

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA
IN STUDI AUDIOVISIVI: CINEMA, MUSICA, TEATRO CICLO XXVI

**NOMADI E BELLICOSI.
IL CINEMA SPERIMENTALE ITALIANO
DAI CINE-CLUB AL NEOREALISMO**

DOTTORANDO: ANDREA MARIANI

RELATORE: SIMONE VENTURINI

ANNO ACCADEMICO
2013/2014

INDICE DEI CONTENUTI

NOMADI E BELLICOSI. IL CINEMA SPERIMENTALE ITALIANO DAI CINE-CLUB AL NEOREALISMO

INTRODUZIONE E TEORIA GENERALE

Introduzione

2

La stanza dei giochi: discorsi, pratiche, networks

6

Introduzione alla nozione di “sperimentale”

24

PARTE 1: I CONFINI DELL'ESPERIENZA SPERIMENTALE

CAP. 1 / I CONFINI CRONOLOGICI

1.1 Paralipomeni a *Cinema Sperimentale* (1937) di Domenico Paolella: una cronistoria

40

CAP. 2 / I CONFINI SPAZIALI

2.1 Quel che resta: la ricerca dei film e il loro spazio

72

2.2 Identità, territorio, nomadismo

85

2.3 Circuiti, littorali, mostre ed esposizioni: gli spazi della migrazione

112

PARTE 2: I FILM, LA TECNICA, LE PRATICHE

CAP. 3 / IL QUADRO POLITICO

3.1 Il problema politico nelle storie dei Cineguf. La nozione di “politico” e il cinema

134

3.2 Microfisica di un’utopia razionalista. Rovine, piani urbanistici e il documentario d’avanguardia del Cineguf di Como

142

3.3 Fatto “fascisticamente”. *Il Covo*, la Dolomiti film e il Cineguf Milano tra avanguardia e Mistica fascista

170

CAP. 4 / IL QUADRO ESTETICO

4.1 Note su realismo e avanguardia attorno al film sperimentale

186

4.2 Tra rivoluzione e normalizzazione: documentario e avanguardia

207

4.3 *Cinci* (1939) e l’intuizione del neorealismo

225

CAP. 5 / IL QUADRO TECNOLOGICO

5.1 Corpo, esperienza cinematografica e dispositivo tecnologico nella pratica cine-sperimentale

241

5.2 Regimi della competenza. La montagna come spazio della tecnica o del “cinealpinismo” nei Guf

258

CONCLUSIONI

272

BIBLIOGRAFIA

277

DATABASE

305

APPARATI - VOL. 2

BIBLIOTECHE E ARCHIVI

Fonti archivistiche:

Archivio Centrale dello Stato, Roma
Archivio di Stato, Como
Archivio di Stato, Milano
Archivio di Stato, Treviso
Archivio di Stato, Udine
Archivi Musei Civici - Pinacoteca Civica, Fondo Ico e Luisa Parisi, Como
Archivio Storico Comune, Ufficio urbanistica, Como
Archivio Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto
Archivio Albe e Lica Steiner, Biblioteca dipartimento di progettazione del Politecnico, Milano
Archivio storico Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma
Archivio storico Museo Nazionale del Cinema, Biblioteca Mario Gromo, Fondo Leonardo Algardi, Torino
Archivio storico Biblioteca Renzo Renzi, Cineteca di Bologna, Fondo Renzo Renzi e Fondo Luciano Emmer, Bologna
Archivio storico Banca Commerciale - Banca Intesa, Fondo Raffaele Mattioli, Milano
Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti, Gabinetto Vieusseux, Fondo Giacomo Debenedetti, Firenze
Archivio Carlo Montanaro, Fondo Francesco Pasinetti, Venezia
Fondazione Arnoldo Mondadori, Fondo Enzo Ferrieri, Milano
Biblioteca Apice, Archivio Storico dell'Università statale, Milano
Cinémathèque Française, Archive du film, Parigi
Triennale di Milano, Archivio Storico, Milano

Periodici nazionali e locali:

Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze
Biblioteca Alessandrina, Università La Sapienza, Roma
Biblioteca Istituto Ferruccio Parri, Milano
Biblioteca Club Alpino Italiano, Milano
Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma
Biblioteca Centrale Comunale Sormani, Milano
Biblioteca Nazionale Braidense, Milano
Biblioteca Statale Isontina, Gorizia
Biblioteca Civica Comunale, Como
Biblioteca Civica Pozzoli, Lecco
Triennale di Milano, Biblioteca di Progetto, Milano

Ricerca film:

Archivio privato Mario Benvenuti, Pisa
Archivio privato Enzo Pifferi, Como
Archivio privato Sergio Micheli, Siena
Archivio privato Gian Maria Buffatti, Museo dell'Immagine, San Pietro In Cariano, Verona

Archivio privato Luciano Zeetti, Museo del Giocattolo, Perugia
Archivio Storico di Ateneo – Cineteca Scientifica del Politecnico, Milano
Cineteca Lucana, Oppido Lucano, Potenza
Cineteca del Friuli, Gemona
Cineteca Nazionale, Roma
Cineteca di Bologna
Museo Nazionale del Cinema di Torino
Cinecittà, Istituto LUCE, Roma
Fondazione Cineteca Italiana, Milano
Filmoteca Siciliana, Palermo
Cineteca Sarda, Cagliari

RINGRAZIAMENTI

Devo la prima intuizione di questa ricerca a Leonardo Quaresima e Simone Venturini. A loro devo i primi fondamentali consigli su dove indirizzare i miei “scavi”.

Nel corso del dottorato ho potuto più volte presentare risultati provvisori e piste di ricerca, così è stato nel corso della Spring school Film Heritage 2012: ringrazio Hans-Michel Bock e Jan Distelmeyer, Francesco Pitassio e Simone Venturini per aver accolto la mia proposta e avermi incoraggiato e stimolato con osservazioni e critiche.

A loro va un ulteriore ringraziamento per la collaborazione all'interno del gruppo di Film Heritage.

Il seminario dottorale del gennaio 2012 e del febbraio 2013: ringrazio Francesco Pitassio e i colleghi dottorandi che in quell'occasione hanno saputo rilevare criticità, possibilità di sviluppo. Un ringraziamento particolare a Giuseppe Fidotta, infaticabile collaboratore cui devo i suggerimenti più acuti sui temi di ricerca e che condivide con me una comune passione per il documentario tra le due guerre.

La tesi dottorale non ha rappresentato che una parte del mio lavoro presso l'Università degli Studi di Udine: lì, ho potuto crescere nello studio del restauro cinematografico presso i laboratori La Camera Ottica di Gorizia.

Ringrazio Simone Venturini per avermi fin da subito accolto e i colleghi del laboratorio La Camera Ottica, il cui contributo è stato determinante nel recupero dei film di questa ricerca e da cui ho imparato e continuo ad imparare la cultura tecnica e materiale del film: Gianandrea Sasso, Mirco Santi, Alessandro Bordina e Sonia Campanini con cui ho condiviso una parte del cammino.

Il Film Forum di Udine e la Spring School sono stati una palestra formidabile, dove pure ho coltivato le intuizioni più importanti di questo lavoro, riflessioni teoriche e possibilità di approfondimento impreviste.

Ringrazio tutti coloro con cui ho condiviso la fatica e l'entusiasmo di questa esperienza: in ordine sparso Leonardo Quaresima, Francesco Pitassio, Cosetta Saba, Mariapia Comand, Sara Martin, Simone Venturini, Roy Menarini, Alice Autelitano, Federico Zecca, Giuseppe Fidotta, Alessandro Bordina, Vincenzo Estremo, Francesco Federici, Alberto Brodesco, Federico Giordano, Ludovica Fales, Giovanna Maina, Aleš Doktoric, Martina Panelli, Mirco Santi, Anna Bertolli, Cristina Cristofoli, Elena Biserna, Claudia D'Alonzo, Sonia Campanini, Martina Pizzamiglio, Enrico Biasin, Lisa Parolo, Diego Cavallotti, Giacomo Ferigioni.

Un ringraziamento a Silvio Celli che in questi anni ha spesso condiviso le conoscenze e ipotesi sui Cineguf.

La ricerca mi ha messo in contatto con archivi e biblioteche, a tutte un sentito ringraziamento per la disponibilità e la gentilezza con cui mi hanno accolto.

In particolare a Matteo Pavesi, Lorena Iori e Marcello Seregni della Fondazione Cineteca Italiana cui devo la possibilità del recupero dei film di Ubaldo Magnaghi; Franca Farina (Cineteca Nazionale), Claudia Gianetto e Andreina Sarale (Museo Nazionale del Cinema di Torino), Anna Fiaccarini (Biblioteca della Cineteca di Bologna) cui devo il privilegio del primo accesso al fondo Luciano Emmer; Gaetano

Martino e Nicola Ancellotti della Cineteca Lucena per la squisita accoglienza; Marcello Alajmo della Filmoteca Siciliana; Carmen Accaputo della Cineteca di Bologna.

Il personale della biblioteca nazionale di Firenze che in più occasione si è resa disponibile. Il personale della biblioteca comunale di Como, dei musei civici di Como, della pinacoteca provinciale di Como, dell'Archivio di stato di Como e dell'archivio storico del comune di Como. Il personale dell'Archivio centrale dello stato, degli Archivi di stato di Udine, Milano, Firenze, Treviso, della Fondazione Mondadori, dell'Archivio storico Banca Commerciale - Banca Intesa e dell'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti.

Un ringraziamento particolare va al fotografo Enzo Pifferi per la grande pazienza con cui ha accolto la mia intrusione e ha incoraggiato la mia ricerca, e soprattutto a Sergio e Paola Micheli per l'amicizia con cui mi hanno accolto e ospitato durante le mie ricerche nella splendida campagna senese.

Un ringraziamento va senza dubbio a Raffaele De Berti e Luca La Rovere per l'incoraggiamento e i preziosi giudizi sul mio lavoro: la tesi è una tappa di un percorso di ricerca non ancora esaurito.

Le loro osservazioni continuano a orientare il seguito di questa ricerca.

Al professor Antonio Nogara, buon mentore, che mi ha riservato un incondizionato sostegno e incoraggiamento, come le critiche più acute e intelligenti.

Infine, tutto questo non sarebbe stato possibile senza la mia famiglia, baluardo esistenziale cui devo il privilegio di una vita felice.

Questo è per loro.

Τὸ πρῶτον μὴ τaráσσου
Marco Aurelio

INTRODUZIONE E TEORIA GENERALE

Introduzione

L'oggetto di questa ricerca è una pratica cinematografica giovanile che emerge e si definisce nel corso di poco più di un decennio, in Italia durante il Fascismo: il cosiddetto "Cinema Sperimentale" all'interno delle sezioni cinematografiche dei Gruppi Universitari Fascisti, i cosiddetti Cineguf. Tuttavia quella che seguirà non sarà semplicemente, né esclusivamente, una storia del Cinema Sperimentale italiano "dai cineclub al Neorealismo"; piuttosto una proposta metodologica, teorica e critica, che prenderà le mosse dagli oggetti sopravvissuti di tale esperienza: ovverossia i film sperimentali.

Come dettaglieremo nei prossimi capitoli, una storia del Cinema Sperimentale ha già avuto autori che nel corso degli ultimi cinquant'anni hanno avanzato ipotesi, fornito ricostruzioni più o meno ampie e documentate. Da tali premesse - fondamentali - partiremo, apportando una nostra ricostruzione documentata, ma per tentare un approccio che prediligerà le tracce "intorno" ai singoli oggetti-film recuperati.

È un lavoro "intorno ai film" quello che abbiamo condotto in questa ricerca e che rappresenta il contributo più originale alla ricostruzione di tale fenomeno.

Parlando cautamente di un "cosiddetto" cinema sperimentale, riconosciamo implicitamente un imbarazzo legato a una definizione che in termini storico-critici può creare fraintendimenti o confusione; tuttavia prima di entrare nel vivo del nostro oggetto di studio, serve chiarire in questa introduzione il senso di un tale lavoro "intorno alle cose".

Il Cinema Sperimentale di cui ci occupiamo è un fenomeno primitivo, giovanile, aurorale. Racchiudiamo in questa definizione tre ordini di fattori: quello tecnologico¹, quello generazionale², quello artistico e genericamente estetico³.

¹ "il cine-sperimentalista ha a disposizione un mezzo primitivo ed è un bene" in Domenico Paolella, *Cinema Sperimentale*, Casa Editrice Moderna, Napoli 1937, p.42.

² "si iniziò a parlare di cinema dei giovani o sperimentale [...] come esperienza produttiva estranea alle formule commerciali e industriali" in Elena Banfi, *Attività del Cineguf a Milano*, in Francesco Casetti e Raffaele De Berti (a cura di), *Il Cinema a Milano tra le due guerre*, Comunicazioni Sociali, anno X, Nn. 3-4, luglio-dicembre 1988, p. 317.

Questi fattori primari determinano le aree problematiche all'interno delle quali interroghiamo i film (un quadro tecnologico, un quadro estetico e un quadro politico) e quel "sistema di relazioni"⁴ che dai film decriptiamo.

Queste aree problematiche sono: la formazione di una competenza tecnica e di un *expertise* orientata alla professionalità (il fattore tecnologico); la dialettica tra realismo e avanguardia (il fattore estetico che alimenta e fa da premessa inevitabile a tutto il fenomeno) che è trasversale a tutte le arti, ed è evidenza precipua del Cinema Sperimentale italiano; la dimensione politica del fenomeno: indissolubilmente legata al fattore generazionale e fortemente dipendente dal fattore tecnologico.

L'obiettivo che ci poniamo è quello di una visione prismatica di questo fenomeno come epitome cruciale di una cultura moderna e modernista tipicamente italiana, e che per tanto si giustifica in questo modo come quel "fenomeno schiettamente italiano"⁵, che durante gli anni del consenso al regime, nel decennio precedente il secondo conflitto mondiale, ha posto le basi per il neorealismo cinematografico (su questo punto in particolare nel capitolo dedicato al quadro estetico).

Le premesse culturali, economiche, tecnologiche che hanno portato all'affermazione globale del cinema amatoriale, sono strettamente legate a quelle che hanno legittimato la formazione di una cultura d'avanguardia, che nell'arte ha espresso le evidenze più marcate – in una lettura benjaminiana – di quella

³ "l'allineamento di una ricerca già avviata altrove di una scoperta o riscoperta della via realistica per il cinema italiano" in Gian Piero Brunetta, *Storia del Cinema Italiano 1929-1945*, vol. 2, Editori Riuniti, Roma 1993, p.92. In altre parole vogliamo suggerire, come di seguito argomenteremo e come già Brunetta lasciava intuire, una lettura del cinema sperimentale italiano negli anni '30 come processo di complessa elaborazione e incubazione delle istanze poetiche e retoriche fondanti il neorealismo cinematografico italiano, nonché ginnasio dei suoi protagonisti.

⁴ Torneremo tra poco sul capitale teorico cui si rifà il nostro approccio metodologico: quando parliamo di "sistema di relazioni" facciamo riferimento a termini che dobbiamo soprattutto a Pierre Bourdieu, tra gli altri in *Ragioni pratiche*, il Mulino, Bologna 2009, pp. 51-61 *passim*.

⁵ Domenico Paolella, *Cinema Sperimentale*, cit, p.20: l'espressione assume come vedremo un senso e una valenza molto più complessi rispetto al semplice ossequio a una retorica di regime. In particolare nel capitolo 3 la questione del realismo arriverà a convergere con la ricerca di un cinema dall'identità italiana: si veda sul dibattito almeno Raffaele De Berti, *Cinema e identità nazionale*, in Mariagrazia Fanchi e Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema italiano 1930-1960*, Marsilio, Biblioteca di Bianco e Nero, Venezia 2002, pp. 88-107.

deflagrazione della soggettività prodotta nel mondo dall'implementazione industrializzata e capitalizzata della tecnica.

E in una certa misura anche il cinema prodotto dalle avanguardie non sfugge a tale disamina. Patricia Zimmermann ha chiaramente individuato la comune discendenza e la reciproca influenza del cinema sperimentale d'avanguardia e del cinema amatoriale⁶, tuttavia l'incontro con la tecnologia e con la modernità nell'esperienza amatoriale sembra produrre un cortocircuito ideologico nel complesso rapporto tra tecnologia e quell'esteticizzazione della politica da cui prendeva le mosse l'invettiva di Walter Benjamin ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*: ne discuteremo in particolare nei capitoli dedicati al quadro politico e tecnologico.

Nell'esperienza amatoriale convivono il cinema come “*unico prisma nel quale in maniera intellegibile, significativa e appassionante, si dispiegano all'uomo odierno l'ambiente immediato, gli spazi nei quali vive, attende alle sue faccende, si diverte*”⁷, e una pratica cinematografica “giocosa” dove “*non c'è spazio per una posizione di superiorità*”⁸, dove “*ciò che è fondamentale è il gesto*”⁹: una pratica che opera “*in a sort of pure aesthetic state, removed from the influences of more traditional or commercial formal visual systems and therefore more adapt at disclosing an a priori truth in the content*”¹⁰.

Il cineamatore diventa da questo punto di vista “*l'individuo aperto a nuovi spazi, nuovi mondi, ed esperienze*”¹¹ che si configura letteralmente come “uomo della modernità” e la pratica cineamatoriale con momento alternativo d'incontro con la tecnologia, dove si attua la negoziazione tra:

⁶ Patricia R. Zimmermann, “The Amateur, The Avant-Garde, and Ideologies of Art”, in *Journal of Film and Video*, Vol. 38, No. 3/4, Summer-Fall 1986, pp. 63-85.

⁷ Walter Benjamin, *Replica a Oscar A. H. Schmitz*, in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), Walter Benjamin, *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, cit., p. 262. Il passaggio è stato ampiamente discusso in Miriam Hansen, cit., p. 11 e in Id., *Cinema and Experience, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkley 2012, p.159.

⁸ Walter Benjamin, *Programma per un programma proletario dei bambini*, in Id., *Figure dell'infanzia*, cit., p. 222. Su questo punto sarà eloquente la posizione di Giacinto Solito per i cineamatori italiani: si veda *infra*, capitolo 1.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Patricia Zimmermann, cit., p. 66

¹¹ Alice Cati, *Pellicole di famiglia. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Vita e Pensiero, Milano 2009, p. 28

Modern life with a “deeper life of feeling”. Amateur filmmakers were one group that explored the nature of this encounter from the standpoint of artistic production. [...] [They] brought creativity into dialogue with questions of modern industry, education, and spirituality. [...] A direct intersection between modern work and individual creativity¹².

In questo senso l’idea di “sperimentale” per come la conosceremo nei prossimi capitoli - ben diversa da quella intesa nella cultura delle avanguardie storiche - e quella di “*training*” che in Benjamin assume la valenza di una “metabolizzazione delle tracce choccati offerta dai nuovi media”¹³, sembrano suggerirci spunti di convergenza nell’inquadrare la pratica cineamatoriale come negoziazione della modernità.

L’incontro con la tecnica e con gli strumenti che chiedevano ai cine-sperimentalisti l’esercizio sempre più attento di una competenza, definiscono i limiti di una spazio - antropologico e filosofico - in cui la pratica si formava e conformava ad un orizzonte preciso di attese e diveniva in questo modo agire politico: nel senso contingente di uno strumento al servizio del regime, e nel senso assoluto, di un ingresso nella modernità e della costruzione di uno sguardo complesso sul reale.

All’interno di questo orizzonte svilupperemo la nostra riflessione.

