti di alcuni gerarchi.<sup>52</sup> Dall'altro irritava il rifiuto di far entrare le

organizzazioni fasciste negli stabilimenti<sup>53</sup>. La responsabilità di quest'ultimo aspetto era attribuita a Toeplitz, nonostante sia stato il più strenuo assertore della funzione propagandistica di *1860*<sup>54</sup>, il film garibaldino diretto da Blasetti.

Come è stato osservato, nelle sue memorie Toeplitz si attribuisce troppi meriti<sup>55</sup>, tuttavia è verosimile il seguente episodio:

Cecchi non credeva nelle doti reali di Blasetti e lo considerava un pallone gonfiato di retorica [...]. Avemmo delle serie discussioni quando insistetti per produrre *1860*, che Blasetti teneva molto a dirigere. Visto che io m'impuntavo, Cecchi dichiarò, in piena riunione del consiglio d'amministrazione, di prendere ogni responsabilità per il film *Gli uomini che mascalzoni*, mentre per *1860* se ne lavava le mani, lasciando a me il compito di risponderne<sup>56</sup>.

Se la difesa del film di Camerini aveva probabilmente a che fare con la scelta di De Sica<sup>57</sup>, quella di *1860* riguardava sia la levatura artistica di Blasetti che la natura propagandistica del film. Quanto al primo punto, sembra strano che Cecchi non apprezzasse un regista al quale aveva affidato, poco dopo essersi insediato, la regia di un cortometraggio su Assisi da lui stesso ideato e destinato al pubblico nordamericano<sup>58</sup>. Non si può escludere che si trattasse anche di un'occasione per mettere alla prova la duttilità stilistica, oltre che l'efficienza, di Blasetti. Infatti, solo dopo aver visto *Assisi* Cecchi e altri dirigenti sembrarono convincersi delle capacità del regista, il quale scriveva a Baffico il 13 maggio:

su me sono stati fatti molti dubitativi idiotamente calunniosi e infondati. Ma il mio corto metraggio di Assisi ha già dato una prima lezione sulle mie capacità amministrative, tecniche ed artistiche. E sembra che l'aria cambi e molto<sup>59</sup>.

E a Mariani, lo stesso giorno:

Qui le cose sembra comincino a prendere una piega diversa nei miei riguardi. Il corto metraggio che ho fatto ad Assisi ha lasciato molta gente con la bocca

spalancata. Ho speso la metà di quello che dovevo in base al preventivo. Ho montato il film in quattro ore invece che in quattro giorni come naturale. E poi ho presentato il "materiale" nel quale non è stato trovato il senso del falso: ma quello della interpretazione personale; non è stata trovata enfasi ma forza. Non è stata trovata confusione; ma romana chiarezza<sup>60</sup>.

Pochi giorni dopo gli veniva assegnato un film, *La tavola dei poveri*, per il quale inizialmente si era fatto il suo nome, poi scartato in favore dell'evidentemente più affidabile Brignone<sup>61</sup>.

Veniamo ora alla politicità di *1860*. Dalle parole di Toeplitz non è chiara la paternità del tema garibaldino, poiché si limita ad affermare che Blasetti voleva dirigere il film. Se è verosimile che l'argomento non sia stato proposto dal regista<sup>62</sup>, è invece certa la sua intenzione di continuare con esso il suo progetto militante. Lo si è visto nella lettera del 2 maggio a Mariani, quando parlava del suo "modo di intendere il cinema passione-milizia" e lo si riscontra anche in una missiva scritta lo stesso giorno a Maria Mazzolà Calzavara, sorella dell'amico Flavio: "Probabilmente mi verrà affidato un film di carattere politico sociale. Probabilmente anche, invece, uscirò dalla Cines per lavorare altrove"<sup>63</sup>. Alla luce dello stato d'animo manifestato a Mariani, si ha l'impressione che sulla prima opzione fosse alquanto pessimista. È però chiaro che la condizione posta per continuare a far parte della Cines era l'accettazione del suo disegno estetico-politico. Come si è visto, dopo la proiezione di *Assisi* ai dirigenti il clima cambiò. Quel giorno comunicava a Baffico di essere in partenza alla volta di Tarquinia per girare un secondo cortometraggio, mentre immediatamente dopo avrebbe con buona probabilità cominciato a lavorare a "un film importante"<sup>64</sup>. In realtà, al suo ritorno gli assegnarono *La tavola dei poveri*, che lo impegnò quell'estate, fino a quando venne dirottato su un progetto che aveva già preso in mano:

Giusto cinque giorni fa -- scriveva a Besozzi il 19 agosto -- mi è stato tolto il diretto montaggio del film di Viviani, finito dieci giorni fa circa, e mi è stato messo al fianco [Fernando] Tropea, perché esegua lui le istruzioni di

montaggio che io gli passo in quanto debbo immediatamente mettermi a preparare, come già sto facendo, un film garibaldino. Lo scenario è interessante e felice sebbene incompleto ancora, l'epoca e lo spirito eroico che la accende tali da farmi mettere con ogni impegno all'opera[,] anche perché uscendo il film a fianco quasi di quello di Ruttman[n] voglio far di tutto perché il nostro buon nome sia dignitosamente affermato<sup>65</sup>.

Si tratta, naturalmente, di 1860, la grande occasione per ottenere la consacrazione definitiva, l'opera che poteva consentirgli da un lato di diventare il dominus della regia in Italia e ottenere finalmente la considerazione da parte del governo per realizzare piani ancora più ambiziosi, e dall'altro di confrontarsi con un nome di fama internazionale come Ruttman, affrancandolo in tal modo dall'esclusiva competizione con i modesti compatrioti.

Già nella fase di preparazione Blasetti evocava lo spettro più temuto: la retorica. A Paolo Garretto scriveva che "l'enfasi, la retorica, la storia patria, il pezzo educativo per ragazzi son tanti pericoli mortali che sovrastano. Ma credo di essermi bene armato per fregarli"<sup>66</sup>. Ad Achille Vesce dichiarava che sarà un "film scarno, rapido, spoglio di retoriche e di enfasi ma grondante sudore e sangue"<sup>67</sup>. A Mario Damocelli rivelava: "dovrà venire una cosa attuale, viva, di grande respiro, di un certo significato e che dovrà essere una sorpresa per quanti si attendono il monumento, l'ode retorica o la lezione di storia"<sup>68</sup>. A Margadonna: "Niente retorica; niente raccontino storico ad uso dei ragazzi"<sup>69</sup>. Infine, ancora a Garretto: "senza Garibaldi, senza epopea retorica, senza monumenti-cartoline illustrate, ma con un certo senso di interpretazione attuale della storia in sfondo di una vicenda umana che né la soverchia né ne è soverchiata"<sup>70</sup>.

Accanto al motto "niente retorica", indizio di un rovello che lo tormentava, probabilmente perché consapevole di dover soddisfare le esigenze estetiche di Cecchi, Blasetti non mancava di palesare anche l'intento propagandistico alla base del film. Se il finale con la sfilata delle camicie nere di fronte ai reduci garibaldini non lascia spazio a dubbi in questo senso, ben prima dell'uscita

nelle sale il regista si adoperò per predisporre gli spettatori alla corretta interpretazione del film:

Evocare l'atmosfera del 1860 -- dichiarava alla "Stampa" nel maggio 1933 -- per molti aspetti simile a quella del 1920-1922. Torrenti di chiacchiere, torre di Babele politica, incoscienza della immanente rovina di ogni possibilità di unione della patria. Nuclei isolati di patrioti e di ribelli muti, decisi, votati alla morte resistono nella fiducia di un Uomo che convoglierà le loro forze e altre ne attirerà fatalmente quando porterà la realtà politica attuale dal campo della discussione a quello dell'azione<sup>71</sup>.

Alla fine del mese la copia campione di *1860* era ormai pronta. Negli ultimi trenta giorni la Cines aveva licenziato oltre cento persone<sup>72</sup>. Toeplitz si era trasferito in Inghilterra per fondare la London Film con Alexander Korda, che sotto quelle insegne avrebbe fatto uscire di lì a poco *Le sei mogli di Enrico VIII* (*The Private Life of Henry VIII*, 1933). Dopo la partenza del dirigente che più lo aveva sostenuto, Blasetti si trovava in una posizione difficile<sup>73</sup>. In luglio girò *Il caso Haller* e in settembre ottenne l'incarico per un film sulla Marina militare (*Aldebaran*), a cui lavorò l'anno dopo. Il mese successivo confidava al critico del "Mattino" di Napoli, Achille Vesce, che la Cines era "virtualmente chiusa"<sup>74</sup> (in quel periodo aveva iniziato ad affittare i teatri di posa a dei piccoli produttori, i cosiddetti "indipendenti", con i quali coproduceva film).

Le speranze erano concentrate sull'esito di *1860*, che tardava a uscire:

Se veramente *1860* è una fatica degna sia politicamente che artisticamente questa costruzione che sto tentando avrà maggiore probabilità di successo. [...] rafforzando il mio nome si aumentano le probabilità di realizzazione dell'impresa veramente titanica che sto studiando ed affrontando da un mese circa e la sorte della quale dipende dal credito che avrà il mio nome in alto. Io sto tentando di mettere il capitale privato agli ordini e sotto il controllo del Governo ottenendo da questo una serie di provvedimenti di privilegio che non comportino suo onere finanziario e responsabilità diretta.

È l'unica formula che possa consentire la produzione di films seri ed a grande respiro con impiego modesto di mezzi finanziari <sup>75</sup>.