Abbiamo fino ad ora fatto ricorso con una certa leggerezza ad alcuni termini e nozioni come quelli di “discorso”, “pratica”, “oggetto”, che meritano necessariamente un chiarimento e una contestualizzazione, in relazione a quel “lavoro intorno alle cose” che ci preme chiarire con sempre maggior precisione.

¹² Charles Teppermann, *Mechanical Craftmanship. Amateurs making practical films*, in Charles R. Acland e Haidee Wasson, *Useful Cinema*, Duke University Press, Durham & London 2011, p. 290. Teppermann riprende qui le parole del filosofo John Herman Randall in *Our Changing Civilization: How Science and the Machine are Reconstructing Modern Life* (Frederick A. Stokes Company, 1929).

¹³ Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Introduzione*, in Id., cit., p. XXIII

La stanza dei giochi: discorsi, pratiche, networks

Nomadi e Bellicosi deriva il suo titolo da un frammento benjaminiano pubblicato per la prima volta in *Einbahnstraße* a Berlino nel 1928: “Da un pezzo il bambino aiuta a mettere in ordine l’armadio della biancheria della mamma e la libreria del papà, ma nella sua riserva è ancora ospite nomade e bellicoso”¹.

Il testo cui ci rifacciamo è dedicato alla “figura” – diremmo allegorica - del bambino disordinato e rientra nell’ambito della produzione teorica e poetica di Walter Benjamin dedicata all’infanzia, alla memoria, al gioco.

I temi che in questo frammento riconosciamo sono quelli che per tutta la durata di questa ricerca hanno mostrato la loro resistenza a facili riduzioni e che più di altri in queste pagine scegliamo di argomentare e criticare; essi sono quelli della storia e dell’operazione storiografica, e quello del “gioco”, inteso nella complessa e multipla accezione che racchiude la parola tedesca scelta da Benjamin (*Spiel* che evoca insieme gioco, partita, gara, performance).

La riflessione benjaminiana sul gioco s’intreccia inestricabilmente con una “teoria benjaminiana del film”², che nel corso di questa ricerca ha manifestato con sempre maggior chiarezza assonanze, convergenze, “affinità elettive” con quanto abbiamo tentato di riconoscere in ciò che si è chiamato “Cinema Sperimentale” nell’Italia degli anni ‘30.

Miriam Hansen ha proposto un ritorno critico sul testo caposaldo del pensiero benjaminiano - *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* - insistendo con maggior scrupolo sull’affinità tra la complessa nozione di “gioco”

¹ Oggi in Walter Benjamin, *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino 2006 e Francesco Cappa e Martino Negri (a cura di), Walter Benjamin, *Figure dell’infanzia*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012: a quest’ultima edizione ci riferiamo, p.56.

² Miriam Hansen, “Room-For-Play: Benjamin's Gamble with Cinema” in *Canadian Journal of Film Studies - Revue Canadienne D’etudes Cinematographiques*, Volume 13 No.1, Spring - Printemps 2004, pp. 1-27, poi anche in Id., *Cinema and Experience, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, University of California Press, London 2012, pp. 183-206.

(*Spiel*) e quella che Hansen non esita a riconoscere come una “teoria benjaminiana del film”.

Una tale insistenza parte da un’operazione filologica certamente interessante e rilevante: il recupero della prima stesura de *L’Opera d’arte...*, dove il rapporto tra le due dimensioni e i due fronti teorici (la riflessione sull’infanzia e sul gioco e quella sull’aura e sulla tecnologia³ nella modernità) era certamente più esplicito⁴.

Proviamo a trattenere dall’esposizione di Miriam Hansen sulle diverse declinazioni del concetto di *Spiel*, alcune note che sembrano venirci in aiuto. Più in generale il nesso tra *Spiel* e film, si rintraccia nel complesso momento che Benjamin chiama di “innervazione”: quell’“incorporazione” mimetica non distruttiva del mondo che il filosofo tedesco ha sistematicamente interrogato nelle pratiche dello Yoga, nelle figure dell’Eros, del Gioco, sugli effetti dell’Hashish, nel surrealismo e nel cinema⁵. In questi momenti e nell’“incorporazione mimetica” del mondo, Benjamin vedeva, infatti, un’alternativa appunto *non distruttiva*, al fallimentare e devastante incontro con la tecnologia che nell’estetizzazione della politica prodotta dal Fascismo trovava la sua angosciata ribalta.

³ Per la nozione di tecnologia e sulla complessa problematizzazione che troviamo in Benjamin, e sulla particolare declinazione che essa assume in rapporto al cinema si vedano Andreas Huyssen, *After the Great Divide, Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1986, in part. *The Hidden Dialectic: Avantgarde-Technology-Mass Culture*, pp. 3-15; Miriam Hansen, “Benjamin, Cinema and Experience: ‘The Blue Flower in the Land of Technology’”, in *New German Critique*, No. 40, Special issue on Weimar Film Theory, Winter 1987, pp. 179-224; Susan Buck-Morss, *The dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, Cambridge 1991, in part. pp. 253-286 (*Dream World of Mass Culture*); i capitoli 1 e 2 di Krzysztof Ziarek, *The Historicity of Experience: Modernity, the Avant-Garde, and the Event*, Northwestern University Press, Evanston Illinois 2001, in part. pp. 33-115, *passim*; Tom Gunning, “The Exterior as Intérieur: Benjamin’s Optical Detective”, in *Boundary 2 - An International Journal of Literature and Culture*, Vol. 30, No. 1, Spring 2003, pp. 105-130; Tom Gunning, *Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology, from the Previous Turn-of-the-Century*, in David Thorburn e Henry Jenkins (a cura di), *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2003, pp. 39-60; Andrew Benjamin e Charles Rice (a cura di), *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, re.press, Melbourne, Australia 2009.

⁴ Miriam Hansen conferma la responsabilità di Adorno nella rimozione, nella seconda versione, delle parti del testo in cui tale affinità è rintracciabile con più chiarezza. Miriam Hansen, “Room-For-Play: Benjamin's Gamble with Cinema”, cit., p. 15.

⁵ Miriam Hansen, “Room-For-Play: Benjamin's Gamble with Cinema”, cit., p.7: “A crucial term in this project, entwined with the multiple meanings of *Spiel*, is the already-mentioned concept of innervation. This term broadly refers to a non-destructive, mimetic incorporation of the world-which Benjamin explored, over the course of a decade, through exemplary practices such as writing and reading, yoga, eros, children's play, experiments with hashish, surrealism, and cinema”.

In questo modo nella nozione di gioco Miriam Hansen rintraccia:

A term, and concept, that allows him to imagine an alternative mode of aesthetics on a par with modern, collective experience, an aesthetics that could counteract, at the level of sense perception, the political consequences of the failed—that is, capitalist and imperialist, destructive and self-destructive—reception of technology⁶.

In altri termini, riprendendo le argomentazioni di Miriam Hansen, l'esperienza del gioco e del film convergono in prima istanza nel momento dell'incontro della collettività spettatoriale con le immagini del film sullo schermo: è in quel momento che il film si rivela come collettore e prisma dell'esperienza della modernità, capace di rivelare un rapporto con la tecnologia *alternativo e rivelatore*, “*he extends the concept of play to the behaviour of the spectating collective in front of the screen, including involuntary, sensory-motoric forms of reception*”⁷.

A un secondo livello inoltre, sulla linea della complessa e stratificata argomentazione dell'esperienza del gioco nella sua accezione di *pratica*, questa analogia ci permette di rintracciare un'ulteriore valenza di una lettura di questo tipo per una pratica come quella cine-sperimentale.

Scrive Benjamin: “*l'imitazione di una tecnica raffinata associata ad un materiale prezioso, attraverso una tecnica primitiva applicata ad un materiale grossolano può essere colta in modo chiaro proprio nel giocattolo*”⁸.

Entrambe queste ipotesi di lettura sul *film-gioco* ci sembrano fornire un corollario filosofico efficace per un fenomeno come la pratica giovanile del Cinema Sperimentale italiano: ci ritorneremo diffusamente nel capitolo dedicato al quadro tecnologico.

Il “mettere in ordine” che Benjamin convoca nel frammento che abbiamo posto in esergo, sintetizza in forma poetica la complessa declinazione dell'operazione storiografica che da Benjamin possiamo articolare e l'importanza che le “cose”, materialmente e non simbolicamente né metaforicamente, assumono nella formazione della Storia per il filosofo tedesco.

⁶ *Idem.*, p. 2

⁷ *Idem.*, p. 11

⁸ Walter Benjamin, *Giocattolo e gioco*, in *Id.*, *Figure dell'infanzia*, cit., p. 180.

Il lavoro “intorno alle cose” diventa cioè l’invito – che Benjamin argomenta dalle “cose dell’infanzia” – a riqualificare il “rapporto tra queste cose e lo spazio che occupano nell’orizzonte della visibilità” e il “gesto con cui noi le collochiamo nel tempo”⁹. Proprio per questa necessità insieme “cartografica” e “archeologica” la proposta che avanziamo non seguirà una ricostruzione storica lineare né continuativa¹⁰.

La temporalità e la cronologia storica saranno decifrate e dibattute, in questo lavoro di ricerca, a partire dai discorsi¹¹ che attorno ai film si dischiudono e dalle pratiche che li hanno formati.

La ricerca propedeutica e *necessaria* dei film che - a volte per la prima volta - sono stati individuati e portati alla luce e il lavoro storiografico “intorno” a loro hanno comportato, sulla scorta di Benjamin, l’insistenza su quella “deflagrazione della continuità della storia” che il film produce fin da *L’Opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*¹², assumendo il senso storico dell’oggetto-film come l’apertura di uno spazio in cui il passato (problematizzato nel presente) può essere riesplorato e ripensato¹³.

Tale impostazione ha un’implicazione ideologica precisa che nel presentare la nostra prospettiva preciseremo, confrontandoci con gli autori che in questo campo ci hanno preceduto.

⁹ Francesco Cappa e Martino Negri, *Introduzione* in Walter Benjamin, *Figure dell’infanzia*, cit., p. 14.

¹⁰ Non mancheranno ricostruzioni documentate, come nel Capitolo 1, che seguiranno una certa linearità cronologica, tuttavia questa servirà come premessa documentaria, propedeutica allo studio dei film e delle forme discorsive di cui sono l’evidenza e la traccia.

¹¹ Qualificheremo più dettagliatamente la nozione di “discorso” tra poco, tuttavia deriviamo questa nozione in prima istanza da Michel Foucault, *L’Archeologia del sapere*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2013, in part. pp. 167-176 e la successiva rielaborazione in Friedrich A. Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford University Press, 1990, in part. pp. 206-264, *passim*.

¹² Si veda in particolare Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia* (1940), in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Giulio Einaudi editore, Torino 2006, pp. 75-86; Susan Buck-Morss, *The dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, Cambridge 1991, in part. *Part II*: pp. 47-200, *passim*.; Ronald Schleifer, *Modernism and Time. The Logic of Abundance in Literature, Science, and Culture, 1880-1930*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, pp. 67-107; Giovanni Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2010; Andrea Pinotti e Antonio Somaini, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Walter Benjamin, Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, pp. IX-XXVIII.

¹³ Tara Forrest, *Experimental Set-ups: Benjamin on History and Film*, in Andrew Benjamin e Charles Rice (a cura di), *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, re.press, Melbourne, Australia 2009, pp. 201-209;

I discorsi

La nozione di discorso, parte dall'accezione che ne dà Michel Foucault, in particolare nella sua *Archeologia del Sapere*¹⁴.

L'analisi delle formazioni discorsive - per Foucault fondante un'*archeologia* delle idee - è il cammino a ritroso condotto a partire da un gruppo di segni, esistenti secondo modalità fisiche, materiali, esteriori che Foucault chiama "enunciati" e che rendono tali segni molto più che semplici tracce: *performance*, determinate nello spazio e nel tempo, e definite da una rete di rapporti in un campo di co-esistenza di istanze di potere¹⁵; si tratta di insiemi eterogenei, composti di concetti, valutazioni, procedure d'osservazione, modalità d'enunciazione, regole giuridiche, prescrizioni amministrative, che permettono di costruire l'oggetto di un sapere.

Questo "cammino a ritroso" porta al riconoscimento di funzioni relazionali che muovono processi d'istituzionalizzazione, a partire da concentrazioni di potere.

Nel quadro della nostra ricerca, in particolare, ciò che Foucault ci suggerisce sul piano metodologico, è la determinazione di una serie di agenti del sistema discorsivo, dei soggetti (rintracciabili in quello che abbiamo chiamato il piano generazionale e che restano per Foucault soggettività intese come "effetti" del complesso relazionale delle formulazioni discorsive); questi agiscono e producono a loro volta "enunciati" in relazione ad un campo associato dove si muovono centri di potere, che innescano dei meccanismi di istituzionalizzazione.

Rintracciamo questi centri nevralgici sul piano politico nelle strutture dei Cine-Club, nelle organizzazioni del Partito Nazionale Fascista, nelle strutture dell'Industria cinematografica italiana e su quello del piano estetico - a partire da altri sistemi discorsivi - nella letteratura, nell'arte, nell'architettura.

Ciò che è imprescindibile per Foucault è inoltre l'individuazione di una materialità che garantisce l'iscrizione degli enunciati, le regole d'uso, e di utilizzo: tale iscrizione è un evento fisico, storicamente determinato, fortemente dipendente da quello che abbiamo chiamato il piano tecnologico.

¹⁴ Insistiamo in particolare su questo testo e su *La Storia della Sessualità*, in cui l'elaborazione della nozione di discorso giunge a una maturità e a una precisione che mancano invece a lavori precedenti in cui pure questa stessa nozione veniva problematizzata, come in *Storia della Clinica* e soprattutto *Le parole e le cose*.

¹⁵ Michel Foucault, *Archeologia del sapere*, Feltrinelli, Milano 2013, pp. 117-128.

Nel nostro caso un primo livello di analisi delle funzioni discorsive e della formazione degli enunciati sarà tracciato nei capitoli che seguiranno, a partire da fonti documentarie istituzionali (legate principalmente alle strutture dei Cine-Club e alle istanze portate avanti dai cineamatori, alle strutture del Partito Nazionale Fascista e dell'Industria cinematografica italiana) così come dall'eco delle posizioni che ivi possiamo determinare, sulla stampa generalista e specializzata.

Un secondo livello di analisi ci verrà offerto dalla possibilità di andare in profondità nello studio dei film (con particolare scrupolo nella seconda parte della tesi) per i quali ci muoveremo su un piano estremamente lacunoso, e di "povertà enunciativa" (il campione di film recuperato non si potrà certo dire sufficientemente rappresentativo della totalità dei film prodotti e i film stessi sono spesso frammenti, spezzoni incompleti), tuttavia questa costituisce l'opzione fondamentale per poter rintracciare quelle tensioni relazionali che legano questi film ad altri sistemi discorsivi: quelli rintracciabili a partire dai dibattiti sull'arte italiana tra la due guerre, la letteratura italiana contemporanea tra sperimentazione e realismo, l'architettura razionalista, il complesso processo di modernizzazione del paese etc..

Il potenziale dell'approccio foucaultiano e la complessa definizione dei termini e delle regole di questo metodo, sono state ulteriormente problematizzate, criticate e ridefinite nei decenni successivi. Sulla nozione di *discorso*, ci preme in particolare soffermarci sullo scarto prodotto dall'ipotesi del teorico dei media tedesco Friedrich A. Kittler all'inizio degli anni Novanta.

Ciò che della proposta foucaultiana ci convince e interessa è quel processo di selezione e progressiva precisazione dei termini enunciativi, che mette in luce gli effetti di potere delle logiche istituzionalizzate. Questo avviene in quella che Foucault stesso chiama "l'economia dei discorsi"¹⁶. È tale dinamica "relazionale" che ci pare imprescindibile in un lavoro che voglia proporsi "intorno alle cose" e a partire da esse.

Tuttavia è su quest'ultimo punto che insiste con maggior determinazione Kittler. Rispetto alla posizione di Foucault, Kittler dimostra di volersi spostare - facendo sua la nozione di discorso - dal piano della *produzione* dei discorsi, a quello delle *risorse*

¹⁶ Michel Foucault, *La volontà di sapere, Storia della sessualità 1*, Feltrinelli, Milano 2005, p.64

di cui essi si alimentano, e dei *canali* attraverso cui si diffondono¹⁷. Per questa ragione introduce la dimensione del *network* discorsivo (nella traduzione inglese del suo lavoro *Aufschreibesysteme 1800/1900*). Sia la descrizione di un'economia dei discorsi, sia l'immagine del *network* ci suggeriscono un processo di negoziazione e selezione nei gruppi di enunciati, in cui alcuni elementi vengono scartati, altri vengono promossi, alcuni rientrano nel "rumore" di fondo, altri vengono riconosciuti come "segnali" in quelle che sono secondo Kittler "relazioni sincroniche tra istituzioni"¹⁸. Una tale negoziazione complessa sarà per esempio quella della progressiva maturazione di significato del termine "sperimentale", rispetto al termine "amatoriale" o "dilettantistico", nel quadro delle relazioni tra le concentrazioni di potere che abbiamo poc'anzi presentato.

L'attenzione di Kittler ai *canali* discorsivi lo porta inevitabilmente a sbilanciare il peso della trattazione sulla materialità e sull'iscrizione dei discorsi, una dimensione che come abbiamo visto era già presente in Foucault, ma che Kittler porta a estreme conseguenze. In questo caso per esempio per Kittler, un'opera di poesia resta prima di tutto un "mezzo di comunicazione", un *canale*, attraverso cui decifrare le formazioni discorsive istituzionali che vi s'iscrivono e operano¹⁹. Nella materialità s'inscrive - parafrasando Foucault - quella "condizione di realtà per gli enunciati"²⁰ che costituisce l'*a priori* storico dell'archivio: detto altrimenti la materialità che in Kittler - ma già in Foucault (che arriverà in seguito a parlare della *tecnologia del sé*)²¹ - ha un nesso strettissimo con la tecnologia, ci permette di evidenziare le condizioni di emergenza degli enunciati, la "forma specifica del loro modo di essere", l'insieme delle regole che caratterizzano una forma discorsiva.

Dunque, nel nostro caso, ciò che ci provoca e interessa è l'eventualità di non fermarci a categorie stilistiche, di genere, autoriali, nella ricerca di un approccio che

¹⁷ John Armitage, "From Discourse Networks to Cultural Mathematics An Interview with Friedrich A. Kittler", in *Theory, Culture & Society*, Vol. 23 (7-8), 2006, pp. 17-38. In particolare sullo scarto rispetto a Foucault si vedano la risposta di Kittler a p. 19.

¹⁸ Idem., p. 19. Traduzione mia.

¹⁹ Si veda l'approccio all'opera di Shiller in Friedrich A. Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, cit., pp. 179-189 *passim*

²⁰ Michel Foucault, *Archeologia del sapere*, cit., p. 170.

²¹ Lo statuto della materialità in Foucault è però complesso: sebbene abbia a che fare con un piano tecnologico, esso intercetta anche (e quindi) un piano economico e istituzionale. Idem., pp. 136-137.

lavori piuttosto sul testo filmico nello scavo degli strati discorsivi e delle evidenze che dal film emergono.

Le pratiche

La riflessione sulle condizioni di emergenza di una pratica cinematografica nel quadro di un'esperienza giovanile, semiprofessionale, semi-indipendente come quella organizzata all'interno delle strutture associative, ci chiede tuttavia di problematizzare ulteriormente la prospettiva foucaultiana, verso un piano autoriflessivo che dal film - inteso come emergenza di una formulazione discorsiva - ci porta ad un livello più esplicitamente culturale.