Il mese seguente tornò sull'argomento accennando a un soggetto "a grande respiro" che gli stava a cuore. Per ragioni alimentari aveva accettato di girare la versione italiana di una commedia tedesca (*L'impiegata di papà*) per la quale erano già stati scritturati gli attori. Il tema leggero e il mancato controllo del casting gli faceva provare "vergogna". Per riabilitarsi da questa "cosettina" prevedeva di iniziare a lavorare nel febbraio seguente a un film "anche più importante di 1860": "La storia di una locomotiva, ed attraverso questa il travaglio della nostra generazione, dal Giugno del '14 al Giugno del '33. Ma per ora questo è un segreto che non deve assolutamente trapelare"<sup>76</sup>. Questo spunto per un film generazionale, il cui arco temporale corrispondeva a quello del recente *Camicia nera* di Giovacchino Forzano, non andò in porto.

Dopo quasi un anno di attesa, nel marzo 1934 finalmente uscì 1860. Blasetti scrisse a Toeplitz comunicandogli l'apprezzamento del film da parte dei nuovi dirigenti della SASP (Cecchi era uscito di scena quattro mesi prima<sup>77</sup>), oltre che di alti funzionari statali e di alcuni intellettuali fiorentini, che avevano partecipato a proiezioni private <sup>78</sup>. Due mesi dopo scrisse nuovamente all'ex amministratore delegato per fare un bilancio dell'accoglienza di 1860 presso gli addetti ai lavori, definendola un "grande successo". Al tempo stesso, però, si rammaricava della sua partenza prima del termine della lavorazione: "Poteva venir fuori una cosa della stessa potenza internazionale di *Enrico VIII*" <sup>79</sup>. Evidentemente l'appoggio del produttore gli avrebbe permesso di girare con un'autonomia e una larghezza di mezzi tali da consentire all'opera di imporsi anche all'estero ed entrare in uno spazio transnazionale a cui Blasetti ambiva da anni<sup>80</sup> e al quale desiderava ancora accedere, vista la richiesta al produttore di raggiungerlo a Londra<sup>81</sup>.

1860 non rappresentò la grande svolta, anche se gli assicurò varie proposte nazionali; certo, non dalla Cines, che in maggio aveva interrotto anche le coproduzioni. In quel periodo il regista era alle prese con l'adattamento del romanzo *Ettore Fieramosca o la disfida di Barletta* (1833) di Massimo D'Azeglio. Se lo scontro tra cavalieri italiani e francesi al centro del romanzo si prestava a essere letto in chiave nazionalistica, la sua politicità -- pur rilevata da Blasetti<sup>82</sup> -- era naturalmente meno esplicita di quella che avrebbe potuto esprimere il soggetto generazionale a cui pensava l'anno precedente. Le riprese dell'adattamento di *Ettore Fieramosca* sarebbero dovute cominciare in agosto, ma due mesi prima il progetto sfumò perché il produttore lo riteneva troppo costoso<sup>83</sup>. Chiaramente, Blasetti non era riuscito a ottenere dal governo le protezioni finanziarie che auspicava. Accettò così di dirigere un film tratto da un soggetto di Giuseppe Zucca, in precedenza accantonato per la trasposizione dazegliana<sup>84</sup>. Si trattava di *Vecchia guardia*, che girò nell'autunno di quell'anno. È il film più esplicitamente militante di Blasetti, ma è una piccola produzione, estranea all'ambizioso disegno accarezzato l'anno prima.

#### *Un tentativo di rivoluzione simbolica*

Nel loro insieme, le battaglie condotte da Blasetti sono state un tentativo di rivoluzione simbolica<sup>85</sup>. Attraverso le riviste, ma soprattutto con la realizzazione di *Sole* e la posizione ottenuta alla Cines, Blasetti voleva ridefinire i criteri di legittimità estetica del cinema italiano, contestando le gerarchie di temi e stili in vigore e proponendo una concezione del film come forma di azione politica, come narrazione epica dell'Italia fascista da diffondere all'estero. Affinché questa rivoluzione simbolica si verificasse, era necessaria una contemporanea rivoluzione sociale nel campo cinematografico, vale a dire un profondo ricambio generazionale. Una falange di venti-trentenni doveva conquistare

le posizioni che stavano tornando a occupare i quarantenni emigrati in Germania negli anni precedenti. Non era importante che questi giovani fossero militanti fascisti come lui: ciò che contava era convincere i produttori della necessità di investire sul loro talento, nonostante la scarsa esperienza.

Soprattutto grazie a Blasetti, alla Cines entrarono diversi giovani, che poi continuarono autonomamente la loro carriera. Alcuni esordirono anche nella professione più prestigiosa, la regia, ma quasi esclusivamente nel cortometraggio documentario. Nel lungometraggio di finzione, invece, solo un esponente del gruppo blasettiano, Alessandrini, ebbe modo di cimentarsi. Ma anche se allarghiamo il perimetro oltre la cerchia blasettiana incontriamo solo un altro nome: Ivo Perilli, il cui *Ragazzo* (1933), come è noto, non venne distribuito. Sei film di Blasetti, uno di Alessandrini e uno di Perilli: otto su quarantadue: non si può parlare di un sostanzioso ricambio generazionale. Quanto al progetto di cinema politico, l'arrivo di Cecchi non lo favorì, nonostante la collaborazione a *1860*, opera per certi aspetti scopertamente politica. Tuttavia, neanche fuori dalla Cines, negli anni seguenti, Blasetti riuscì a far alzare le quotazioni del film politico e a portare a compimento il suo grandioso piano, perché nemmeno in seguito il governo e le altre istituzioni fasciste incoraggiarono, al di là di qualche caso, un mutamento in chiave propagandistica della produzione cinematografica di finzione<sup>86</sup>.

Questo fallimento non impedì a Blasetti di assistere a un consolidamento del suo capitale simbolico. L'autorevolezza evocata da Fellini ricordando la prima visione del regista su una gru a Cinecittà alla fine degli anni Trenta<sup>87</sup> era dovuta al suo riconosciuto carisma, alla postura del "regista con gli stivali", che però faceva tutt'uno con la qualità dei film realizzati. Lo testimonia il suo coinvolgimento nel montaggio dell'opera di un esordiente molto distante da lui -- per formazione, gusto e orientamento politico -- come Luchino Visconti. Dopo aver visto la prima versione del film, Blasetti ne rimase ammirato e non volendo rischiare di mettere in ombra il novizio, si rifiutò di



intervenire <sup>88</sup> . Ma Visconti gli scrisse: "Vieni alla moviola d' *Ossessione* quando vuoi. Mi troverai sempre enormemente riconoscente per ogni consiglio che vorrai darmi" <sup>89</sup> . A quanto pare, Blasetti alla fine si convinse e rimontò il film, che poi Visconti a sua volta montò di nuovo, in modo completamente diverso, con Serandrei, l'artefice dell'incontro <sup>90</sup> . Due stili differenti, naturalmente. Ma il fatto che per uscire dall'impasse l'ambizioso debuttante avesse accettato il suggerimento del montatore di rivolgersi al suo maestro, un regista fortemente connotato sul piano politico e stilistico, e che avesse insistito per ottenere il suo concreto punto di vista sul film, è la prova che se Blasetti non riuscì a convertire il cinema italiano nella direzione da lui indicata, riuscì comunque a lasciarvi un segno profondo.

---

<sup>1</sup> Cfr. S. Grmek Germani, *Intervista con Alessandro Blasetti*, in *Materiali sul cinema italiano 1929-1943*, Pesaro, Ufficio Documentazione della Mostra del Nuovo Cinema, 1975, pp. 193-194; F. Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, vol. I, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 113-114. Per un inquadramento dell'attività della Cines-Pittaluga, si vedano: V. Buccheri, *Stile Cines. Studi sul cinema italiano 1930-1934*, Milano, Vita e Pensiero, 2004; R. Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Bologna, Persiani, 2011; G. Bursi, L. Mazzei, *Un progetto di modernizzazione. Pittaluga e la Cines*, in L. Quaresima (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. IV 1924-1933, Roma-Venezia, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-Marsilio, pp. 232-250.

<sup>2</sup> F. Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., p. 113.

<sup>3</sup> L. Albano, *Le riviste di Blasetti e la conquista del cinema*, in *Materiali sul cinema italiano 1929-1943*, cit., p. 363.

<sup>4</sup> Pittaluga avrebbe aggiunto: "Se lei non mi chiede una cifra eccessiva". È una frase comprensibile solo in chiave ironica: è difficile pensare che il produttore temesse addirittura la richiesta di un cachet molto alto. F. Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., p. 113.

<sup>5</sup> S. Grmek Germani, *Intervista con Alessandro Blasetti*, cit., pp. 193-194.

<sup>6</sup> *Contratti Resurrectio*, CRS17, fasc. 486, sottofasc. 32, Archivio Alessandro Blasetti, Fondazione Cineteca di Bologna (d'ora in poi ABCB).

<sup>7</sup> Questa disomogeneità economica è indicativa del diverso valore assegnato alle singole funzioni: quella dello sceneggiatore era chiaramente ritenuta marginale.

<sup>8</sup> A. Blasetti, lettera ad A. Vergano, 3 marzo 1930, CRS01, fasc. 434, ABCB. Le lettere di Blasetti conservate in questo archivio sono delle minute, il cui confronto con le reazioni dei destinatari induce a pensare che corrispondano alle missive inviate.

<sup>9</sup> A. Blasetti, lettera ad A. Besozzi, 26 maggio 1930, CRS01, fasc. 434, ABCB.

<sup>10</sup> A. Besozzi, lettera ad A. Blasetti, 28 maggio 1930, CRS01, fasc. 434, ABCB.

<sup>11</sup> A. Blasetti, lettera a Ettore M. Margadonna, 10 ottobre 1930, CRS01, fasc. 434, ABCB.

<sup>12</sup> Cfr. L. Albano, *Le riviste di Blasetti e la conquista del cinema*, cit., pp. 361-379, in particolare pp. 367-369; L. Mazzei, *Il giornalista*, "Bianco e Nero", n. 6, novembre-dicembre 2000, pp. 23-38, in particolare pp. 28-30.