In che misura l'esercizio della pratica sperimentale è ascrivibile agli esiti delle formulazioni discorsive articolate nei processi di istituzionalizzazione? In che misura cioè le modalità d'azione esperite nella pratica corrispondono a quelle "pratiche che formano sistematicamente gli oggetti di cui parliamo"²²?

L'analisi discorsiva ci permetterà di tracciare il processo istituzionale che porterà le prime associazioni amatoriali e i primi Cine-Club ad organizzarsi in seno alle strutture del Partito Nazionale Fascista, a formulare le traiettorie dei dibattiti, a definire gli estremi delle pratiche.

Tuttavia la rete delle emergenze enunciative e delle formulazioni discorsive che possiamo enucleare attraverso l'approccio foucaultiano, ci chiede di interrogare ancor più criticamente la complessità e la ricchezza di una pratica come quella cine-sperimentale, maturata in Italia negli anni Trenta.

La dimensione della pratica, intesa non tanto e non solo come momento della produzione dei discorsi, quanto piuttosto come snodo cruciale di un incontro con la tecnica, è stato ulteriormente problematizzata da Pierre Bourdieu, nel dominio della sociologia, ponendosi in una posizione dialettica - se non polemica - rispetto alla prospettiva strettamente storiografica ed archeologica di Foucault.

La proposta di Bourdieu si muove infatti da una critica fondamentale a Foucault - al quale riconosce la grandezza e l'efficacia della (ri)costruzione delle formulazioni

²² Michel Foucault, *Archeologia del sapere*, cit., p. 67.

discorsive - il rifiuto, nel rintracciare il *principio* esplicativo dei discorsi, di tutto ciò che agisce *al di fuori* del campo dei discorsi²³.

Anche Kittler muoveva dall'approccio foucaultiano, a partire da una debolezza su ciò che riguardava le *risorse* originarie dei discorsi, tuttavia Bourdieu su questo punto sposta radicalmente la sua proposta dal piano dei discorsi a quelle delle pratiche, specificando e rendendo sempre più complesso il sistema relazionale della nozione di campo già presente in Foucault, introducendo la nozione di *habitus*. È l'*habitus*, nella prospettiva di Bourdieu a fornirci l'indice di quella complessità della pratica produttiva. L'*habitus*, nello studio delle pratiche, tende a includere ciò che sul piano epistemologico Foucault tendeva ad escludere: "Foucault", sostiene Bourdieu, "fedele in questo alla tradizione saussuriana [...] afferma l'assoluta autonomia di quel 'campo delle possibilità strategiche' che chiama episteme"²⁴, e chiarisce "non si può trattare l'ordine culturale, l'episteme, come un sistema totalmente autonomo, se non altro perché ci si preclude ogni possibilità di dare conto dei mutamenti che avvengono in quell'universo separato"²⁵.

La posizione di Bourdieu da questo punto di vista è chiara: "L'*habitus* si oppone alla necessità meccanica non meno che alla libertà riflessiva, alle cose senza storia delle teorie meccanicistiche non meno che ai soggetti 'senza inerzia' delle teorie razionaliste"²⁶.

Sebbene l'attenzione alla dimensione della pratica cine-sperimentale dedicheremo esplicitamente il capitolo sul quadro tecnologico, essa ci fornirà una delle chiavi di lettura di questa tipologia di film per tutti i capitoli.

È sul piano delle pratiche che, per esempio, potremo distinguere tra dimensione dilettantistica e dimensione professionistica: gli estremi fondamentali per verificare la nozione di "sperimentale", che a un livello teorico si determinava già nelle formulazioni discorsive.

È sul piano delle pratiche che potremo constatare la formazione di una *competenza* - quella tecnica e sperimentale dei giovani cineamatori - che è il risultato di una

²³ Lo scarto tra Foucault e Bourdieu è stato esplicitamente argomentato da Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2005, pp. 83-104. Si veda anche Hans Joas and Wolfgang Knöbl, *Between Structuralism and Theory of Practice: The Cultural Sociology of Pierre Bourdieu*, in *Id.*, *Social Theory: Twenty Introductory Lectures*, trans. Alex Skinner, Cambridge University Press, Cambridge 2009, pp. 371-400.

²⁴ Pierre Bourdieu, *Ragioni pratiche*, cit., p.54.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Idem.*, p. 94. Traduzione mia.

complessa negoziazione all'interno di un campo culturale che si articola in maniera dialettica rispetto ai sistemi discorsivi.

Sarà da questa prospettiva che potrà definirsi un'interpretazione politica del fenomeno del cinema sperimentale. È sul piano della pratica e della complessa formazione della competenza specifica e del suo impiego, che la nostra lettura di questo fenomeno produrrà lo scarto maggiore in termini ideologici, rispetto a chi ci ha preceduto.

Nel quadro di un regime archivistico lacunoso come quello all'interno del quale inevitabilmente ci siamo trovati ad operare, un nozione “iper-relazionale” come quella di *habitus* risulta problematica, dunque anche sul piano delle pratiche non abbandoneremo l'approccio archeologico di Foucault; tuttavia il contributo di Bourdieu (che pure diviene imprescindibile, in questo frangente specifico, proprio in ragione di ricerche svolte nel campo dei circoli fotografici amatoriali - in *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, Paris, 1965 - dove troviamo dinamiche, in un tempo storico chiaramente diversissimo, analoghe a quelle studiate per la formazione delle pratiche dei cine-sperimentalisti²⁷) è una fondamentale provocazione e apertura propedeutica per la costruzione di una visione prismatica, di un approccio interdisciplinare che permetta quella “possibilità di archeologia critica e dialettica” che la prospettiva “archivistica” di Foucault richiede, dal momento che:

Ogni volta che cerchiamo di costruire un'interpretazione storica – un' “archeologia” nel senso di Michel Foucault – dobbiamo fare attenzione a non identificare l'archivio di cui disponiamo, fosse anche proliferante, con i fatti e i gesti di un mondo di cui esso offre sempre solo alcune vestigia. Ciò che è proprio dell'archivio è la lacuna, la sua natura bucherellata.²⁸

L'oscillazione - che è stata costante nel nostro lavoro di ricerca - e il gioco di scambio tra una dimensione tecnologica (fondante l'approccio archeologico che abbiamo seguito, e che privilegiava un lavoro sul film come iscrizione discorsiva) e un piano culturale (dove la posizione della teoria della pratica di Bourdieu ci ha

²⁷ Su questo si veda anche Michael Grenfell e Cheryl Hardy (a cura di), *Art Rules. Pierre Bourdieu and the Visual Arts*, Berg, Oxford-New York 2007, pp. 137-172.

²⁸ Georges Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in Andrea Pinotti e Antonio Somaini, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina editore, Milano 2009, p. 248

aperto spazi di argomentazione dialettica, all'interno del "micro-universo" dell'amatorialità, rispetto alla prospettiva foucaultiana) sono tutt'altro che tensioni di un rapporto aporetico e contraddittorio: rappresentano piuttosto gli estremi di una negoziazione teoretica - a volte poco conciliante - che richiede una costante operazione di riqualificazione della proposta storiografica e di riequilibrio della nostra operazione descrittiva e ricostruttiva.

La *"fusione arte-politica, film-propaganda; [...] la continuity che presupponeva uno scenario costruito matematicamente [...] il poter girare il film con tipi e non con attori [...] gli interni naturali di casa [...] l'illuminazione artificiale e il sonoro"*²⁹ sono gli accenti di un entusiastico racconto delle riprese di due film sperimentali e dell'esercizio di una competenza che nei fatti non mirava tanto al raggiungimento di una posizione professionale nel cinema (sebbene questo sia formalmente ciò che emergeva dai discorsi) quanto al varco di una soglia di maturità, di "un'età adulta" che presupponeva l'elaborazione di un rapporto complesso e stratificato con la tecnica: infatti nel quadro di una produzione vastissima (che sfiora i cinquecento titoli: in appendice raccogliamo un database filmografico che resta inevitabilmente un *work-in-progress*) solo pochi raggiunsero posizioni professionali nel settore cinematografico, molti altri investirono la loro formazione in altre direzioni.

Nello studio delle pratiche lavoreremo su fotografie e filmati "backstage", tagli e scarti di film, strumenti di lavoro: un'evidenza fortemente autoriflessiva, che incalza un ritorno continuo al piano tecnologico, e alla critica dell'iscrizione discorsiva discussa in Foucault.

Nello studio delle pratiche emerge il momento in cui coincidono l'iscrizione "archeologica" (la testimonianza fotografica dell'attimo della ripresa, del gesto "giocoso" così come la sequenza filmata della preparazione di un set) e l'atto autoriflessivo dell'esercizio di una competenza complessa e culturalmente stratificata.

È in questa fase che tenteremo di tradurre quella costruzione della storicità che *"sfugge alle teleologie, rende visibili le sopravvivenze, gli anacronismi, gli incontri di temporalità contraddittorie che riguardano ogni oggetto, ogni avvenimento, ogni*

²⁹ Domenico Paoletta, cit., pp. 82-83-84-97-102 (Realizzazione di *Arco Felice* e *Cronaca o Fantasia*)

persona, ogni gesto”³⁰. In questa fase renderemo quella complessa relazione tra il film, l’articolazione della pratica sperimentale, e il *network* dei discorsi: il lavoro intorno alle cose, la storia “in contro-pelo” figurata da Walter Benjamin³¹.

In questo spazio argomentativo discuteremo l’incontro con la tecnologia, valorizzando le implicazioni che la *materialità* nell’azione cine-sperimentale dischiude come “campo dei risultati” in cui:

various institutional relations that include both social and technological contexts, and more specifically optical devices that are the object of analysis non for the models of representation they imply, but as sites of both knowledge and power that operates directly on the body of the individual³².

In questa direzione l’approccio multidisciplinare e la molteplicità dei piani di argomentazione (in cui discuteremo gli effetti e le evidenze di conoscenza e potere che “operano direttamente sul corpo dell’individuo” e su un pinao antropologico le tracce di lavoro che producono e affermano quella emancipazione dalla pratica dilettantistica verso una coscienza competenze e para-professionale) nella convinzione che “*the use of technology is the result of a complex process of discussion, negotiation, subjugation, resistance and appropriation*”: tecnologia, cultura e società non possono essere considerate come entità separate³³.

Il film, il network, le tracce

Una tale dialettica è andata maturando e problematizzando - con accenti e pesi diversi sulle diverse sponde del dibattito - nel corso degli ultimi anni in una disciplina dalle molte anime qual è la *Media Archaeology*³⁴. Matrice comune delle pur diverse

³⁰ Georges Didi-Huberman, cit., p. 250.

³¹ Walter Benjamin, *Sul concetto di Storia (1940)*, in Id., *Opere complete, Vol. VII (Scritti 1938-1940)*, Einaudi, Torino 2006, p. 486.

³² Jussi Parikka, *What is Media Archaeology*, Polity, Cambridge 2012, p. 31

³³ Malte Hagener, *Moving Forward, Looking Back*, University of Amsterdam Press, Amsterdam 2005, p. 15

³⁴ Non corrisponde in tutto e per tutto a un’archeologia del media per come l’abbiamo conosciuta in Italia con Gian Piero Brunetta, *Il viaggio dell’iconauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Marsilio, Venezia 1997. Essa mantiene una sua specificità disciplinare, dunque preferiamo non fornire per il momento una traduzione del termine. Per un quadro introduttivo sulla disciplina o “scuola” media-archeologica nelle sue diverse

tensioni teoriche che prendono corpo dalla nozione foucaultiana di archeologia, è la convinzione di un approccio alla storia del cinema come “*a series of parallel (or ‘parallax’) histories, organised around a number of shifting parameters which tend to repeat themselves periodically*”³⁵, a partire dall’assunto secondo cui “*cinema has too many ‘parents’, as too many ‘siblings’, for its origins and identity to add up to a single (linear) history*”³⁶.

In tale prospettiva ritroviamo traccia dei progetti storiografici di Michel Foucault e Walter Benjamin da cui siamo partiti, e per i quali “*the work of historiography involves above all the renunciacion of unity, totality, and the absolute, and it implies the necessity of sistematically blasting apart historical continuity*”³⁷.

Questo approccio alla storiografia del cinema trae origine dal fondamentale (e, per certi versi, fondativo) incontro di Brighton del 1978, dove il convegno *Cinema 1900-1906* ha sancito una progressiva convergenza di pratica storiografica e teoria della storia, alla luce delle nuove possibilità di ricerca che allora ampliarono significativamente le prospettive d’indagine.

Uno dei protagonisti di quella che può ben dirsi un momento di rottura rispetto ad una concezione della storiografia superata è André Gaudrault, che così descrive quella cruciale frattura:

[...] la storia tradizionale, contro la quale i ricercatori della nuova generazione si sono schierati, era caratterizzata da una concezione idealistica del cinema e da una visione teleologica della sua storia, visione in cui, come sappiamo bene ogni evento viene valutato come fase di un modello ideale, più o meno lontano da esso – in senso cronologico e in senso normativo³⁸.

varianti si veda Jussi Parikka, *What is Media Archaeology*, Polity, Cambridge 2012; Jussi Parikka e Erkki Huhtamo, *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press 2011; Wanda Strauven, *Media Archaeology: Where Film History, Media Art, and New Media (Can) Meet*, in Julia Noordegraaf, Cosetta Saba, Barbara Le Maitre, e Vinzenz Hediger (a cura di), *Preserving And Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, University of Chicago Press, Chicago 2013.

³⁵ Thomas Elsaesser, “The New Film History as Media Archaeology”, in *CiNéMAS : revue d’études cinématographiques*, vol. 14, No. 2-3, Primavera 2004, p. 84.

³⁶ Idem., p. 85.

³⁷ Sigrid Weigel, *Body-and image-space. Re-reading Walter Benjamin*, Routledge, London 1996, in part.: *Communicating tubes: Michel Foucault and Walter Benjamin*, p. 39.

³⁸ André Gaudrault, *Cinema delle origini o della “cinematografia-attrazione”*, Il Castoro, Venezia 2004, p. 97.

Nel solco di questo momento autoriflessivo della comunità di studiosi del cinema, non a caso prodotto da un profondo ripensamento del “cinema delle origini”, si inserisce la nostra prospettiva di ricerca, nella convinzione che la prospettiva teleologica e lineare ci spinga ad “*impadronirci dell’oggetto sotto osservazione per sottrarlo alla storia*”³⁹, impedendoci in sostanza di “pensare la storia”; vogliamo dunque favorire al contrario una moltiplicazione dei punti di vista sul nostro oggetto.

Un oggetto la cui posizione nella storia diventa problematica, sfaccettata, stratificata e interconnessa a una molteplicità di piani: in questo senso ancora una volta il concetto di network ci viene in soccorso.

In quest’ottica saranno le relazioni orizzontali in una rete di “mutuo scambio” ad interessarci, più che i rapporti verticali di un’evoluzione lineare: “*the layers are not vertically subordinated to one another, but they are horizontally connected in a variety of fashions*”⁴⁰.

La definizione che abbiamo fornito del Cinema Sperimentale come giovanile, aurorale e primitivo non va dunque fraintesa come un’ipotesi genealogica, né teleologica, bensì come un primo tentativo di tradurre nella ricostruzione di questo “fenomeno schiettamente italiano” quell’interrelazione di piani tra modernismo, modernità e modernizzazione che Malte Hagener ha discusso come ineludibile triangolazione in cui si iscrivono i processi e le tensioni delle avanguardie cinematografiche tra le due guerre⁴¹.

Ancora più chiaramente significa leggere il Cinema Sperimentale italiano tra le due guerre non tanto come generica fase transitoria, né ipotetica preparazione al cinema italiano successivo, né forzatamente come “vera origine del neorealismo”, bensì soprattutto come esperienza determinata, con i suoi propri valori e le sue proprie regole: un movimento.

Le ipotesi che pure sfioreremo, a proposito di un legame con il successivo cinema neorealista, a proposito di un tentativo di rinnovare i quadri tecnici del cinema italiano, a proposito della formazione di una cultura cinematografica orientata alla nascita di un nuovo cinema, devono, infatti, essere considerate nel quadro di una ricerca che tenta di fornire una prospettiva possibile ad un regime archivioale

³⁹ Idem., p.18.

⁴⁰ Malte Hagener, cit., p. 18.

⁴¹ Idem., p. 15.

estremamente lacunoso, costruendo ponti e favorendo slanci speculativi tra falle e solchi che non possiamo ancora colmare con sicurezza.

Il nostro compito sarà dunque quello di guidare la navigazione:

the concept of *archaiologia*, stories from histories, comprises not only the old, the original (*archaios*), but also the act of governing, of ruling (*archein*), and its substantive *archos* (leader) [...] Such a history must reserve the option to gallop off at a tangent, to be wildly enthusiastic, and, at the same time, to criticize what needs to be criticized⁴².

Ciò che proporremo è restituire le prospettive, le spinte vettoriali di quella che si configura come un'*économie des traces*⁴³, all'interno della quale decifrare il gioco di reciproco ri-posizionamento delle tracce documentarie e "monumentali" che la ricerca "archeologica" produce.

L'apparato documentale emerso (cui dedicheremo ampio spazio nel corso della trattazione) ci garantisce un primo avvicinamento - normalmente descrittivo - agli oggetti e a quel sistema discorsivo - o a quella rete di più sistemi discorsivi - che li ha riconosciuti.

La nostra posizione si giocherà in seguito, in chiave di mediazione, nel recupero fisico degli oggetti - filmici e para-cinematografici - nei quali il valore documentario che scaturirà nel quadro dell'approccio discorsivo, si sovrappone progressivamente ad una natura materiale "monumentale" che ci offre l'ingresso ad una conoscenza potenzialmente disseminata, per via di quella molteplicità di "punti di accesso" che l'iscrizione archeologica ci consente.

Nel recupero degli oggetti e delle tracce della pratica - elementi costituiti da materia pellicolare, fotografie, ma anche documenti, carte, appunti - il valore documentale e quello monumentale si ridefiniscono costantemente in una continua

⁴² Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2008, p. 27.

⁴³ Louise Merzeau, "Du Monument au document", in *Les Cahiers de la médiologie*, No.7, 1999, pp. 47-57. La redistribuzione dei ruoli di "documento" e "monumento" è indagata secondo queste direttive dalla scuola della *Médiologie* francese, in parte analogamente alla Media Archaeology (con una comunanza di matrice McLuhaniana), ma anche con sostanziali divergenze (verso maggiori aperture alla sociologia), affronta la questione della "trasmissione tecnologica delle forme culturali", nel rapporto tra iscrizione storiografica, patrimonio e nuove tecnologie. Per una prima introduzione si veda Régis Debray, *Manifestes médiologiques*, Editions Gallimard, Paris 1994.

oscillazione che trova eco nella tensione che abbiamo descritto - fondamentale nella trattazione - tra discorsi e pratiche.

Alla luce di questo ulteriore livello teorico possiamo riconoscere la necessità di una problematizzazione della ricerca storica sul cinema in chiave archeologica.

In questa ri-negoziazione tra “materialità” e “documentalità” troviamo tutta la potenzialità di un approccio all’oggetto storico (e all’archivio) in chiave multi ed inter-disciplinare dove *“la multiplication des traces et des chemins d’accès permet en effet d’inscrire le patrimoine dans une histoire économique, technique, sociale et symbolique, pour mettre en lumière ses procédures de reconnaissance et de légitimation”*⁴⁴.

La nostra mediazione storiografica si esercita in prima istanza nell’operazione stessa di recupero dei “reperti” filmici: i film sperimentali.

Diverse operazioni di recupero, preservazione e in alcuni casi restauro hanno preso l’abbrivio da questa ricerca e per questa ricerca. La speculazione storiografica non avrebbe potuto produrre risultati senza una ri-attivazione di questi materiali, passando attraverso la loro rimediazione in forma digitale.