<sup>13</sup> Per un'ampia trattazione della teoria dei campi artistici, si veda P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992 (nouvelle édition revue et corrigée, 1998); trad. it. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005.

<sup>14</sup> A. Blasetti, lettera a Mario Da Silva, 5 gennaio 1930, CRS01, fasc. 434, ABCB.

<sup>15</sup> S. Grmek Germani, *Intervista con Alessandro Blasetti*, cit., p. 194.

- <sup>16</sup> A. Blasetti, lettera a Vasco Creti, 18 marzo 1930, CRS01, fasc. 434, ABCB.
- <sup>17</sup> M. Serandrei, lettera ad A. Blasetti, 8 luglio 1930; A. Blasetti, lettera a G. Solito, 5 ottobre 1930, CRS01, fasc. 434, ABCB.
- <sup>18</sup> R. Redi, *La Cines*, cit., p. 110.
- <sup>19</sup> A. Vergano, lettere ad A. Blasetti, 4, 12 settembre 1930, CRS01, fasc. 434, ABCB.
- <sup>20</sup> A. Vergano, lettera ad A. Blasetti, 10 ottobre 1930, CRS01, fasc. 434, ABCB.
- <sup>21</sup> R. Redi, *La Cines*, cit., p. 110.
- <sup>22</sup> A. Blasetti, lettera a G. Solito, 5 ottobre 1930, CRS01, fasc. 434, ABCB.
- <sup>23</sup> Cfr. N. Marino, E. V. Marino, *L'Orva a Cinecittà. Polizia politica e spie in camicia nera*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2005, pp. 103-104.
- <sup>24</sup> M. Serandrei, *Un "documentario" italiano, "Il Tevere"*, 23 luglio 1930; ora in L. Gaiardoni (a cura di), *Mario Serandrei. Gli scritti. "Giorni di gloria". Un film*, Roma-Milano, Scuola Nazionale di Cinema-Il Castoro, 1998, p. 270.
- <sup>25</sup> A questi lavori vanno aggiunti quelli di altri collaboratori di "Cinematografo", dei quali non è provato l'interessamento di Blasetti per la loro assunzione: *Cantieri dell'Adriatico* (1932) di Umberto Barbaro, *Littoria* (1933) e *Mussolinia di Sardegna* (1933) di Raffaello Matarazzo, *Il presepe* (1931), *Paestum* (1932) e *Impressioni siciliane* (1933) di Ferdinando Maria Poggioli.
- <sup>26</sup> A. Blasetti, lettera a E. M. Margadonna, 10 ottobre 1930, CRS01, fasc. 434, ABCB.
- <sup>27</sup> A. Blasetti, lettera a R. Orlando, 1° dicembre 1930, CRS01, fasc. 434, ABCB.
- <sup>28</sup> A. Blasetti a E. M. Margadonna, 27 luglio 1931, CRS01, fasc. 434, ABCB.
- <sup>29</sup> Corrado D'Errico e Umberto Masetti non lavoravano alla Cines, a differenza di Libero Solaroli, assunto nel 1930 grazie allo sceneggiatore Leo Menardi (lo afferma quest'ultimo in un rapporto alla polizia politica di cui era informatore; cfr. N. Marino, E. V. Marino, *L'Orva a Cinecittà*, cit., p. 100).
- <sup>30</sup> M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen, Mohr, 1922; trad. it. *Economia e società*, 1. *Teoria delle categorie sociologiche*, Torino, Edizioni di Comunità, 1961 (1ª ed. Paperbacks, 1995), p. 238.
- <sup>31</sup> P. Bourdieu *Le représentation politique*, in Id., *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001, pp. 244-245.
- <sup>32</sup> A. Blasetti, *Ho passato "Sole" in visione personale*, "Cinematografo", n. 20, 13 ottobre 1929; poi in Id., *Scritti sul cinema*, a cura di A. Aprà, Venezia, Marsilio, 1982, pp. 275-277.
- <sup>33</sup> Anche se almeno dimostro che la Cines è in attività, *La canzone dell'amore* è "reo di riportare sullo schermo l'odiato teatraccio, che puzza di cadavere". R. Orlando, lettera ad A. Blasetti, 15 novembre 1930, CRS01, fasc. 434, ABCB.
- <sup>34</sup> Cfr. *infra*, p. 9, n. 61.
- <sup>35</sup> A. Blasetti, lettera a E. M. Margadonna, 4 aprile [?] 1931, CRS01, fasc. 434, ABCB.