Questo elemento procedurale sul quale chiudiamo questa premessa metodologica, va inevitabilmente considerato nel quadro della messa in discussione delle “cose” della nostra ricerca, e del lavoro “attorno” ad esse.

Scrive Tom Gunning: *“films must be approached as texts whose meaning is derived not simply from the maker’s intentions or the film’s own immanent form, but through a complex process of making meaning in the interaction of films with viewers and institutions”*⁴⁵. Se il rapporto con la tecnologia e i suoi dispositivi⁴⁶ sarà un nodo cruciale della nostra riflessione storica sulle pratiche del film sperimentale, questa produce inevitabilmente un ritorno autoriflessivo sulla nostra operazione di recupero:

⁴⁴ Idem., p.57

⁴⁵ Tom Gunning, “A Quarter of a Century Later. Is Early Cinema Still Early?” in *Kintop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, No. 12, 2003, p. 24 citato in Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009.

⁴⁶ Sul rapporto tra operazione storiografica e il rapporto con gli apparati/dispositivi filmici si veda principalmente Giovanna Fossati, cit., in part. pp. 126-130, e Frank Kessler, *The Cinema of Attractions as Dispositif*, in Wanda Strauven (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, pp. 57-69.

da ciò la profonda e pervasiva tensione teorica che sottende il nostro lavoro sul cinema sperimentale.

Conclusioni

Ernst Gombrich, nella sua *Storia dell'Arte* - un testo che non ha mai cessato di influenzare studiosi di ogni rango, chiama "sperimentale" un periodo che comprende tutta la prima metà del XX secolo.

In esso ravvisa un fondamentale periodo di riposizionamento delle istanze artistiche, rispetto alle convenzioni del secolo precedente: è il periodo degli *-ismi* in cui l'atto della "visione" è stato costantemente messo alla prova, forzato, violentato (l'incisione oculare in *Un Chien Andalou*, Luis Buñuel e Salvador Dalí, 1929) e "*ciò che chiamiamo vedere è invariabilmente colorito e plasmato dalla nostra conoscenza (ed opinione) di ciò che vediamo*"⁴⁷, in cui come è stato scritto e riscritto "la forma è sempre più importante del soggetto"⁴⁸.

Ma anche in questo periodo di fortissima tensione progressiva la storia - ed è lo stesso Gombrich e il suo metodo a sottolinearlo e dimostrarlo - si configura e ci si mostra come "*una continua tessitura e trasformazione di tradizioni, dove ogni lavoro accenna al futuro e ricorda il passato*"⁴⁹. Stephen Bann nel solco di Gombrich insiste ulteriormente sulla "ricorsività" della storia (e della storia dell'arte), affermando senza mezzi termini che "*we can no longer use a simple evolutionary approach in the tracking of these processes*", e riferendosi proprio al periodo "sperimentale" che in larga parte coincide con il modernismo, afferma:

In my view, it is becoming very apparent that art (in the broadest sense) is subject to kind of a recursive movement, a *ricorso*: to use another marine metaphore, there is a kind of undertow that counteracts, and will perhaps ultimately defeat, the expectation of progress that is built into the modernist mind-set⁵⁰.

⁴⁷ Ernst Gombrich, *La Storia dell'arte*, Phaidon, London-New York 2008 (ed. Italiana), p. 433.

⁴⁸ Idem., p.448

⁴⁹ Idem., p. 461

⁵⁰ Stephen Bann, *Ways Around Modernism*, Routledge, New York 2007, p. 119

Negli argomenti di Bann emerge ancora più nettamente quanto questa ricorsività ci provochi verso una lettura-scrittura non lineare dei processi storici e artistici, e quanto la ricorsività si inscriva tanto nei discorsi quanto nelle pratiche.

Introduzione alla nozione di “sperimentale”

Pianificando una ricerca sul cinema sperimentale italiano prodotto dall’esperienza dei Cineguf, si è reso necessario – anche nei termini di una qualificazione del corpus di opere da considerare, tra quelle recuperate – focalizzare e dettagliare i contorni di una definizione che da sempre è ritenuta sfuggente, vaga, equivoca, fumosa¹.

Che cos’è il cinema sperimentale? E per noi: che significato ha la formula “cinema sperimentale” sul frontespizio del libro di Domenico Paolella?

Per quanto riguarda il nostro caso specifico vogliamo porre l’attenzione su quelle poche parole scritte da Domenico Paolella nel suo libro-manifesto del 1937, cui raramente si è accordata una riflessione approfondita:

La parola sperimentale ha perduto il suo antico valore, per essere appropriata ad una categoria più estesa, in cui il tentativo consiste proprio nella costruzione totale del film in tutte le sue parti, di qualunque genere esso sia².

Queste parole liberano il campo - con grande consapevolezza da parte di Paolella - dall’equivoco che ora come allora rischia di confonderci: nella nostra ricerca non abbiamo rintracciata nessuna “linea sperimentale” o “via sperimentale”, o “corrente” sperimentale all’interno dell’esperienza gufina. Non abbiamo privilegiato gli “esperimenti” formali più sofisticati, né le prove più mature e consapevoli.

Non abbiamo rintracciato una “tradizione sperimentale” del cinema italiano in *exploits* stilistici e formalisti di matrice gufina. Se questa può essere ricostruita, deve misurarsi con l’intera produzione dei Cineguf.

¹ Per un efficace ed esauriente quadro terminologico della “questione sperimentale”, con uno sguardo all’esperienza Italiana e internazionale, si veda il recente Giulio Bursi, *The Rest is Our Business: La “questione” sperimentale (dalle origini agli anni '60)*, in Adriano Aprà (a cura di), *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2013, pp. 14-46.

² Domenico Paolella, *Cinema Sperimentale*, cit., p. 15.

La definizione di “sperimentale” che ci restituisce Paoletta è piuttosto nitida: tutto il cinema dei Guf è sperimentale.

Questo significa che se *Entusiasmo* di Francesco Pasinetti, o *Dieci Sintesi* di Ubaldo Magnaghi, o *Un cuore rivelatore* di Mario Monicelli e Alberto Mondadori e *Il Caso Valdemar* ancora di Magnaghi, rappresentano casi eccellenti su cui è innegabile serva una riflessione approfondita e l’attribuzione di un peso specifico adeguato nel quadro complessivo dell’esperienza, tuttavia essi non devono rappresentare l’esclusiva evidenza di una pratica sperimentale.

Questa, al contrario, manifesta sintomi e cruciali emergenze anche nei piccoli documentari sulle adunate, le colonie elioterapiche, le scuole di roccia, i littorale ecc.

Dunque la domanda che sottende questa ricerca e che in queste pagine tentiamo variamente di onorare, non è tanto: “quali film dei Cineguf esprimono un carattere più marcatamente sperimentale?”, ma semmai quali sono le radici, le espressioni, le influenze di quella nozione che accomunava così indistintamente *tutte* le declinazioni formali dell’esperienza cinematografica nei Guf?

Detto altrimenti qual è la natura della nozione di “sperimentale” che il libro di Domenico Paoletta, che per primo riporta una filmografia di poco meno di duecento titoli (tra cui i “quasi surrealisti” *Fiera di Tipi* di Antonio Leon Viola e *Giochi di vela* di Ubaldo Magnaghi, ma anche *Medicina e sport* di Mario Chiari o *Resezione dello splacnico* del Cineguf di Siena, *Semeiologia nervosa* del Cineguf di Padova o *Tecnica dell’arrampicata* di Arrigo Pedrotti), specifica con chiarezza e notevole consapevolezza, esprimendo tutta la complessità e il senso del termine rispetto al contesto internazionale?

Questa scelta implica fin da subito l’assunzione di un indirizzo metodologico fondamentale, cui anche Giulio Bursi nel saggio dedicato alla “questione sperimentale” fa giustamente riferimento: lo slittamento progressivo della problematizzazione della sperimentazione dal piano dello stile a quello della pratica³.

Nel ricercare la matrice teorica che potesse dar conto al meglio della qualifica della nozione “sperimentale” che ci preme indagare - che a questo punto rimanda a un’esperienza vasta, diffusa, generica e generale - abbiamo discusso in sede di

³ Giulio Bursi, cit., p. 18.

introduzione generale a questo lavoro il concetto di “innervazione” di Walter Benjamin. Ne abbiamo accennate le implicazioni filosofiche, tuttavia vogliamo riprenderne alcuni tratti in questo frangente specifico.

Rifacendoci nuovamente a Miriam Hansen, il concetto d’innervazione è “*a key term in Benjamin’s effort to imagine an alternative reception of technology*” rispetto a “*the restless proliferation of shock in Taylorized labor, city traffic, finance capital, and industrial warfare*”, detto altrimenti – prosegue la Hansen – “*innervation refers, broadly, to a neurophysiological process that mediates between internal and external, psychic and motoric, human and mechanical registers*”⁴.

L’esperienza sperimentale dei giovani guffini si fonda su questo “privilegiato” accesso alla modernità, in uno spazio regolato e istituzionalizzato dal regime, che progressivamente si rivela come una modalità, un’etica, che investe i giovani guffini nella totalità della loro esperienza cinematografica: li introduce all’incontro con la tecnica, con la politica, con la modernità, con il cinema e ne incorpora gli effetti più generali del loro mutamento nella relazione (corporea e psicologica), irrimediabilmente mutata, con il mondo della modernità.

Pasi Väliäho esplora la complessa natura della modernità d’inizio secolo e nel periodo tra le due guerre, ravvisandovi sia la progressiva e complessa maturazione di un potere politico che diventa sempre più “microfisico” e “bio-politico”, sia il ruolo fondamentale dei media e della tecnologia nel mutare l’esistenza e la “vita”⁵ come campo sperimentale: “*experimental life is a mode of life generated within modern media, and signals a set of technologically supported physiological functions indistinguishable from diverse machinic arrangements*”⁶.

L’incontro con il medium tecnologico nel processo dell’innervazione è processo precipuo dell’epoca moderna, un’epoca in cui “la vita naturale” (intesa come comune esistenza di essere vivente: *zoé*) e la sua declinazione “politica e sociale” (intesa come vita specifica di un individuo o un gruppo di individui: *bios*) vengono riconfigurate

⁴ Miriam Bratu Hansen, “Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street”, in *Critical Inquiry*, n° 25, Inverno 1999, pp. 311-313.

⁵ Väliäho su questo punto introduce correttamente la distinzione ricordata da Agamben tra *Bios* e *Zoe*; distinzione per altro discussa precedentemente da Karl Kerényi, *Vita finita e infinita nella lingua greca*, in Id., *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Adelphi 1992-2007, pp. 17-21.

⁶ Pasi Väliäho, *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and Cinema Circa 1900*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010, p. 66.

nel quadro del cambiamento epocale dell'esercizio del potere per come è stato ricostruito e criticato da Michel Foucault.

Continua Väliaho:

modern technological media, and foremost cinema, thus contribute to the goal of what Foucault calls a 'threshold of modernity', a situation in which 'the life of the species is wagered on its own politics [...] in the modernity the liminal state between natural life and political life becomes both the subject and the object of political power⁷.

In questo contesto, il cinema alle soglie della modernità è agente stesso di quella che Väliaho definisce una "vita sperimentale":

the experimentalization of life in the nineteenth-century physiological and psychological laboratories and in today's technological media presents exactly the zone of indistinction between Bios and Zoe that characterizes biopower and modern biopolitics⁸.

Potere e controllo politico, incontro con il mezzo tecnologico, la "visione del mondo" restituita dal cinema, cui aggiungiamo l'esercizio attivo della *pratica* cinematografica sono gli elementi che descrivono la vita sperimentale dei giovani gufini.

La loro "coscienza" sperimentale va ben oltre la semplice logica dell'esercizio euristico. Non si tratta di diletterismo - rispetto al quale come vedremo non mancano di prendere le distanze - come non si tratta di una pratica professionale.

La loro dimensione sperimentale si radica in quelle stesse tensioni di un'epoca - che abbiamo rapidamente richiamato attraverso le parole della Hansen e di Väliaho - come quella moderna in cui la relazione corporale e psicologica con la realtà è riorganizzata, violentemente ridefinita, riqualificata.

Il cinema ha restituito allo spettatore una via di sopravvivenza e di resistenza e contemporaneamente uno specchio degli effetti della modernità sulla propria esistenza. Il cinema sperimentale dei Guf ci offre l'opportunità di indagarne le forme d'uso, l'incontro con il mezzo tecnologico, le strategie di restituzione di una realtà che

⁷ Idem., pp. 65-66.

⁸ Idem., p.66.

per la prima volta si offriva a loro come campo d'esperienza della tecnica, della politica, della modernità, dell'arte.

E a vivere quest'esperienza è la massa dei giovani studenti universitari: il gruppo su cui più di ogni altro gli sforzi di controllo e organizzazione politica e sociale del Fascismo si sono concentrati.

Da questa prospettiva trovano un'ulteriore valore le parole di Alberto Farassino che auspicava su queste pratiche:

L'occhio ubiquo di chi si occupa di cinema in generale (sperimentale e di genere, d'autore e di mestiere, militante e industriale, amatoriale e pubblicitario) non solo per desiderio di capire tutto il cinema ma per evitare di capire male proprio il cinema sperimentale. [...] Chi sa guardare il cinema narrativo-rappresentativo-industriale con uno sguardo non diviso, ma semmai capace di dividere, riesce a leggere in esso, nella sua storia e nei suoi film, tutta una serie di rotture, di eccessi, di devianze, flagranze che non per il fatto di essere apparentemente integrate in un codice narrativo-rappresentativo, non per questo fatto perdono la loro capacità di innovazione e di eversione linguistica⁹.

Parafrasando Farassino, lo sguardo ubiquo che invociamo non si ferma, nella ricerca dei "sintomi" di una "vita sperimentale", né al cinema "rappresentativo", né al documentario scientifico o turistico, né al film astratto o alle sinfonie visive: migra tra essi. Per superarli. Uno sguardo insomma che ecceda definitivamente i confini stessi del cinema, rintracciando altrove convergenze, contaminazioni, germinazioni.

In queste pagine introduttive proveremo a tracciare i confini problematici - filosofici e storici - di questa pratica, e in che modo essa può essere interrogata nei film raccolti e recuperati durante la nostra ricerca.

Modernismo, modernità, modernizzazione

L'esperienza del cinema sperimentale di cui ci stiamo occupando, affonda le sue radici e si sviluppa - assorbendone tutte le tensioni fondamentali - in quello che nel 1948, nell'ambito di una monumentale "storia anonima", Siegfried Giedion ha

⁹ Alberto Farassino, *Tagliateci un occhio ma non tagliateci il cinema*, in Ester de Miro (a cura di), *Il gergo inquieto. Le parole degli ospiti I, Discussioni sul cinema sperimentale italiano (1977) ed europeo (1979)*, Bonini, Genova pp. 71.74, citato in Giulio Bursi, cit., p. 17.

chiamato “l’era della meccanizzazione piena”: il periodo tra le due guerre mondiali. In esso “la meccanizzazione s’impone nella sfera intima”¹⁰.

Nel quadro di quella che Giedion presenta fin dalle prime pagine come un “opera di collegamento” tra le varie prospettive storiche di più ampio raggio su eventi economici, politici e sociali, l’architetto e storico tedesco si propone di investigare ciò che nella storia resta anonimo, invisibile, minuscolo: serrature, frigoriferi, pane, carne, cucine, bagni ecc. nel tentativo cioè di verificare “in che modo possiamo inserire la meccanizzazione nella nostra vita”, preoccupandosi da principio meno della “curva degli avvenimenti” che lo storico ha il compito di restituire, e più degli anonimi ed apparentemente insignificanti “fatti singoli” che circondano la nostra esistenza.

La tensione enciclopedica e tassonomica di Giedion non gli impedisce tuttavia di produrre alla fine un affascinante affresco di quella che pare “la curva degli avvenimenti” della modernità nella prima metà del secolo. Riletto oggi, il testo di Giedion risente certamente di un’eccessiva generalizzazione nella lettura dei fenomeni, dovuta in parte alla scelta di uno stile quasi aforistico (i paragrafi sono spesso brevissimi), dall’altra certamente alla volontà di abbracciare tutti gli eventi che si esprimono nel quotidiano. Fernand Francastel, fin dagli anni sessanta, avvanzerà perplessità sulla sua lettura dei rapporti tra arte moderna e architettura. Tuttavia il testo di Giedion resta un affresco pressoché unico delle modificazioni in atto tra corpo umano, tecnica, ambienti di vita. Una lettura critica potente delle modificazioni dell’esperienza della modernità tra le due guerre.

Se la scienza sperimentale e la psicologia (in particolare lo studio dell’isteria), nel testo di Pasi Väliaho esprimono una dimensione essenziale di quella “sperimentalizzazione della vita” che il cinema dei primi Trent’anni del secolo scorso lascia emergere; la meccanizzazione della vita quotidiana descritta da Giedion né è in qualche modo il corollario antropologico necessario, fondamentale, complementare.

In esso si verifica – si direbbe quasi cinematograficamente - “la scomposizione di un lavoro nei suoi gesti parziali”¹¹. Giedion ne rintraccia le origini nella *Ricchezze delle Nazioni* di Adam Smith, ma sta parlando chiaramente delle dottrine Tayloriste (e fordiste) in cui centrali sono la problematizzazione del tempo (il cronometraggio dei

¹⁰ Siegfried Giedion, *L’era della meccanizzazione*, Feltrinelli, Milano 1969, p. 50.

¹¹ Idem., p. 41.

tempi di lavoro al fine di ridurre le operazioni inutili) e il movimento (la dinamica fisica del corpo del lavoratore nella catena industriale). Ancora una volta le affinità (si direbbe quasi ontologiche) con il cinema sono evidenti, e d'altra parte lo stesso Giedion ha dedicato larga parte dei suoi argomenti agli effetti della trattazione del tempo e del movimento dell'era della meccanizzazione nel pensiero moderno e nell'arte moderna.

Tuttavia è fin troppo facile tentare questo collegamento, e non saremmo di certo i primi a farlo dopo Giedion. Ciò che resta da sottolineare - in questa radicale semplificazione che stiamo tentando ai fini della nostra introduzione alla nozione di sperimentale - è il rapporto tra il corpo umano e la macchina. Anche in questo caso non diciamo nulla di originale, tuttavia ne ripercorriamo alcuni aspetti ai fini della nostra dimostrazione.

L'Italia fascista - nella complessità e contraddittorietà delle sue strategie - accoglie, integra e adatta nel suo modello autarchico e corporativo le teorie tayloriste. D'altra parte la retorica del regime non mancava di rileggere la storia del metodo scientifico ritrovandone autarchicamente nell'Italia non solo l'origine (negli immancabili Leonardo Da Vinci, Telesio e Galileo), ma soprattutto il primato internazionale in epoca moderna (con Fermi e Marconi): insomma l'Italia creatrice del metodo sperimentale¹².

Nel 1940 Agostino Gemelli, proprio, in relazione alle dottrine tayloriste sull'organizzazione scientifica del lavoro, parlava in termini di "psicofisiologia" e "psicologia del lavoro", dell'adattamento dell'uomo alla macchina:

Le dottrine emesse da coloro che hanno promosso per primi l'organizzazione scientifica del lavoro (taylorismo, fordismo, ecc.) richiamando l'attenzione nostra sull'importanza dello studio dei tempi di lavorazione e della forma dei movimenti che si compiono eseguendo un determinato lavoro, hanno certo dato un notevole impulso in questa direzione. Precisamente sotto una tale spinta in questi ultimi anni il problema della forma e dei tempi dei movimenti è stato posto anche agli psicotecnici ed è stato oggetto di ricerche accurate con risultati significativi. Ma il problema generale della forma e dei tempi dei movimenti ne sottende uno più particolare e

¹² Elia Villa, "L'Italia creatrice del metodo sperimentale", in *Libro e Moschetto*, 23 novembre 1935.

forse più importante, ossia quelle dell'adattamento del ritmo e della velocità dell'attività umana al ritmo e alla velocità della macchina. È evidente che l'attività umana può adattarsi all'attività della macchina, solo entro certi limiti; ma quali sono questi limiti? Vi è un optimum di adattamento? In questo senso e in questa direzione sono iniziate le indagini degli psicotecnici. Noi siamo ben lungi dall'aver risolto il problema¹³.

In campo vi è, dunque, quello che nelle pagine precedenti abbiamo rilevato come gli effetti di quella “metabolizzazione” delle tracce choccati della modernità che determinano una fondamentale mutazione dell’esperienza e della percezione del mondo.

Secondo Gemelli nel cambiamento dell’adattamento dell’uomo alla macchina si cristallizzano gli effetti di questo epocale cambiamento:

[Bisogna] esaminare come l’uomo si comporta; analizzare attraverso il prodotto del suo lavoro, la sua attività; studiare i sintomi della fatica, riconoscerne le cause; per questa via si giunge, si giunge non solo a determinare che cosa avviene quando l’uomo è costretto ad adattare la propria attività a quella a quella della macchina, ma dalla constatazione dei danni sgorga l’indicazione dei rimedi preventivi ai quali bisogna por mano¹⁴.

Durante gli anni Trenta Agostino Gemelli presiede una delle uniche due cattedre universitarie di psicologia; tuttavia la ricerca psicologica legata all’organizzazione scientifica del lavoro vive un proficuo cambiamento e una progressiva apertura alla psicologia applicata.

Silvio Alovisio in un recente e pionieristico saggio sui rapporti tra organizzazione scientifica del lavoro, psicologia applicata e cinema, scrive:

¹³ Agostino Gemelli, *La psicologia del lavoro umano*, in Francesco Bottazzi e Agostino Gemelli (a cura di), *Il fattore umano del lavoro*, Vallardi, Milano 1940, poi in Francesco Steri (a cura di), *Taylorismo e fascismo. Le origini dell’organizzazione scientifica del lavoro nell’industria italiana*, Editrice sindacale italiana, 1979, p. 252. Su questi temi si veda anche Luciano Mecacci, *Psicologia e psicoanalisi nella cultura italiana del novecento*, Laterza, Bari 1998 e il recente Roberta Passione, *Le origini della psicologia del lavoro in Italia. Nascita e declino di un’utopia liberale*, Franco Angeli, Milano 2012.

¹⁴ Agostino Gemelli, *Idem.*, p. 253.

L'incontro con il fascismo, è un'occasione non imposta, ma per molti aspetti auspicata da ampi settori della comunità scientifica e concepita da questi come un'inedita opportunità di legittimazione socio-politica¹⁵.

Il progressivo intervento istituzionale del Regime dalla seconda metà degli anni Venti a favore dell'organizzazione scientifica del lavoro e lo sviluppo della psicologia applicata ai temi del lavoro e dello studio del "fattore umano" in relazione alla macchina, costituiscono la trama epistemologica in cui il cinema - e sempre più il cinema a passo ridotto - diventa territorio di studio, ricerca, sperimentazione:

[...] è proprio nelle pieghe di questo confronto, teorico e sperimentale, tra l'umano e il tecnologico-meccanico, tra il corpo individuale del lavoratore e quello sociale dell'organizzazione che la nascente psicologia del lavoro, così come le scienze economiche e sociali interessate all'Organizzazione scientifica del lavoro, chiamano attivamente in causa il cinema¹⁶.

Il cinema a passo ridotto assorbirà in pieno le tensioni elaborate nella cultura cinematografica in relazione alla nuova "meccanizzazione" del lavoro e della società, tensioni che l'Istituto di Cinematografia Educativa dibatterà ed argomenterà per tutto il decennio degli anni '30, e che i Guf esprimeranno a modo loro: la progressiva definizione e "categorizzazione" dei generi del cinema sperimentale dei Guf è un riflesso molto chiaro di questa trama culturale.

Anche la "sperimentazione" della tecnica cinematografica rientra in una lettura di questo tipo: la formazione di una competenza "tecnica" è un elemento fondante e determinante le dinamiche di finanziamento e di organizzazione di quella pratica cine-sperimentale che descriveremo nel prossimo capitolo.

Ma anche il cinema italiano che i giovani cinegufini frequentavano esprime la complessa congerie di questioni filosofiche e antropologiche della "vita moderna".

¹⁵ Silvio Alovio, "Un metallo che sente e che pena". Cinema e scienza del lavoro nell'Italia del primo Novecento", in *Immagine. Note di Storia del Cinema*, AIRSC, Paolo Emilio Persiani, No. 6, 2012, pp. 88-89. Su questi tempi allargano lo sguardo al resto d'Europa si veda Patricia Rae, *Modernism, Empirical Psychology and the Creative Imagination*, in Astradur eysteinnsson e Vivian Liska, *Modernism*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 2007, pp. 405-418.

¹⁶ *Idem.*, p. 90.

I Guf fungono, per i giovani universitari, da collettore e terreno di negoziazione ed elaborazione per questa nuova realtà. Per i gufini, scrive Luca La Rovere:

la crisi dell'umanità, lo smarrimento dell'uomo ingannato dalle lusinghe materialistiche del progresso, era il tratto distintivo della civiltà contemporanea e la causa prima della sua decadenza. Le radici dell'alienazione dell'individuo risiedevano nella perdita di moralità indotta da una modernizzazione caotica [...] L'avvento di una modernità selvaggia e disordinata aveva rescisso tutti i legami dell'uomo con l'uomo e dell'uomo con il mondo, riducendolo a un automa costretto alla solitudine sociale e continuamente sospinto nel caos esistenziale. La critica gufina del moderno non sfociava nella condanna in blocco del progresso scientifico e culturale dell'umanità per vagheggiare forme di civiltà e di relazioni sociali di tipo preindustriale. Ma, piuttosto, nella convinzione che il progresso materiale sganciato da una crescita spirituale dell'individuo e della collettività non fosse sufficiente a produrre il pieno sviluppo dell'uomo, entità morale e materiale ad un tempo¹⁷.

Dunque sul terreno dell'esperienza gufina prende forma l'incontro con la modernità, nella forma della "ricerca di una rinnovata 'unità dell'uomo'":

[questa] costituiva l'obiettivo primario della "nuova civiltà" come risposta in avanti alla sua crisi, realizzazione di una modernità che, nell'era delle masse e dell'avvento del collettivo, vedesse l'avvento dell' "uomo integrale": l' "uomo nuovo", appunto, prototipo e annuncio di un'umanità superiore che richiamava il superuomo nietzschiano piuttosto che l'uomo incorrotto dello stato di natura¹⁸.

Il cinema sperimentale dei Guf, come terreno di una metabolizzazione privilegiata della modernità attraverso il cinema e la tecnica del cinema, diventa per noi lo spazio d'elezione in cui mappare e rintracciare le direttrici - o almeno alcune di esse - che costituiscono quella complessa ma progressiva transizione dall'"uomo-macchina" del primo modernismo, all'"uomo moderno"¹⁹, che nella tensione dell'orizzonte della

¹⁷ Luca La Rovere, *Storia dei Guf*, cit., p. 230.

¹⁸ Idem., p. 232.

¹⁹ Pierre Fresnault-Deruelle, *De l'homme-machine à l'Homme Nouveau. De la première guerre mondiale à la seconde*, in Nathalie Roelens e Wanda Strauven (a cura di), *Homo orthopedicus: le corps et ses prothèses à l'époque (post)-moderniste*, Harmattan, Paris 2001, pp. 307-318.

“nuova civiltà” della cultura fascista trova lo spazio per un incontro con la tecnica e il moderno.

Nella pratica cine-sperimentale questo incontro si esprime secondo caratteri complessi che nei prossimi capitoli discuteremo, nei territori dell’espressione artistica, della politica (quella fascista), e della formazione di una competenza tecnica professionale che in prima istanza rispondeva ad una funzione politica.

Il cinema dei Guf è sperimentale perché spazio privilegiato (sebbene non unico, né esclusivo) dell’incontro con la modernità attraverso l’“esperienza” della tecnica²⁰, è spazio eccezionale della “ricezione degli choc”, del “duello” con essi²¹.

È sulla base di questa definizione che abbiamo formulato un modello di analisi composito, che qui di seguito esponiamo brevemente.

Un modello di analisi: tra *utility film* e documentario d'avanguardia

La definizione di *Utility film*, accoglie al suo interno molte categorie - tra cui per esempio quella del film industriale - ma in generale definisce piuttosto lapalissianamente il prodotto cinematografico destinato a una funzione pratica o letterale di utilità: di “pubblica” utilità nel caso il film sia prodotto per strutture istituzionale, o utilità “limitata” a scopi precisi, che ora definiremo.

Le condizioni che permettono la qualificazione di un film “d’utilità”, sono la presenza di un soggetto che commissiona il film e lo richiede, un’occasione contingente nella quale il film viene richiesto, un audience determinata a cui il film deve rivolgersi (legata dunque anche allo spazio o ambiente determinato in cui il film deve essere fruito).

²⁰ Torneremo più diffusamente su questi termini nel capitolo sul quadro tecnologico.

²¹ Walter Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in Walter Benjamin (a cura di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi e Clemens-Carl Hälle), *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Neri Pozza, Vicenza 2012, pp. 857-861. Qui Benjamin discute il concetto fondamentale – e tutt’altro che univoco - di “esperienza”, su cui avremo modo di tornare. Si veda in particolare Hilde Heynen, *Architecture and Modernity: A Critique*, Massachusetts Institute of Technology Press, 1999, pp. 95-100; e John McCole, *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Cornell University Press, Ithaca 1993, pp. 1-35; Andrew Benjamin, *Art, Mimesis and the Avant-Garde. Aspects of a Philosophy of Difference*, Routledge, London-New York, 1991, pp. 150-168.

Nel quadro di questa proposta, il film è il prodotto della convergenza e dell'interazione tra media e mondo industriale, del lavoro, dell'istituzione statale, del sistema scolastico ecc. In questa prospettiva, secondo Vinzenz Hediger e Patrick Vonderau il film viene considerato come un prodotto di un processo tendente alla standardizzazione e alla serialità, che riesce in questo modo a contribuire all'assetto organizzativo istituzionale in tre aree: "*record*", "*rhetoric*", e "*rationalization*"²².

In altre parole, il film diventa strumento per una "memoria istituzionale" (che si apre, inutile dirlo, anche a funzioni di controllo); per la formazione, condivisione, di una "retorica" potenzialmente persuasiva orientata al raggiungimento di obiettivi aziendali/istituzionali (una funzione esplicitamente propagandistica): per la razionalizzazione del lavoro (il film come documento utile a cogliere dinamiche del lavoro e della catena di montaggio che l'occhio umano non può percepire e sulla base delle quali procedere al miglioramento).

L'approccio analitico a questo tipo di film deve tener conto di quello che Thomas Elsaesser ha definito l'approccio delle tre "A":

In order to account any given utility film found in Archive [...] the film historian and/or the media archaeologist should reconstruct the occasion, or *Anlass*, for which the film was produce; the *Adressat* or audience to which it was destined; and the *Auftraggeber* or commissionino body that finanche and ordered the film's prduction²³.

Questa prospettiva ci permette di rendere conto delle radici scientifiche e industriali - che abbiamo descritto prima - della sperimentazione, fondanti la progressiva e vasta definizione dei "generi" del cinema sperimentale e delle categorie di partecipazione ai concorsi; così come ci permette di rendere conto di uno dei fattori fondamentali della sua legittimazione politica: la committenza istituzionale, e il suo valore di documento della vita del regime, che probabilmente possiamo leggere come una sorta di funzione di controllo e verifica "tele-scopica" per il sistema centrale sulle strutture periferiche.

²² Vinzenz Hediger e Patrick Vonderau, *Record, Rethoric, Rationalization. Industrial Organization and Film*, in Id., *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam University press, Amsterdam 2009, p. 40.

²³ Idem., p. 36.

Tuttavia questa prospettiva d'analisi non può restituirci da sola la ricchezza, la varietà e la complessità del fenomeno sperimentale, se non altro perché tendenzialmente focalizzata sul film come elemento dell'organizzazione "prodotto", di una catena produttiva, e che quindi assume un valore solo se compreso all'interno del processo produttivo e di committenza che l'ha generato.

E dunque per esempio - proprio perché s'insiste sulla standardizzazione e la serialità della produzione - il piano dei contenuti e della complessità artistica ed estetica verrebbe sacrificato.

E su questo piano non possiamo che rilevare la cospicua percentuale di documentari a fronte della produzione complessiva: tra questi però dobbiamo riconoscere molti e notevoli influssi delle ricerche stilistiche tipiche delle avanguardie precedenti e contemporanee.

Va considerata per altro la peculiare congiuntura della storia del cinema d'avanguardia durante gli anni Trenta.

I rapporti e la progressiva compenetrazione e convergenza tra le due dimensioni - documentaria e avanguardista -, così come la rivalutazione dell'importanza dell'avanguardia nella nascita e "secolarizzazione"²⁴ del documentario sono stati oggetto di un importante e tuttora fondamentale saggio di Bill Nichols²⁵, i cui risultati sono stati ripresi e sviluppati ulteriormente da Malte Hagener²⁶.

Rintracciando il ruolo dell'avanguardia modernista nella nascita del documentario Nichols scrive:

The explosive power of avant-garde practices subverts and shatters the coherence, stability, and naturalness of the dominant world of realist representation. Documentary from the period between the wars cobble images together with remarkable abandon, fully in accord with the pioneering spirit of the avant-garde²⁷.

E ancora:

²⁴ Laura Vichi, "El Segundo Congreso de Cine Independiente y la secularización realista de la vanguardia. El Caso Storck", in *Archivos de la Filmoteca*, n° 56, anno 2007, pp. 71-95.

²⁵ Bill Nichols, *Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*, in *Critical Inquiry*, Vol. 27, No. 4, Estate 2001, pp. 580-610.

²⁶ Malte Hagener, *Moving Forward, Looking Back*, cit.

²⁷ Bill Nichols, cit., p. 592.

Modernist elements of fragmentation, defamiliarization, collage, abstraction, relativity, anti-illusionism, and a general rejection of the transparency of realist representation all find their way into acts of documentary filmmaking²⁸.

Da questa ipotesi Nichols propone una triangolazione di fattori che determina le aree in cui cogliere la reciproca influenza e la germinazione del documentario nell'avanguardia modernista: realismo fotografico, strutture narrative, strategie retoriche, frammentazione modernista.

Malte Hagener in uno studio che ha influenzato notevolmente l'elaborazione della nostra proposta metodologica e storiografica, riprende il modello di Nichols, specificandolo ed espandendolo:

Bill Nichols locates the documentary at the crucial intersection of four elements: photographic realism, narrative structure, and modernist fragmentation – along with a new emphasis on the rhetoric of social persuasion. [...] In documentary, reality is constructed and authored, not simply recorded. It was precisely the power of the combination of the indexical representations of the documentary image and the radical juxtaposition of time and space allowed by montage that drew many avant-garde artists to film. The fourth element – rhetorical strategies – can also be called the “educational impulse”: the will to change film as a medium and the will to change the world as this transformative impulse is a key feature of the avant-garde²⁹.

Il cinema sperimentale dei Guf matura nel contesto di queste stesse tensioni, in maniera del tutto originale.

Ciò che discuteremo nei prossimi capitoli è come anche nel cinema sperimentale dei Guf si trovi una medesima dialettica tra una ricerca tipica dell'avanguardia modernista e la formazione frammentaria, non univoca e spesso inconsapevole di una sorta di “teoria del documentario”, che ha radici non eterodosse - sebbene non metteremo in discussione il ruolo fondamentale della fruizione del cinema straniero nelle serate retrospettive - ma fortemente legate alle traiettorie di ricerca e maturazione estetica e formale in territorio nazionale nei campi dell'arte contemporanea, della letteratura, dell'architettura ecc. Secondo dunque influenze fortemente interdisciplinari.

²⁸ Idem., p. 593.

²⁹ Malte Hagener, cit., p. 213.

Malte Hagener aggiunge al modello di Nichols una fondamentale componente tecnologica, il sonoro, che inevitabilmente:

as technology and as a medium, on the one hand, gave an easier handle to persuasive strategies, on the other hand, it increased the national sentiments connected to cinema. A rhetorical discourse was easier with sound as it usually required an amount of language that would be too tedious as inter-titles³⁰.

Il fattore tecnologico nella pratica cinesperimentale sarà certamente funzionale alle strategie retoriche perseguite dai giovani autori, tuttavia hanno per noi un enorme valore sul piano per così dire quasi antropologico, nella direzione di quella metabolizzazione delle tracce choccati della modernità che in quella pratica di esperivano. L'incontro con la tecnica cinematografica, con gli strumenti della tecnica, con la macchina è territorio di sperimentazione di enorme intensità.

Un modello di analisi che tenga conto della natura "utilitaria" e di "pubblico servizio" del film sperimentale e nello stesso tempo delle tensioni di una ricerca che potremmo definire d'avanguardia, unita a una complessa elaborazione di una "teoria del documentario", ci sembra permetta di cogliere tutte o per lo meno gran parte delle funzioni, delle possibilità, dell'importanza di un cinema di "ricerca" che rappresenta una delle esperienze più complesse e significative dell'elaborazione della modernità nella cultura giovanile e nella cultura dell'epoca fascista.

³⁰ Idem., p. 214.

PARTE 1: I CONFINI DELL'ESPERIENZA SPERIMENTALE

1

I CONFINI CRONOLOGICI

1.1 Paralipomeni a *Cinema*

Sperimentale (1937) di Domenico

Paolella

Quando parliamo di film sperimentali, facciamo riferimento a film girati a passo ridotto, per lo più in 16mm., nella maggior parte dei casi da giovani cinefili.

Il primo contributo organico, storico e critico, su questo cinema è *Cinema Sperimentale* di Domenico Paolella, edito dalla Casa Editrice Moderna di Napoli nel 1937. Il libro è un manifesto programmatico e insieme una storia del cinema sperimentale nella sua più ampia accezione, se come scrive Francesco Pasinetti nell'introduzione: “*Questo libro è il primo del genere, nel mondo*”¹

A partire da questo testo e da questi due protagonisti faremo discendere una breve cronistoria che ricostruisca la progressiva affermazione di questo cinema e che dia al lettore quei riferimenti necessari per orientarsi in un lavoro che nei prossimi capitoli abbandonerà la linearità del racconto storico, privilegiando un approccio multidisciplinare.

¹ Francesco Pasinetti, autore della seconda storia del cinema scritta in Italia (*Storia del Cinema dalle origini a oggi*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1939; la prima era di Ettore M. Margadonna, *Il cinema ieri e oggi*, Editoriale Domus, Milano 1932), si riferiva giustamente al “primo libro”, si escludevano, infatti, le pubblicazioni su rivista che, come ben sapeva, avevano fatto la storia del cinema sperimentale negli anni precedenti: per una storia del cinema sperimentale internazionale dalla penna dello stesso Pasinetti: Francesco Pasinetti, “Cinema Sperimentale”, in *Quadrivio*, No.10, 1935.