- <sup>36</sup> A. Blasetti, lettera a E. M. Margadonna, 26 luglio 1931, CRS01, fasc. 434, ABCB.
- <sup>37</sup> A. Blasetti, lettera ad A. Besozzi, 3 gennaio 1932, CRS01, fasc. 435, ABCB.
- <sup>38</sup> A. Blasetti, lettera a M. Baffico, 3 gennaio 1932, CRS01, fasc. 435, ABCB.
- <sup>39</sup> *Palio* "mi appassiona per il suo ambiente forte, eroico, tradizionalmente *italico*. Lo faccio perché so di servire un interesse economico della branca? Turismo e, soprattutto, perché esaltando una bella tradizione nazionale metto in luce quello che è lo spirito autentico del nostro popolo dal quale la *nostra* arte deve partire: istintivo slancio, istintivo amor di conquista, istintivo senso del sublime". A. Blasetti, lettera a F. Pasinetti, 23 luglio 1931, CRS01, fasc. 434, ABCB.
- <sup>40</sup> "Oggi non posso più realizzare – per mia volontà ma anche, credo, per giusta volontà loro [della Cines] – un film dell'ambiente di *Terra*. Sarebbe monotonia, fossilizzazione. Anche se né *Sole* né *Terra* sono quello che sento e che voglio. Anche se è, come è, mia ferma intenzione di ritornare al tema come sento, come intendiamo insomma chiaramente". A. Blasetti, lettera a E. M. Margadonna, 31 marzo 1931, CRS01, fasc. 434, ABCB.
- <sup>41</sup> A. Blasetti, lettera a M. Baffico, 3 gennaio 1932, CRS01, fasc. 435, ABCB.
- <sup>42</sup> A. Blasetti, lettera a Filippo Sacchi, 11 aprile 1932, CRS01, fasc. 435, ABCB.
- <sup>43</sup> G. Pedrazzini, lettera a E. Cecchi, 20 maggio 1931, EC IV. b 1, Fondo Emilio Cecchi, Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti, Gabinetto Vieusseux, Firenze (d'ora in poi FCACGV).
- <sup>44</sup> [Mittente non identificato], lettera a E. Cecchi, 22 luglio 1931, EC IV. b 1, FCACGV.
- <sup>45</sup> [G. Brezzi], lettera a E. Cecchi, 2 aprile 1932, EC IV. b 13.1, FCACGV.
- <sup>46</sup> R. Redi, *La Cines*, cit., p. 113.
- <sup>47</sup> "[...] la Cines [è] diventato [sic] un campo minato nel quale ogni giorno saltano uomini su uomini". A. Blasetti, lettera a C. Mariani dell'Anguillara, 18 aprile 1932. "[...] la situazione dell'industria oggi è ancora quella che è: lavora una sola casa e questa casa, per aver troppi [sic] assunto, oggi licenzia. Fra i disdetti ci sono molti amici messi alla Cines da me e ci sarò, sicuramente, anche io fra un paio di mesi. Continuerò a lavorare se vorrò ma non più continuativamente, non più fisso". A. Blasetti, lettera a M. Baffico, 1° maggio 1932, CRS01, fasc. 435, ABCB.
- <sup>48</sup> A. Blasetti, lettera a C. Mariani dell'Anguillara, 2 maggio 1932, CRS01, fasc. 435, ABCB.
- <sup>49</sup> Emilio Cecchi fu uno dei firmatari del *Manifesto degli intellettuali antifascisti* (1925), scritto da Benedetto Croce. Più che come atto antifascista, l'adesione va vista come condivisione dell'autonomia degli intellettuali dalla politica (cfr. B. Pischedda, *L'idioma molesto Cecchi e la letteratura novecentesca a sfondo razziale*, Torino, Aragno, 2015, p. 195). Nei suoi taccuini figura il testo di una lettera a Bottai, nella quale chiede di non essere radiato dal sindacato dei giornalisti, visto che i suoi libri sono stati accolti favorevolmente anche nei giornali fascisti più intransigenti (cfr. Emilio Cecchi, *Taccuini*, a cura di N. Gallo, P. Citati, Milano, Mondadori, 1976, p. 457).
- <sup>50</sup> N. Marino, E. V. Marino, *L'Orva a Cinecittà*, cit., p. 100.
- <sup>51</sup> Come si è visto, sia Vergano che Solaroli erano stati assunti nel 1930, quando la Cines era gestita dall'allineato Pittaluga.