Nel 1937 Domenico Paoletta era un ex-universitario iscritto al Gruppo Univeritario Fascista² dell'Università di Napoli dal 1933, e allievo del Centro Sperimentale di Cinematografia dal 1935³. Fu vincitore dei Littoriali del Cinema dell'anno XIII del 1935 con il film *Arco Felice* (Domenico Paoletta, con la collaborazione di Remigio Del Grosso, 1935)⁴. Francesco Pasinetti è autore della prima tesi di laurea sul tema del cinema scritta in Italia⁵ e uno dei più influenti ispiratori e animatori dell'esperienza del cinema sperimentale.

Questa origina e matura sull'onda di un impulso dato da due fondamentali forze propulsive, che agiscono nel processo d'istituzionalizzazione della cultura cinematografica nazionale, tra la seconda metà degli anni Venti e i primi anni Trenta: i “provvedimenti per la diffusione della cinematografia educativa” e la diffusione e organizzazione dei Cine-Club e delle associazioni dei cinedilettanti.

Il primo vede coinvolti Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa, l'Istituto Nazionale Luce, il Ministero dell'Interno, dell'Educazione Nazionale, dell'Agricoltura, delle Comunicazioni e delle Corporazioni, l'Opera Nazionale Balilla, l'Opera Nazionale Dopolavoro e un rappresentante del Partito Nazionale Fascista⁶. I provvedimenti favorirono, a partire dal 1934, la standardizzazione del formato ridotto⁷ per le pratiche cineamatoriali e determinarono una fondamentale

² A partire dalla riforma dello statuto dei Guf del 1932, e progressivamente nel corso degli anni successivi, le iscrizioni dei Guf subirono un forte incremento dettato dall'apertura ai diplomati disoccupati e agli studenti di strutture para-universitarie: Luca La Rovere, *Storia dei Guf*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, pp. 188-200 *passim*.

³ Archivio Storico Centro Sperimentale di Cinematografia (ASCSC), Cartelle studenti 1935-1940, Domenico Paoletta, *Concorso per Centro Sperimentale di Cinematografia*, domanda del 10 agosto 1935. Il Centro Sperimentale di Cinematografia sostituisce l'esperimento della Scuola Nazionale di Cinematografia, con decreto prefettizio del 13 aprile 1935. Per un'introduzione ai documenti cui facciamo riferimento qui, si veda Giulio Bursi, “Inquadrare la materia. Tracce di un metodo pedagogico”, in *Bianco e Nero*, No. 566, gennaio-aprile 2010, pp.52-60.

⁴ Domenico Paoletta, *Cinema Sperimentale*, Casa Editrice Moderna, Napoli 1937, p. 81

⁵ Francesco Pasinetti, *Realtà artistica del cinema. Storia e Critica*, relatore prof. Giuseppe Fiocco, Università di Padova 1933. Un'edizione critica della tesi è stata pubblicata in Maurizio Reberschak (a cura di), *Francesco Pasinetti. La scoperta del cinema, La prima tesi di laurea sulla storia del cinema*, Cinecittà Luce, Roma 2012.

⁶ Archivio Centrale dello Stato (ACS), Presidenza del Consiglio dei Ministri (PCM), 1934-1936, f.3.1.7, n. 2100 *Provvedimenti per la diffusione cinematografia educativa*.

⁷ Il cindilettantismo si diffonde in Italia a partire dal decennio precedente, negli anni '20. Per una storia della cinematografia educativa con particolare riferimento all'opera dell'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa si veda Christel Taillibert, *L'Institut international du cinématographe éducatif: regards sur le rôle du cinéma éducatif*, Harmattan, Parigi 1999.

rivoluzione nelle pratiche di fruizione del cinema, estendendo le possibilità di accesso alla visione di pellicole a passo ridotto agli istituti educativi dagli asili dell'infanzia alle Università, nei centri rurali, nelle Opere Nazionali Balilla, nei Fasci, Dopolavoro e istituzioni italiane all'estero, fino a tutte le caserme, presidii, guarnigioni, fortezze dipendenti dai vari Ministeri sia in Italia che nelle delle colonie⁸.

La scelta per la standardizzazione del formato ridotto – cruciale per un controllo distributivo delle pellicole educative e come vedremo per l'istituzionalizzazione del Cinema Sperimentale in seno al Partito Nazionale Fascista – ricadde sul formato 16 mm.⁹ e venne comunicata dall'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa alla Presidenza del Consiglio dei Ministri il 16 agosto 1934:

Il Comitato Tecnico Nazionale per la cinematografia nella seduta del 26/VII/1934-XII, ha preso atto anzitutto delle comunicazioni del Presidente riflettenti i risultati raggiunti nelle recenti riunioni internazionali di Roma, Baden Baden, e Stresa circa l'unificazione nel campo del cinema educativo e didattico, risultati che hanno portato alla scelta del 16mm. come formato internazionale da denominarsi substandard I.C.E.¹⁰.

Dall'anno cruciale 1934, il fenomeno del cinedilettantismo si trasformerà drasticamente e si svilupperà più rigorosamente, rileggendo e rielaborando una tradizione associazionistica – cresciuta nel decennio precedente - che come vedremo fu tanto vivace e consistente quanto disordinata.

Per “una piccola storia culturale” del cinedilettantismo in Italia negli anni Venti e Trenta si veda: Alice Cati, *Pellicole di ricordi, Film di famiglia e memorie private (1924-1942)*, Vita e Pensiero, Milano 2009, pp. 19-25.

⁸ Guseppe Domenico Musso, *Le possibilità della cinematografia come mezzo di propaganda e di educazione*. Progetto presentato a S.E. Guido Beer, capo di gabinetto della Presidenza del Consiglio dei Ministri in ACS, PCM 1934-1936, *Provvedimenti diffusione cinematografia educativa*. Guseppe Domenico Musso era presidente della Casa Editrice del quotidiano *L'Impero*, e della Società per lo sfruttamento dell'“apparecchio a passo ridotto” Michetti-Musso per la diffusione della cinematografia educativa nelle scuole.

⁹ Sui problemi legati alla standardizzazione del formato si vedano: “Problemi attuali del film sub-standard”, in *Rivista del Cinema Educatore*, Anno IV, No. 6, giugno 1932, pp. 561-564 e “Il cinema educativo e la standardizzazione del formato ridotto”, in *Rivista del Cinema Educatore*, Anno V, No.1, gennaio 1933, pp. 76-77. Per una storia dei formati ridotti prima della standardizzazione: Karianne Fiorini e Mirco Santi, “Per una storia della tecnologia amatoriale”, in Luisella Farinotti e Elena Mosconi (a cura di), *Il metodo e la Passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, Comunicazioni Sociali, anno XXVII, nuova serie, No. 3, settembre-dicembre 2005, pp. 427-437.

¹⁰ ACS, PCM 1934-1936, *Provvedimenti diffusione cinematografia educativa, comunicazione alla PCM N°2992/H* oggetto: *Standardizzazione del passo ridotto per il cinema educativo* del 18 agosto 1934.

Come ha ben sintetizzato Orio Caldiron: nel corso degli anni Venti “*la passione per il cinema riunisce in gruppi i cinedilettanti che armeggiano con le macchine da presa e con la pellicola. Il loro è il formato ridotto, la cui comparsa nel mercato provoca e condiziona l’inizio del movimento*”¹¹.

Nel 1926 il Circolo del Convegno diretto da Enzo Ferrieri a Milano affianca all’attività di circolo letterario e teatrale, quella di circolo cinematografico: nasce quello che viene chiamato Cineconvegno¹². Ferrieri inaugura, di fatto, un’intensa tradizione di circoli cinematografici che influirà grandemente nei processi di riorganizzazione della cultura cinematografica e nei tentativi d’inizio anni Trenta di ridare vita all’industria cinematografica italiana.

I Cineclub

L’Iniziativa di Ferrieri sarà sostenuta e rilanciata da due intellettuali italiani già collaboratori per Ferrieri nella Rivista *Il Convegno*: Giacomo Debenedetti e Massimo Bontempelli. Il primo fonderà nel 1928 il Cinema d’eccezione¹³ a Torino, il secondo

¹¹ Orio Caldiron, *La Paura del buio: studi sulla cultura cinematografica in Italia*, Bulzoni, Roma 1980, p. 187

¹² Sull’attività di Enzo Ferrieri e il Cineconvegno si veda: Morando Morandini, “*Enzo Ferrieri e il ‘Cineconvegno’*”, in Anna Modena (a cura di), *Enzo Ferrieri, raddomante della cultura. Teatro, letteratura, cinema e radio a Milano dagli anni venti agli anni cinquanta*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2010, pp. 35-39; Giuseppe Anderi, *Il cinema e le arti nella Milano degli anni Trenta*, in Raffaele De Berti (a cura di), *Un secolo di cinema a Milano*, Il Castoro, Milano 1996, pp. 191-213; Angelo Stella, *Il Convegno di Enzo Ferrieri e la cultura europea dal 1920 al 1940, Manoscritti, immagini e documenti*, Catalogo della mostra *Incontro con Enzo Ferrieri nel centenario della nascita*, Pavia dicembre 1990 – maggio 1991, Pavia 1990; Annamaria Cascetta, *Teatri d’arte fra le due guerre a Milano*, Vita e Pensiero, Milano 1979. Ancora sul Convegno si rimanda a Raffaele De Berti, *Cultura ed estetica del cinema a Milano: Ettore Maria Margadonna tra ‘Il Convegno’ e ‘L’Ambrosiano’*, in Raffaele De Berti, Elena Dagrada e Gabriele Scaramuzza, *Estetica e cinema a Milano*, Atti del Convegno, Università degli Studi di Milano, Materiali di Estetica, 2006, pp. 135-149.

¹³ Lo statuto del Cinema d’eccezione è stato recuperato da Lino Micciché e parzialmente pubblicato in Lino Micciché (a cura di), Giacomo Debenedetti, *Al Cinema*, Marsilio, Venezia 1983, p. 308. L’attività del Cinema d’eccezione venne inaugurata a Torino il 30 novembre 1928, con la proiezione di *La Passion de Jeanne d’Arc* di Carl Th. Dreyer, accompagnata da “musiche liturgiche e profane dei secoli XVI XVII e XVIII”. La prima ufficiale del film viene tuttavia raccontata da la rivista *Al Cinema* (“Prima del Cinema d’eccezione al cinema Borsa”, 16 dicembre 1928, p. 3) che dettagliatamente descrive la serata del 14 dicembre 1928, con la proiezione del film *Chicago* di Frank Urson.

nel 1929, il Cine-Club Italiano a Roma ¹⁴. Entrambi pongono l'accento sull'importanza della loro proposta come finalmente serie e fattiva risposta all'annoso problema della "Rinascista" del cinema italiano: tema centrale e cruciale nel dibattito contemporaneo sul cinema italiano¹⁵.

"La fondazione del cine-club, il cui primo atto sono queste mie parole", scrive Massimo Bontempelli nell'introduzione al programma del Cine-club, *"è dunque in relazione strettissima con questa famosa 'Rinascita della cinematografia italiana' della quale avete sentito tanto, troppo parlare"*. Nelle parole di Bontempelli emerge chiaramente che la necessità è quella della formazione e organizzazione di una reale cultura cinematografica: *"Vogliamo insomma favorire il crearsi della classe degli autori cinematografici nuovi: prima e fondamentale necessità per la Rinascita della cinematografia italiana"* e chiosa lapidario: *"Anzi, io debbo dirvi, che il Cineclub è la sola autentica speranza di questa rinascita"*¹⁶.

Anche Giacomo Debedenetti pone l'accento, nel programma del Cinema d'eccezione, sulla formazione di una cultura e competenza specifica: *"Il cinema d'eccezione che sorge ora a Torino, si assume il compito di sviluppare nel pubblico il gusto specifico della visione cinematografica. Vuol promuovere l'uso dei criteri prettamente cinematografici nel giudicare il cinematografo"*¹⁷. Enzo Ferrieri in questa

¹⁴ Sul Cine-club Italiano si veda: "La Costituzione del Cine-Club italiano", in *Cinematografo*, anno III, No. 5, 3 marzo 1929, p.5. Vi si legge: *"è stato costituito a Roma il 'Cine-club Italiano'. La presidenza onoraria del Club è stata offerta a S.E. Bisi presidente dell'Ente Nazionale per la Cinematografia e a S.E. Sardi Presidente dell'Istituto Luce, che hanno cordialmente accettato, assicurando il loro vivo interessamento. [...] Il comitato direttivo è composta da Massimo Bontempelli, Gaetano Campanile, Mancini, Jacomo Comin, Prof. Ruggero Conforto, Alerto Spaini, Comandante Enrico Doria (tesoriere), Libero Solaroli (Segretario)"*. In questa fase le riviste, così come la corrispondenza privata, riportano indistintamente le parole "Cine-Club" – alla francese, con trattino a separare le parole – e "Cineclub".

¹⁵ Su questo si veda almeno: Andriano Aprà, *La Rinascita sulla pagina cinematografica del Tevere (1929-1930)*, in *Nuovi materiali sul cinema italiano, 1929-1943*, Vol.1, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, quaderno informativo 71, a cura dell'Ufficio documentazione della Mostra 1976, pp. 60-85.

¹⁶ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori Milano (FAAM), Fondo Enzo Ferrieri (EF), corrispondenza di Cineconvegno, f. 7 Cine-club Italiano secondo programma, 22 maggio 1929 – VII. Il cine-club inizierà le proprie attività con la proiezione di *La Chute de la Maison Usher* (1928) di Jean Epstein cui seguirà *Die Büchse der Pandora* (1929) di Georg Wilhelm Pabst.

¹⁷ FAAM, EF, corrispondenza di Cineconvegno, *Tra le quinte del cinematografo – programma del Cinema d'eccezione*, Venerdì 28 dicembre 1928.

fase rappresenta certamente una figura guida, oltre all'essere stato il diretto ispiratore, sia per Massimo Bontempelli sia per Giacomo Debenedetti.

Entrambi intrattengono una fitta corrispondenza con Ferrieri, discutendo informazioni e dettagli sui programmi (Bontempelli scrive due volte il programma del suo Cine-Club) ma anche consigli pratici su come procurarsi un film dalla Francia (le proiezioni erano in questi primi anni quasi esclusivamente di film stranieri) o su quanto far pagare il biglietto.

A titolo d'esempio ci basti questa conversazione intercorsa tra Enzo Ferrieri e Giacomo Debenedetti circa l'organizzazione di una proiezione a Torino del film *Voyage au Congo* (1927) di André Gide, pochi mesi prima dell'inaugurazione del Cinema d'eccezione (ma non si può escludere che si sia trattato di un primo tentativo di inaugurare l'attività).

Il 14 giugno 1928, Debenedetti invia a Ferrieri una cartolina in cui espressamente gli chiede:

Caro Ferrieri,

mentre lei forse non se lo aspetta più, credo di essere arrivato con la società Fontanesi ad organizzare la proiezione del film sul Congo.

Mi scriva per favore:

1. se è possibile trattenere il film in Italia fino a Domenica 24;
2. quali sono i particolari dell'organizzazione (vendita dei biglietti, tasse, pubblicità) seguiti nelle altre città dove lei ha portato il film¹⁸.

A questa richiesta seguono, di risposta, due lettere di Ferrieri. La prima, il giorno successivo, il 15 giugno 1928: *“Per le domande che mi fa, finora noi abbiamo sempre proiettato per ‘istituti privati’ cioè per abbonati: quindi non si è mai presentato il caso ‘tasse, biglietti ecc.’”*

Poi, entrando nello specifico della proiezione, prosegue:

Bisogna poi che la macchina di proiezione e l'operatore siano buoni per non rovinare il film. Infine meglio se avete un qualsiasi strumento musicale per togliere il rumore

¹⁸ FAAM, EF, corrispondenza con Giacomo Debenedetti, cartolina del 14 giugno 1928.

noioso della macchina. Il film è molto bello e qui à avuto gran successo. Il mínimo di noleggio che le chiedo è di lire 400”¹⁹.

Ferrieri avrebbe portato personalmente il film a Torino, dove l’avrebbe anche introdotto, ma la salute cagionevole in quel periodo lo costringe a rinunciare.

Scrive dunque nuovamente all’amico, per avvertirlo del cambiamento di programma e per avvisarlo che farà recapitare il film da un suo collaboratore, che si presterà inoltre per fare da aiutante durante proiezione:

Le mando un mio incaricato con tutti i film che sono già pronti per la proiezione nel giusto ordine [Si riferisce evidentemente all’ordine delle bobine – *ndr*]. Troverà anche uniti due più piccoli rotoli che sono le parti di film che non ho voluto proiettare, in quanto mi parevano un po' ardite per un pubblico dove non mancavano le damigelle! Se crede può proiettarle separatamente, poiché, se non per la prima e l'ultima bobina, il resto non segue un filo logico continuativo. La prego di fare mille raccomandazioni all'operatore, essendo io responsabile in solido dell'integrità del film!²⁰.

Bastano queste poche battute a fornirci l’affresco dello stadio germinale di una cultura: ciò che emerge è la figura di un “pioniere”, che tira le fila di un’alfabetizzazione, “portando” personalmente il film in giro per l’Italia, tra “Firenze, Roma, Torino” (film che era andato personalmente a vedere e a noleggiare in Francia, come emerge dalla corrispondenza di De Benedetti e dove sceglieva personalmente “film d’avanguardia”), in quelli che non sono ancora luoghi istituzionali della cultura cinematografica, piuttosto “cenacoli” letterali o teatrali, come quello da lui animato a Milano fin dai primi anni Venti.

Per quanto concerne le linee direttive di questi primi circoli, la strategia convergeva nell’organizzazione di proiezioni e convegni e nell’incoraggiamento di opere e pubblicazioni (“numeri unici e antologie”) sul tema del cinema. Andando in profondità sui programmi invece, il Cine-club di Massimo Bontempelli fornisce un primo modello statutario, che verrà riprodotto con progressive modifiche negli statuti dei successivi Cine-club:

¹⁹ Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti Firenze (AAB), Gabinetto Vieusseux (GV), Fondo Giacomo De Benedetti, corrispondenza con Enzo Ferrieri, lettera del 15 giugno 1928.

²⁰ AAB, GV, Fondo Giacomo De Benedetti, corrispondenza con Enzo Ferrieri, lettera del 4 luglio 1928.

1. Proiettare in primo luogo tutti quei filma d'arte, d'eccezione, sperimentali, d'avanguardia etc. la cui importanza ai fini dello svolgimento dell'arte cinematografica non può sfuggire a nessuno [...] con questo nome di *films* d'arte si intende indicare quei filma che sulle basi di una realtà ben concreta tendono a raggiungere un'espressione cinematografica integrale. Naturalmente tale produzione non va confusa con la produzione cervellotica, astratta ecc.
2. Presentare quei *films* che per ragioni politiche e sociali, religiose, morali, non sono proiettati nelle comuni sale di proiezione, ma [...] sommamente interessanti per lo studioso. Per es. i film russi, i *films* del teatro israelita di New York, i *films* del teatro negro di Chicago, i *films* tedeschi di propaganda, i *films* documentari di produzione statale delle singole nazioni.
3. Presentare i *films* d'informazione, documentari ed educativi di produzione privata.
4. Presentare il *films* dei dilettanti .
5. Presentare quei *films* commerciali che per varie ragioni industriali non ci sono mai arrivati e non ci arriveranno mai (per es. gli innumerevoli Charlot, Lang ecc.) e che non abbiamo mai visti²¹.

Accanto alla completezza di un programma attento al recupero di una vastissima produzione, pressoché sconosciuta o marginalmente incontrata in Italia, un elemento interessante ai fini di una disamina delle origini della cultura del cinema sperimentale, è rappresentato dalla distinzione tra *films* “sperimentali” e *films* dei dilettanti: in questa fase i due termini non sono sinonimi, come da molti sostenuto negli anni successivi.