- <sup>52</sup> Ivi, pp. 103-104. Il disinteresse di Blasetti nei confronti dell'orientamento politico dei collaboratori è testimoniato, ad esempio, da Vergano, che ricordando il suo primo incontro con lui, avvenuto nella redazione di "Cinematografo", ha scritto: "non fui vile fino al punto di tacere a Blasetti il mio passato di giornalista e di antifascista. Contrariamente alle mie aspettative, Blasetti – che aveva all'occhiello il distintivo del P.N.F. – mi dichiarò che, per lui, questo non aveva alcuna importanza". A. Vergano, *Cronache degli anni perduti*, Firenze, Parenti, 1958, p. 158.
- <sup>53</sup> Cfr. ivi, pp. 103-104, 110.
- <sup>54</sup> Toeplitz l'anno seguente scriveva a Blasetti a proposito di *1860*, che definiva il "nostro film": "Quante volte Le dicevo che il film storico, trattato nello spirito delle vite romanzate, poteva essere la più alta espressione di propaganda di una nazione?". L. Toeplitz de Gran Ry, lettera ad A. Blasetti, 19 ottobre 1933, CRS01, fasc. 436, ABCB.
- <sup>55</sup> Cfr. C. Camerini, *Anni di Acciaio*, in Id. (a cura di) *Acciaio. Un film degli anni Trenta. Pagine inedite di una storia italiana*, Torino, Nuova Eri, 1990, p. 17; R. Redi, *La Cines*, cit., p. 113.
- <sup>56</sup> L. Toeplitz, *Ciak a chi tocca*, Milano, Milano Nuova, 1964, pp. 105-106.
- <sup>57</sup> Ricorda Camerini: "Cecchi dovette lottare con Toeplitz e con sua moglie, la quale diceva: 'Come! Un bel giovane in frac come De Sica lo mettete a lavorare da operaio! Questo è un errore enorme!'. L. Codelli, S. Grmek Germani, P. Pistagnesi, *Intervista con Mario Camerini (2)*, in *Materiali sul cinema italiano 1929-1943*, Pesaro, Ufficio Documentazione della Mostra del Nuovo Cinema, 1975, p. 263.
- <sup>58</sup> "[...] parto per Assisi domani per una realizzazione urgente che mi occuperà circa dieci giorni là [...]". A. Blasetti, lettera a C. Mariani dell'Anguillara, 18 aprile 1932. Cfr. anche A. Blasetti, lettera a M. Mazzolà Calzavara, 2 maggio 1932, CRS01, fasc. 435, ABCB.
- <sup>59</sup> A. Blasetti, lettera a M. Baffico, 13 maggio 1932, CRS01, fasc. 435, ABCB.
- <sup>60</sup> A. Blasetti, lettera a C. Mariani dell'Anguillara, 13 maggio 1932, CRS01, fasc. 435, ABCB.
- <sup>61</sup> Il 28 aprile 1932 Baffico scriveva a Blasetti: "Besozzi mi scrive che forse metterai in scena un film con Viviani". Dodici giorni tornava sull'argomento: "apprendo con gioia che il film di Viviani lo girerà Brignone. Non ti nascondo che noi tutti non ti vedevamo accanto all'attore napoletano, il quale, per grande che sia, rappresenta un vecchio mondo di colore, interessante ma passivo". Il 13 giugno Blasetti scriveva a Francesco Pasinetti: "ho preso in consegna un nuovo short su Tarquinia[,] ne ho completato la preparazione sotto tutti gli aspetti e poi non ne ho iniziato la lavorazione perché improvvisamente chiamato alla Direzione di Produzione per risolvere e inquadrare – notizie personali e riservati [sic] – il soggetto di Viviani che non trovava la sua strada; in quindici giorni ho messo a posto ogni cosa e ora vado a Napoli per scegliere i luoghi degli esterni del film che comincia fra una settimana". A. Blasetti, lettere a M. Baffico, 28 aprile, 10 maggio 1932; a F. Pasinetti, 13 giugno 1932, CRS01, fasc. 435, ABCB.
- <sup>62</sup> "[...] ti parlerò del film garibaldino che mi è stato proposto e che o non farò o, se lo accetterò, dovrà essere il film che darà seriamente ragione a tutti quelli che, come te, mi hanno confortato della loro certa fiducia". A. Blasetti, lettera a Francesco Pasinetti, 25 agosto 1932, CRS01, fasc. 435, ABCB. Il corsivo è mio.
- <sup>63</sup> A. Blasetti, lettera a M. Mazzolà Calzavara, 2 maggio 1932, CRS01, fasc. 435, ABCB.
- <sup>64</sup> A. Blasetti, lettera a M. Baffico, 13 maggio 1932, CRS01, fasc. 435, ABCB.
- <sup>65</sup> A. Blasetti, lettera ad A. Besozzi, 19 agosto 1932, CRS01, fasc. 435, ABCB.
- <sup>66</sup> A. Blasetti, lettera a P. Garretto, 19 agosto 1932, CRS01, fasc. 435, ABCB.
- <sup>67</sup> A. Blasetti, lettera ad A. Vesce, 25 agosto 1932, CRS01, fasc. 435, ABCB.
- <sup>68</sup> A. Blasetti, lettera a M. Damicelli, 4 novembre 1932, CRS01, fasc. 435, ABCB.
- <sup>69</sup> A. Blasetti, lettera a E. M. Margadonna, 4 novembre 1932, CRS01, fasc. 435, ABCB.
- <sup>70</sup> A. Blasetti, lettera a P. Garretto, 4 novembre 1932, CRS01, fasc. 435, ABCB.
- <sup>71</sup> A. Blasetti, *Confidenze di Blasetti*, "La Stampa", 23 maggio 1933; poi in Id., *Scritti sul cinema*, a cura di A. Aprà, Venezia, Marsilio, 1982, pp. 278-279.
- <sup>72</sup> A. Blasetti, lettera a L. Imperiali, 28 maggio 1933, CRS01, fasc. 436, ABCB.
- <sup>73</sup> "La mia posizione è tutt'altro che trionfale oggi alla Cines dopo il disgraziato evento della partenza di quel Signore di animo e di modi che evidentemente non meritavamo". *Ibid.*
- <sup>74</sup> A. Blasetti, lettera ad A. Vesce, 29 ottobre 1933, CRS01, fasc. 436, ABCB.
- <sup>75</sup> *Ibid.*
- <sup>76</sup> A. Blasetti, lettera ad A. Vesce, 26 novembre 1933, CRS01, fasc. 436, ABCB.
- <sup>77</sup> Cfr. R. Redi, *La Cines*, cit., p. 115.
- <sup>78</sup> A. Blasetti, lettera L. Toeplitz de Gran Ry, 12 marzo 1934, CRS01, fasc. 436, ABCB.
- <sup>79</sup> A. Blasetti, lettera L. Toeplitz de Gran Ry, 13 maggio 1934, CRS01, fasc. 436, ABCB.
- <sup>80</sup> Qualche anno prima aveva espresso il desiderio a Paolo Garretto, che abitava a Parigi, di lavorare nell'industria francese: "Palio verrà sicuramente a Parigi e sarà forse il primo passo perché io possa esser richiesto a lavorare sotto lo stesso cielo dove tu lavori". A. Blasetti, lettera a P. Garretto, 5 settembre 1931, CRS01, fasc. 434, ABCB.
- <sup>81</sup> A. Blasetti, lettere a L. Toeplitz de Gran Ry, 10 settembre 1933, 13 maggio 1934, CRS01, fasc. 436, ABCB. Toeplitz rispose che lo avrebbe scritturato se prima avesse imparato l'inglese. L. Toeplitz de Gran Ry, lettera ad A. Blasetti, lettera 18 maggio 1934, CRS01, fasc. 436, ABCB.
- <sup>82</sup> Blasetti definiva il film "un ottimo affare politico e commerciale". A. Blasetti, lettera a F. Calzavara, 29 giugno 1934, CRS01, fasc. 436, ABCB.
- <sup>83</sup> A. Blasetti, lettera a Giorgio Venturini, 16 giugno 1934, CRS01, fasc. 436, ABCB.

---

<sup>84</sup> Tale Brunetti aveva scritto in aprile a Blasetti per comunicargli che Giuseppe Zucca e “alcuni suoi influenti amici” volevano sottoporre alla sua attenzione dei progetti approvati da “*altissimi Gerarchi*”. Ai primi di giugno Blasetti disse a Zucca di non riuscire a dedicarsi allo studio del soggetto di *Vecchia guardia*, in quanto impegnato con la sceneggiatura di *Ettore Fieramosca*. Andata in fumo l’operazione, a fine mese ripiegò sulla proposta di Zucca, assicurando a Calzavara che lo avrebbe fatto assumere come aiuto regista (come effettivamente accadde). Cfr. [Nome non identificato] Brunetti, lettera ad A. Blasetti, 15 aprile 1934; G. Zucca, lettera ad A. Blasetti, 5 giugno 1934; A. Blasetti, lettera a F. Calzavara, 29 giugno 1934, CRS01, fasc. 436, ABCB.

<sup>85</sup> Sulla nozione di rivoluzione simbolica, si veda P. Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Raison d’agir-Seuil, 2013.

<sup>86</sup> Secondo Gian Piero Brunetta è “un problema mal posto quello di domandarsi se esiste un *cinema fascista*. Il regime vuole attribuire al cinema una funzione separata, non di strumento diretto di trasmissione dei suoi modelli. [...] Mentre la radio, la stampa e i cinegiornali agiscono come strumenti diretti di trasmissione delle regole che il fascismo introduce nella vita sociale, il cinema risulta essere un mediatore parziale e al tempo stesso un terreno privilegiato attraverso cui tentare ad esempio di ricucire le fratture generazionali e di classe dimostrando sempre più la continuità storica rispetto al passato”. G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. II *Il cinema del regime 1929-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1993 (II edizione rivista e accresciuta), p. 124.

Sul dibattito storiografico intorno al cinema “fascista”, cfr. V. Zaggaro, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 13-39.

<sup>87</sup> F. Fellini, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980, p. 44.

<sup>88</sup> A. Blasetti, lettera a L. Visconti, 6 febbraio 1943, CRS14, fasc. 470, ABCB.

<sup>89</sup> L. Visconti, lettera ad A. Blasetti, [8?] febbraio 1943, CRS14, fasc. 470, ABCB.

<sup>90</sup> Cfr. G. De Santis, *Un grande film collettivo*, in L. Gaiardoni (a cura di), *Mario Serandrei*, cit., p. 22; L. Schifano, *Luchino Visconti. Les feux de la passion*, Paris, Perrin, 1987; trad. it. *I fuochi della passione. La vita di Luchino Visconti*, Milano, Longanesi, 1988, p. 153.