Ma lo scarto tra queste due nozioni permane ancora piuttosto oscuro e resta ad ogni modo difficilmente esclusivo: come vedremo nel corso dell'istituzionalizzazione di questa pratica anche i discorsi legati alla definizione di ciò che è “sperimentale” acquisiranno man mano un peso e una rilevanza culturale e politica di gran lunga maggiore e specifica.

Una prima reazione da parte del mondo del cinema amatoriale a queste iniziative, giunge dalla penna di Giacinto Solito, collaboratore di *Cinematografo* e della *Rivista di cinetecnica*, nonché autore dell'introduzione a *Cinematografia per tutti*: la guida

²¹ FAAM, EF, corrispondenza di Cineconvegno, f.7, *Programma del cine-club Italiano* (corsivo nel testo)

pratica per cinedilettanti scritta dall'Ing. Ernesto Cauda nel 1931²². Nell'editoriale a titolo "Cine-clubs" sulla rivista *Cinematografo*, Solito ammette, infatti, che "Per il cinematografo i club sono indispensabili poiché rappresentano i Parlamenti dell'Arte del film", e che "servono moltissimo ad affermare e ad imporre canoni e leggi estetiche", ma nel caso dell'iniziativa di Bontempelli: "Il Cine-club italiano sin dalla sua seconda riunione ha dimostrato chiaramente di non rispondere agli scopi per i quali è stato fondato".

Il punto cruciale sta in una dimensione snobistica che sarà uno degli elementi di scontro tipici del dibattito sugli organismi cine-clubbistici: "La serata inaugurale era scintillante di fraks e di gioielli [...] Alla prima riunione non c'era da discutere, non si poteva polemizzare ... ma alla seconda, alla terza, alla quarta...alla decima...è necessaria la discussione, il contraddittorio amichevole".

È la mancanza del confronto dialettico a provocare il risentimento di Solito e la subordinazione a un'autorità che pretende di dirigere e orientare il confronto: "in un lussuosissimo salone ottocentesco, dinnanzi ad un pubblico in frak e décolleté il conferenziere non può essere l'amico ma deve essere necessariamente il Magister (la dignità lo impone)".

La dimensione "democratica" o per lo meno il confronto paritario è prerogativa necessaria, secondo Solito. Egli tuttavia non sembra scagliarsi genericamente contro la formula del Cine-club, piuttosto contro un certo modo di intendere la cultura cinematografica, auspica infatti una dimensione "più intima, più raccolta", proprio perché la ricchezza di questi incontri sta nell'espressione di "mille idee differenti e contraddittorie"²³.

Questa allergia ai *Fraks* ritornerà, per altro, qualche tempo dopo, in un articolo di Francesco Pasinetti, che a sua volta riportava il punto di vista del giornale *Il Lavoro fascista*: "le code e il tubo di stufa non li sentiamo" e ancora "un individuo che giri in frak e cilindro si rivoltano tutti a guardarlo come se passeggiasse in mutande. Eppure

²²Giacinto Solito, *Introduzione*, in Ernesto Cauda, *Cinematografia per tutti. Guida pratica per cinedilettanti*, Edizioni A.C.I.E.P., Roma 1931, pp.3-4. Torneremo più avanti su questa importante introduzione e soprattutto su ruolo di Cauda nel prosieguo di questo cammino di istituzionalizzazione.

²³ Giacinto Solito, "Cineclubs", in *Cinematografo*, anno III, No. 11, 26 maggio 1929, p.3. Solito tornerà a esprimere il suo scetticismo verso certe forme associazionistiche, tuttavia lui stesso arriverà, come vedremo, a dirigerne una.

non c'è film italiano nel quale gli attori italiani non siano in frak"²⁴. Da queste poche battute emerge con forza – echeggiando uno spirito da fascismo *diciannovista* – un “largo ai giovani!” che investe tanto un certo modo di intendere la cultura cinematografica quanto un cinema italiano asfittico, gracile e inattendibile.

D'altra parte pur presentandosi come la risposta seria e originale al problema della “Rinascita” del cinema italiano, e come “*la vera scuola di arte cinematografica atta a preparare alla creazione le generazioni nuove*”, entrambe le iniziative erano sostenute da istituzioni tutt'altro che giovani e originali: L'Ente Nazionale per la Cinematografia e l'Istituto Nazionale Luce per il Cine-club e Stefano Pittaluga per il Cinema d'eccezione²⁵.

Come ha già dimostrato Elena Mosconi²⁶, la dialettica tra “aristocrazia” e “popolo”, rapporti verticistici e orizzontali, professionismo e amatorismo, indipendenza e industria sono i cardini di una retorica della differenza su cui si fonda la riconoscibilità della figura del cineamatore; una retorica che nel corso degli anni Trenta si radicalizzerà e che d'altra parte in questa prima fase è caratterizzata da una forte entropia e dalla mancanza di una coerente logica evolutiva, evidenza di “una costante riorganizzazione di formazioni estetiche, economiche, e politiche e non di una storia lineare”²⁷.

La stessa diffidenza manifestata dallo sfogo di Solito, tornerà anche qualche mese dopo, in relazioni all'inaugurazione a Roma, in veste di “rinnovata”, del nuovo Cine-

²⁴ Francesco Pasinetti, “E il nostro cinema?”, in *L'Italia letteraria*, 5 novembre 1933, poi in Id., *L'arte del Cinematografo*, Marsilio, Venezia 1980, p. 55.

²⁵ Ce lo rivela Mario Gromo, in una cartolina del 25 febbraio 1953 in cui chiede conferme a Debenedetti durante la stesura della sua storia del cinema italiano: “*non ho dimenticato il tuo 'Cinema d'eccezione' (mi pare che si intitolasse così), da te iniziato al cinema Borsa d'accordo con Pittaluga, e con la presentazione della Passione di Giovanna d'Arco di Dreyer*”. AAB, GV, Fondo Giacomo De Benedetti, corrispondenza con Mario Gromo, Torino, 25 febbraio 1953. Gromo e Debenedetti erano amici fin dai tempi del liceo ed entrambi collaboratori del giornale *Il Baretto* di Piero Gobetti, dove si fecero le ossa come critici cinematografici fino alla chiusura della testata nel 1928: Angelo D'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Einaudi, Torino 2000, p.194. I rapporti tra Debenedetti e Pittaluga si tradussero in una collaborazione ufficiale alla Cines, anche dopo la morte di quest'ultimo nel 1931, e sotto la direzione di Emilio Cecchi.

²⁶ Elena Mosconi, *Il cinema per tutti: statuto e retorica dell'amatoriale nella pubblicistica e nei manuali degli anni Trenta*, in Luisella Farinotti e Elena Mosconi, *Il metodo e la passione, Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, Comunicazioni Sociali, anno XXVII Nuova serie, No. 3, settembre-dicembre 2005, pp.451-462.

²⁷ Patricia R. Zimmermann, *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington 2005, p. XIII. Traduzione mia.

Club d'Italia²⁸, così leggiamo su *Cinedilettante*: “la qualifica di Cine-Club per dei Cine-dilettanti è abusiva e potrebbe farvi avere delle noie; che presidente del Cine-Club d'Italia è un membro del Governo e che avete tutto da guadagnare ad essere Voi e Voi soltanto”²⁹.

E d'altra parte nello stesso numero vengono riportate le parole del Presidente dell'Istituto Nazionale Luce Alessandro Sardi: “incoraggiare queste forze ancora elementari e disperse – anche nel campo della cinematografia – associarle organicamente, può costituire la rivelazione specifica del domani”³⁰.

Si cerca insomma una via propria, si parla di una *Lega dei Cine-dilettanti d'Italia*. Tuttavia quella del Cine-club resta lo strumento più immediato ed efficace in questa prima fase di crescita disordinata e libera dei cinedilettanti.

È così che *L'Eco del Cinema* (dello stesso gruppo di riviste blasettiane dove troviamo *Cinematografo*)³¹ presenta quello che *deve* essere il “primo Cine-Club d'Italia”: il Cine-Club di Milano, che sorge per “iniziativa di giovani elementi, quegli stessi elementi che si battono con idee nuove per la Rinascita del cinema italiano”³².

Il Cine-Club viene fondato da Umberto Masetti il 24 febbraio 1930, nella redazione milanese della rivista *Cinematografo* (di cui Masetti era collaboratore, assieme al giovane Ubaldo Magnaghi, con lui nella fondazione del Cine-Club)³³.

Sulla data di fondazione tuttavia permangono alcune incertezze. La costituzione del Cine-Club viene registrata alla prefettura di Milano il 14 aprile 1930³⁴, tuttavia nel 1932 Umberto Masetti comunica alla prefettura la celebrazione del *quarto* anno di

²⁸ Discuteremo tra poco del Cine-Club d'Italia e dei suoi legami con il Cine-Club Italiano di Bontempelli.

²⁹ Mario Porzio, “Editoriale”, in *Cinedilettante*, anni I, No. 3, novembre-dicembre 1930, p.1.

³⁰ Nota di Alessandro Sardi in *Cinedilettante*, Idem., p. 7

³¹ per un approfondimento sul ruolo di Alessandro Blasetti e le “sue” riviste si veda: Lucilla Albano, *Le riviste di Blasetti e la conquista del cinema*, in *Materiali sul cinema italiano 1929/1943*, Mostra internazionale del nuovo cinema, Pesaro, Quaderno informativo No. 63, 1975, pp.361-379.

³² “Il primo Cine-club d'Italia”, in *L'Eco del cinema*, anno VII, No. 77, aprile 1930, p.4.

³³ “Cine-club Milano”, in *Cinematografo*, anno IV, No. 3, marzo 1930, p.50. Eloquente lo spazio dedicato da queste riviste alla fondazione del Cine-Club di Milano. La stessa rivista *Cinematografo* dedicò al Cine-Club Italiano di Bontempelli non più di uno specchietto informativo. Sulla figura di Ubaldo Magnaghi ci soffermeremo ampiamente nel capitolo sul quadro estetico.

³⁴ Archivio dello Stato di Milano (ASM), Gabinetto di prefettura (GP), I versamento, b.1111, f.1.pratiche generali, Cine-club Milano, Questura di Milano, N°07088 Gab. Cine-club Milano Associazione, 14 aprile 1930.

attività³⁵, e nuovamente nel 1933 del quinto³⁶. Non possiamo però escludere che il Cine-Club di Milano giocasse con la “parentela” con il Cine-Club di Bontempelli (a confondersi con la sua data di fondazione), che era per l’appunto “insospettabile”, garantito com’era da membri del Governo: la Prefettura di Milano, infatti, nutriva alcuni sospetti sul gruppo del Cine-Club, in particolare sul Rag. Dante Mandelli, il quale figurava nel comitato direttivo – in seguito riorganizzato – e che era stato segnalato per le sue “idee comuniste”³⁷.

E d’altra parte per la Prefettura di Milano non era difficile prendere il Cine-Club di Milano come una sezione periferica del Cine-Club con sede in Roma³⁸, dal momento che stando a ciò che gli era stato comunicato: “*il predetto Cine-Club segue le direttive di quello omonimo che ha sede in Roma*”³⁹.

Il programma del Cine-Club di Milano è però decisamente più strutturato di quello di Bontempelli e soprattutto rivela un’attenzione – vera novità – anche per la produzione di film sperimentali. Questi gli obiettivi esposti nello statuto:

1. Promuovere studi ed iniziative che richiamino l’interesse sui problemi artistici ed industriali del cinematografo
2. Offrire in visione privata film che per ragioni commerciali non sono proiettati al pubblico;
3. Formare una biblioteca che raccolga le opere e le pubblicazioni periodiche riguardanti il cinema;
4. Favorire lo sviluppo di attività sperimentali;

³⁵ ASM, GP, I versamento, b.1111, f.1.pratiche generali, Cine-club Milano, *Lettera al Prefetto di Milano Bruno Fornaciari*, 12 novembre 1932.

³⁶ Non ci è possibile dimostrare che ci siano state attività del gruppo risalenti al 1928, 1929, in grado di giustificare una tale retrodatazione. D’altra parte la notizia contrasta anche con Ubaldo Magnaghi, “Un anno di lavoro al Cine-Club di Milano”, in *Corriere Cinematografico*, anno IX, No. 27, 2 Luglio 1932, p.1

³⁷ ASM, GP, I versamento, b.1111, f.1.pratiche generali, Cine-club Milano, Questura di Milano, No. 07088 Gab. Cine-Club Milano Associazione, 14 aprile 1930. Il Rag Dante Mandelli era coordinatore del gruppo di “propaganda e relazioni con i cine-clubs” nel Cine-club di Milano.

³⁸ Come vedremo il gruppo e l’esperimento originario del Cine-Club Italiano di Massimo Bontempelli varierà fin da subito e nel tempo cambierà conformazione – come discuteremo tra poco - fino alla fondazione del “rinnovato” Cine-Club d’Italia, che cambierà di poco il nome del gruppo di Bontempelli e che di quello conserverà alcuni membri nel comitato direttivo.

³⁹ ASM, GP, I versamento, b.1111, f.1.pratiche generali, Cine-Club Milano, Questura di Milano, No. 07088 Gab. Cine-club –Produzione Film, 20 maggio 1933.

5. Appoggiare, se meritevoli, le iniziative di produzione tendenti al progresso della cinematografia nazionale.⁴⁰

Dai resoconti del primo mese di attività del Cine-Club emerge una struttura molto ben organizzata, capace di individuare e affrontare con consapevolezza i punti nodali della formazione di una cultura cinematografica: abbiamo un gruppo “propaganda e rapporti con i Cine-Clubs”, un gruppo “studio della storia del cinema e formazione di una Filmoteca Nazionale”, un gruppo “Bibliografico”, un gruppo “studio e formazione di un gabinetto sperimentale” (si sarebbe trattato di un laboratorio tecnico cinematografico – ndr), un gruppo “studio dei metodi industriali e commerciali”, e infine un gruppo “organizzazione mostre ed esposizioni allo studio”⁴¹.

Il Cine-Club promuove immediatamente anche un concorso per film a passo ridotto sul tema – decisamente in sintonia col dibattito contemporaneo – di “città” e “campagna”.

A questo punto risulta poco produttivo riportare tutte le iniziative associazionistiche che sorsero contemporaneamente o sull’impulso del Cine-Club di Milano⁴². Bisogna inoltre tener conto che gran parte dei gruppi sorti in questa fase, era caratterizzata da un’evidente precarietà e instabilità. Basti da esempio il caso del Gruppo Centrale di Cultura Cinematografica.

Esso venne fondato a Roma su iniziativa di “giovani elementi” (la formula è ricorrente su *L’Eco del Cinema*) e incontrò l’elogio e l’appoggio entusiasta ed ufficiale del Ministro delle Corporazioni Giuseppe Bottai, il quale suggerisce anche un programma di massima:

Raggruppare ed organizzare tutti quei giovani degni per capacità e cultura, che guardano al cinematografo come ad un campo nel quale svolgere la propria attività; creare in Roma un centro di studi cinematografici, di discussioni e di esperienze;

⁴⁰ ASM, GP, I versamento, b.1111, f.1.pratiche generali, Cine-Club Milano, Statuto del Cine-club.

⁴¹ “Attività del Cine-Club Milano”, in *L’Eco del Cinema*, anno VIII, No. 78, maggio 1930, p.7; si veda anche “Cine-club Milano”, in *Cinematografo*, anno IV, No. 3, marzo 1930, p.50 e “L’Attività del Cine-Club milanese”, in *Rivista italiana di cinetecnica*, anno III, No. 11, Novembre 1930, p.4.

⁴² Nel corso dei prossimi capitoli torneremo in vario modo e in più d’una occasione su singole associazioni o Cine-Club sparsi su tutto il territorio italiano. Per un censimento molto prossimo alla realtà si segnalano i notiziari della rivista *L’Eco del Cinema* che per tutto il decennio tennero scrupolosamente il polso delle attività in una rubrica che per un certo periodo si divertirono a chiamare “Le Avanguardie della cinematografia”.

istituire una Scuola di Cinematografia; creare una cinematografia per ragazzi con spettacoli alla mentalità giovanile e alle necessità educative della gioventù; sviluppare le sopra esposte attività in seno alle grandi masse⁴³.

Il programma, fin troppo ambizioso per le forze in gioco, produrrà come primo effetto la fondazione qualche tempo dopo (Il Gruppo Centrale venne inaugurato il 28 giugno) del Circolo dello Schermo.

I programmi redatti nello statuto diffuso dalle riviste nel Luglio 1930, ricalcano più o meno pedissequamente quelli del Cine-Club di Massimo Bontempelli. Il comitato direttivo del circolo ospita: Luciano Doria, Raffaello Matarazzo (non ancora regista e collaboratore de *Il Tevere*), Giacinto Solito⁴⁴ (che ben conosciamo, co-direttore della *Rivista Italiana di Cinetecnica* e già collaboratore delle riviste blasettiane), Mario Serandrei (montatore e collaboratore di Blasetti), Alessandro Blasetti, Libero Solaroli (già segretario del Cine-Club di Massimo Bontempelli), i giovani registi Corrado D'errico, Mario Camerini, gli sceneggiatori Aldo De Benedetti, Nicola Fausto Neroni, Franco Ciarrocchi, Giorgio Simonelli⁴⁵.

Nel Settembre dello stesso anno questo stesso diventa con ogni probabilità definitivamente Il Cine-Club d'Italia, la cui presidenza viene assunta da S.E. Alessandro Lessona (sottosegretario al Ministero delle Colonie) e direttore generale Luciano Doria. Siamo dell'idea, infatti, che si tratti della vertiginosa evoluzione dell'esperimento originale di Massimo Bontempelli, di cui alla fine porta il nome⁴⁶.

⁴³ “L’istituzione del Cine Club e della Scuola Nazionale di Cinematografia”, in *L’Eco del cinema*, anno VII, No. 82, settembre 1930, p.2.

⁴⁴ La posizione di Solito potrebbe risultare contraddittoria avendo poi sostenuto invettive - nell’Introduzione a *Cinematografia per tutti* e nell’articolo *Cineclubs* - rivolte contro i circoli e i cine-club, a vantaggio di una ricerca ”pura” della tecnica cinematografica. D’altra parte il disordine e la contraddittorietà di alcune posizioni è tipica di questa fase, in cui la ricerca di un assetamento istituzionale produce soluzioni improvvisate, precarie e spesso poco produttive.

⁴⁵ “Il Circolo dello Schermo”, in *L’Eco del Cinema*, anno VIII, No. 80, p.3. Ne parla anche *Il Tevere* del 28 maggio 1930. Una ricostruzione di questa vicenda proprio a partire dallo spoglio sistematico de *Il Tevere* venne fornito da Andriano Aprà, cit., pp. 76-77.

⁴⁶ Gran parte del gruppo degli animatori del Gruppo Centrale di Cultura Cinematografica e del Cine-Club d’Italia sarà coinvolto nel 1932 in un’altra iniziativa, di carattere produttivo ed industriale, di cui abbiamo poche informazioni e che vedrà la collaborazione anche dei fondatori del Cine-Club di Milano e il sostegno di Massimo Bontempelli: si tratta del “Gruppo di Azione Cinematografica”, nato sotto l’impulso dell’Ente Nazionale Fascista della Cooperazione, con lo scopo di creare cooperative di produzione cinematografica: “Creazione del ‘Gruppo di Azione Cinematografica’”, in *L’Eco del cinema*, anno X, No. 108, Novembre

Il Cine-Club d'Italia viene inaugurato contemporaneamente alla Scuola Nazionale di Cinematografia⁴⁷, sulla cui iniziativa il Ministro Bottai ripose entusiasticamente il patrocinio (di questa leggerezza, verrà severamente redarguito e in seguito all'esperienza parzialmente fallimentare del Gruppo Centrale di Cultura Cinematografica e della Scuola Nazionale di Cinematografia abbandonerà la responsabilità e i rapporti istituzionali con il Cinema⁴⁸). Con la Scuola Nazionale di Cinematografia si apre il primo serio - e sfortunato - tentativo di riorganizzare una cultura cinematografica nazionale, facendo proprie la vitalità imprenditoriale e le pratiche diffuse e sostenute in seno alla cultura giovanile dalle strutture associative e cine-clubbistiche.

È il primo importante esito di un dialogo e di un confronto che vedrà le istituzioni e gli organi di governo e di partito confrontarsi e misurarsi con la portata di eventi determinanti per la cultura giovanile e dell'industria cinematografica. Come vedremo, i Cine-Club e la pratica cine-sperimentale saranno il cuore teorico e strategico dell'esperienza della Scuola Nazionale di Cinematografia, che pagherà però lo scotto di grossi problemi finanziari e un troppo debole progetto formativo. Il confronto e persino lo scontro dialettico tra istituzioni governative e frange della cultura giovanile è una costante di questa confusa, disordinata, contraddittoria ricerca di un assestamento delle politiche istituzionali e dell'affermazione di una strategia dominante.

L'età sperimentale

La travagliata nascita e sopravvivenza della Scuola Nazionale di Cinematografia è stata ampiamente e dettagliatamente ricostruita grazie alle ricerche di Alfredo Baldi e

1932, p5. Si veda anche "Creazione di un 'Gruppo di Azione Cinematografica'", in *Rivista del Cinematografo*, Settembre 1932. Nel marzo 1933, Francesco Pasinetti, sembra però rivelare che l'iniziativa sia caduta nel vuoto: "più nessuna notizia di quella cooperativa di produzione cinematografica presieduta da Bontempelli", in "Il Cinema in Italia.2", in *Il Ventuno*, 5 marzo 1933.

⁴⁷ Entrambe le iniziative vengono promosse dal Gruppo Centrale di Cultura Cinematografica.

⁴⁸ Sulle accuse mosse a Bottai per questa eccessiva esposizione del Governo, si veda Alfredo Baldi e Silvio Celliti, *Una Scuola Sperimentale*, in Id. (a cura di), *Bianco e nero*, numero speciale *La Scuola Nazionale di Cinematografia (1931-1935)*, No. 560, gennaio-aprile 2008, p.21.

Silvio Celli sull'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia⁴⁹. La Scuola risponde in quel momento a “*una necessità reale, per il cinema italiano, di un profondo rinnovamento dei quadri artistici e tecnici, specialmente alla luce delle trasformazioni tecnologiche in atto sul finire degli anni Venti e nei primi anni Trenta*”⁵⁰.

Queste trasformazioni sono incarnate dall'Ing. Ernesto Cauda, uno dei principali sostenitori dell'iniziativa, nonché membro strutturato dell'apparato didattico della Scuola.

Cauda sarà autore nel 1931 della Guida Pratica per Cinedilettanti *La Cinematografia per tutti* e può essere considerato a tutti gli effetti il “padrino” del cinedilettantismo in Italia. A Cauda dobbiamo la declinazione, in chiave didattica nella Scuola, di quella “filosofia della tecnica” che il cinedilettantismo stava offrendo ai giovani italiani con le possibilità di una pratica sperimentale:

L'ambito del cinedilettantismo diventa un luogo concettuale che permette, come accadrà per la sua esperienza presso la Scuola Nazionale di Cinematografia, di riconsiderare la natura, gli obiettivi, la natura e le attività fondamentali del professionismo cinematografico⁵¹.

Il contributo di Cauda alla Scuola - come già dimostrato da Simone Venturini - non solo sancisce l'apporto fondamentale del mondo del cinedilettantismo nell'ideazione del progetto della Scuola, ma individua nella tecnica e nel rapporto con essa il punto nodale del superamento della sterile contrapposizione tra dilettantismo e professionismo.

Cauda rappresenta in questo modo quell'impulso consapevole e organico nella direzione di una definizione di una pratica autonoma, *fondativa* e non derivativa, che solo nel corso del decennio, col fondamentale apporto delle spinte istituzionali di Istituto Internazionale della Cinematografia Educative e strutture del Partito Nazionale Fascista, maturerà un proprio statuto e una precisa retorica discorsiva.

⁴⁹ Alfredo Baldi e Silvio Celli (a cura di), *Bianco e nero*, numero speciale *La Scuola Nazionale di Cinematografia (1931-1935)*, No. 560, gennaio-aprile 2008.

⁵⁰ Alfredo Baldi e Silvio Celli, “Una scuola ‘sperimentale’ di cinema: da Bottai a Ciano”, in *Id.*, cit., p.15

⁵¹ Simone Venturini, *L'utopia totalitaria della 'cinetecnica'. Il contributo di Ernesto Cauda alla Scuola Nazionale di Cinematografia*, in Alfredo Baldi e Silvio Celli, cit., p. 151.

Venturini e Celli giustamente insistono sulla natura sperimentale della Scuola, una dimensione che si esprime secondo due diverse accezioni. La prima legata essenzialmente alla precarietà e al carattere sostanzialmente euristico dell'esperienza, per cui “*Si può parlare, per gli esordi della SNC, di una difficile navigazione a vista, condizionata dalla puntuale verifica dei risultati conseguiti*”⁵². In secondo luogo lo statuto sperimentale della Scuola dipende anche dal fatto che se da una parte “*con l'arrivo di Blasetti alla direzione della SNC, facciamo il loro ingresso nella scuola alcuni elementi effettivamente provenienti dal cinema sperimentale*”⁵³, per cui “*approderanno alla SNC, dal mondo del cinema sperimentale, anche Arrigo Colombo e Mario Damicelli*” i quali condivisero gli anni del Cine-Club di Venezia con Francesco Pasinetti; dall'altra la pratica del cinema a passo ridotto rappresentava davvero “*lo spazio dell'arte pura, della libertà e della sperimentazione [...] l'utopia di un nuovo cinema in grado di cogliere la 'sinfonia visiva del mondo' attraverso macchine da presa microscopiche*”⁵⁴ e diventava – soprattutto grazie all'apporto di Cauda – propedeutica a “una cinematografia pura e totalitaria”.

Il rapporto tra Scuola Nazionale di Cinematografia, strutture dei Cine-Club e pratica del cinema sperimentale risulta infatti decisamente *integrato*, tra le righe del programma riportato dalla *Rivista Italiana di Cinetecnica*:

Ciascuno per quella parte alla quale sia stato riconosciuto più adatto, *lavorerà alla creazione di piccoli “films” sperimentali, di cui soggetto, sceneggiatura, direzione, messinscena, recitazione ecc. saranno dovuti per intero agli allievi medesimi*. In una linea intermedia infine tra il teorico e il pratico saranno fatte importanti esercitazioni (per esempio il “montaggio” su più copie intonse d'una stessa pellicola) destinate a sempre meglio rilevare il grado di sensibilità estetica dei giovani. Si aggiunga che i migliori “films” prodotti in seno alla “Scuola” saranno proiettati nei vari *Cine-Clubs* d'Italia.⁵⁵

Nel frattempo il cinema italiano dava segni di ripresa:

⁵² Alfredo Baldi e Silvio Celli, *Una scuola sperimentale*, cit., p. 21.

⁵³ Idem, p. 24.

⁵⁴ Simone Venturini, cit., p.150.

⁵⁵ “Scuola Nazionale di Cinematografia e il Cine-Club d'Italia”, in *Rivista Italiana di Cinetecnica*, anno III, No. 8, agosto 1930, p. 13. Corsivo e virgolettato originali

La nascita della SNC avviene in coincidenza con l'incremento costante dei film prodotti in Italia; negli anni 1931-1932, quando si gettano le basi della scuola e quindi si cominciano le lezioni, la produzione cinematografica italiana cresce sotto l'impulso della Cines, che nel suddetto biennio realizza circa il sessanta per cento delle pellicole nazionali e che, soprattutto, dispone di moderni teatri di posa attrezzati per la ripresa sonora.

Tuttavia la prima importante legge sul cinema di questa fase, la No. 918 del 18 giugno 1931, produrrà uno sbilanciamento della produzione sempre più marcatamente verso film commerciali di svago e di evasione.

Contro questa produzione si scagliarono e continueranno a scagliarsi per tutto il decennio i giovani cineamatori, nella travagliata ricerca di un cinema italiano degno dello spirito del tempo⁵⁶. Anche il cinema amatoriale in questo periodo, tuttavia, subisce importanti cambiamenti.

In questa fase il mondo dei Cineamatori è dominato da una sostanziale varietà e disorganicità nelle forme aggregative come nelle pratiche, come giustamente osserva Arnaldo Ginna (già collaboratore di *Cinedilettante*) dalle colonne del giornale *L'Impero*:

Qui a Roma, a Milano, a Trieste, a Bari ecc. vivono e operano da parecchio tempo dei gruppi di dilettanti del cinema, ognuno con criteri e direttive particolari. C'è chi possiede una Pathé Baby, c'è chi ha una Kodak a passo un poco più grande, e c'è anche chi lavora addirittura a passo normale⁵⁷.

Il primo impulso verso una riorganizzazione delle strutture viene dal neosegretario del Partito Nazionale Fascista e Segretario Nazionale dei Gruppi Universitari Fascisti Achille Starace⁵⁸.

⁵⁶ Basti notare quanto i riferimenti sui quali Domenico Paolella costruisce le sue argomentazioni su *Cinema Sperimentale*, siano interamente costituiti da film di produzione internazionale.

⁵⁷ Arnaldo Ginna, "Vi presento il cinedilettante", in *L'Impero*, 20 dicembre 1931, p.5.

⁵⁸ Sulla base riforma dello statuto del Partito Nazionale Fascista del 1932, e l'articolo 7 di suddetto statuto, il segretario del PNF coincideva con la carica di segretario dei Guf. Si veda Mario Missori, *Gerarchie e statuti del Pnf*, Bonacci, Roma, 1986, p. 381. Questo al fine di rendere sul piano organizzativo ancora più stretta la dipendenza dei Guf dal Pnf ed

La proposta, indirizzata a tutti i Guf, riguardava genericamente “una campagna di addestramento cinematografico dei giovani per preparare anche in questo campo le nuove generazioni ai più arditi cimenti del domani”⁵⁹.

Non ci è stato possibile rintracciare la circolare originale, tuttavia stando alle informazioni riportate sul quotidiano guffino dell’Università di Milano *Libro e Moschetto*, essa potrebbe con tutta probabilità risalire al mese di Giugno del 1932: “è quasi un anno che il nostro giornale, commentando una circolare del Segretario del Partito e dei Guf, riguardante una possibile attività cinematografica da parte degli studenti, prospettava un programma ed esponeva delle idee”⁶⁰.

La proposta va dunque letta del quadro di quell’operazione, innescata dal nuovo corso dato alla struttura dei Guf dall’ “era Starace”, volta alla “trasformazione dei Guf in uno strumento al servizio dello Stato totalitario, perfezionando la capacità di inquadramento e di controllo del processo di formazione dei giovani intellettuali delle Università”⁶¹.

Nascono così le Sezioni cinematografiche dei Guf.

Il Guf di Milano “si mise allora subito al lavoro” e “per primo in Italia ha dato mano all’attività cinematografica dei Guf”⁶², mettendo subito in cantiere la realizzazione di un film sperimentale: il 14 aprile 1933, nel Salone della Federazione Provinciale Fascista, venne presentato in “prima assoluta” il film a passo ridotto *Fonderie d’Acciaio*, diretto dal guffino Attila Camisa e Ubaldo Magnaghi. Quest’ultimo non era un universitario, il che ha indotto alcuni a considerarlo – probabilmente a ragione – un *outsider*, tuttavia la collaborazione con il Guf, in virtù del nuovo statuto, era permessa e incoraggiata.

Sebbene sia sostanzialmente una questione di “lana caprina” stabilire quale sia stata la prima Sezione cinematografica dei Guf, la “pronta reazione” del Guf Milanese si spiegherebbe in virtù di un ambiente culturale cinematografico che a Milano era decisamente vivace. Accanto alla Sezione Cinematografica del Guf, permane infatti il Cineconvegno (dove Ubaldo Magnaghi proietterà nel novembre del 1933 un suo

evidenziare sul piano simbolico, l’importanza che il partito attribuiva agli universitari. Si veda Luca La Rovere, *Storia dei Guf*, cit., p.177.

⁵⁹ G.F.C., “Attualità cinematografiche”, in *Libro e Moschetto*, 24 aprile 1933, p. 4.

⁶⁰ “Sull’attività cinematografica dei Guf”, in *Libro e Moschetto*, 2 giugno 1933, p.2.

⁶¹ Luca La Rovere, *Storia dei Guf*, cit., p.177.

⁶² “Sull’attività cinematografica dei Guf”, cit.

successivo film sperimentale, *Mediolanum*⁶³), e il Cine-Club (che continuerà le sue serate fino a tutto il 1934). Quest'ultimo nel 1933 è inoltre coinvolto in un'ardimentosa iniziativa. Si tratterebbe della creazione di una casa di produzione cinematografica: il progetto, i cui protagonisti sono Umberto Masetti (fondatore del Cine-Club) e il giornale *Il Popolo di Lombardia*, viene descritto con dovizia di particolari – persino finanziari - proprio dal guffino Attila Camisa, dalle pagine del periodico del Guf Milanese, *Libro e Moschetto*, e se ne parla come di un *lodevole* tentativo di “creazione di un'industria cinematografica milanese”⁶⁴.

L'avventura però stando ai documenti della prefettura di Milano, naufragò rapidamente⁶⁵.

Nello stesso periodo prende vita un'altra iniziativa milanese, anch'essa di cortissimo respiro: l'Associazione Cinematografica Milanese. L'esperimento fu guidato da Mario Baffico (già tra i fondatori del Cine-Club di Milano) nel 1934 e vide la collaborazione, in qualità di socio consigliere, di Niccolò Giani (fondatore e presidente della Scuola di Mistica Fascista dell'Università di Milano: su questa torneremo nel capitolo sul quadro politico). Il progetto però con tutta probabilità non concretò mai nulla e si concluse nei primi mesi del 1935 con un nulla di fatto⁶⁶.

Si capisce dunque quanto la proposta del Pnf potesse essere attesa e entusiasticamente accolta.

Sulle attività del Guf Milanese, il contributo di Elena Banfi rimane ancora per densità e completezza un riferimento imprescindibile per chiunque voglia esplorare le logiche di questi gruppi: sorvoleremo dunque sui dettagli dei programmi e le formule produttive di questi primi protagonisti, ivi già ampiamente documentati e indagati.

⁶³ “Un film su Milano di U. Magnaghi”, in *Libro e Moschetto*, 4 novembre 1933, p.4.

⁶⁴ Attila Camisa, “Sorgerà a Milano un'industria cinematografica?”, in *Libro e Moschetto*, 15 marzo 1933, p.6. Sull'iniziativa si veda anche “Per una casa cinematografica milanese”, in *L'Eco del cinema*, anno XI, No. 112, marzo 1933, p. 5. Al progetto prese parte anche Mario Ferrari, a cui dobbiamo i primi passi di quella che diventerà la Cineteca Mario Ferrari e quindi Cineteca Italiana di Milano.

⁶⁵ ASM, GP, I versamento, b.1111, f.1.pratiche generali, Cine-club Milano, Questura di Milano, N°07088 Gab. Cine-club –Produzione Film, 20 maggio 1933.

⁶⁶ ASM, GP, I versamento, B. 385, f.2, Associazione cinematografica milanese, Questura di Milano, 16 aprile 1935. Dell'associazione esiste tuttavia uno Statuto – modellato su quello del Cine-Club di Milano – registrato dalla Prefettura di Milano. Si veda nella menzionata busta: *Statuto dell'Associazione Cinematografica Milanese*.

Aggiungeremo piuttosto un altro dato, che sembra fornirci un'interessante sfumatura su questa primissima fase d'implementazione delle Sezioni cinematografiche.

Il Guf di Pavia ricorda, infatti, in un rapporto riportato dal giornale del Guf Milanese che:

La segreteria generale dei Gruppi Universitari Fascisti d'intesa con L'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, ha scelto solo *sette* Guf fra cui quello di Pavia come sede di Gruppi per la sopraddetta propaganda. In ottemperanza di questi ordini il nostro GUF ha già iniziato in questi giorni l'attività cinematografica con proiezioni a carattere educativo culturale nel salone della Casa dello Studente alla presenza di numerosi studenti e giovani fascisti⁶⁷.

La notizia, lungi dall'essere mera aneddótica, confermerebbe l'ipotesi di una certa prudenza da parte degli organi del Pnf in questa prima fase "sperimentale", memori comprensibilmente della leggerezza con cui il Ministro delle Corporazioni Giuseppe Bottai appoggiò e sostenne ufficialmente l'iniziativa parzialmente fallimentare del Cine-Club d'Italia, che fin da subito tradì grossi problemi finanziari – come per altro la coeva Scuola Nazionale di Cinematografia – e si dimostrò scarsamente produttiva.

Il Guf di Pavia ci conferma altresì il ruolo e la collaborazione decisivi – e d'altra parte inevitabili – dell'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa, che proprio in questi anni – tra il 1932 e il 1933 – lavorava nella direzione di una standardizzazione del passo ridotto e di una "massificazione" delle possibilità di fruizione del prodotto cinematografico. In questa prima fase tuttavia Sezioni cinematografiche e organismi associativi o Cine-Club sostanzialmente convivono o si assiste a volontari "riassorbimenti" all'interno dei Guf.

Un secondo fondamentale impulso alla riorganizzazione degli organismi associativi avvenne nell'anno cruciale per l'industria cinematografica italiana del 1934.

Il 10 settembre 1934 Galeazzo Ciano è nominato Sottosegretario di Stato per la Stampa e la Propaganda (al culmine di operazione di progressivo ampliamento ed accentramento delle competenze di suddetto ufficio). Il 18 settembre dello stesso anno

⁶⁷ "Il Guf di Pavia per la cinematografia", in *Libro e Moschetto*, 13 gennaio 1933, p.2. Corsivo mio.

crea, presso questo Sottosegretariato, la Direzione Generale per la Cinematografia, organismo proposto al coordinamento delle politiche dello Stato nei confronti dell'industria cinematografica⁶⁸.

A capo di questo viene nominato tre giorni dopo Luigi Freddi, che nel discorso d'insediamento dichiara: “*Lo Stato inquadra. Lo Stato aiuta. Lo Stato premia. Lo Stato controlla. Lo Stato sprona*”⁶⁹.

E dalla Direzione Generale per la Cinematografia giunge in tutte le Prefetture del Regno una circolare, secondo la quale:

Allo scopo di evitare dispersioni di energie e coordinare attraverso un'unica Organizzazione un'attività della massima importanza, questo Sottosegretariato, d'accordo con la direzione del PNF, ha stabilito che ogni sorta d'iniziativa riguardante la cinematografia dilettantistica esplicita da Enti o Associazioni, Gruppi o Sezioni di Cine-amatori, debba far capo ai Gruppi Universitari Fascisti⁷⁰.

La comunicazione venne preceduta da una circolare diramata a tutte le strutture dei Guf dal Sottosegretario Galeazzo Ciano in accordo con il segretario del Pnf e dei Guf Achille Starace, immediatamente riportata dai quotidiani⁷¹, in cui viene disposto in maniera ancora più perentoria che “*Non saranno consentite altre organizzazioni all'infuori di quelle aderenti ai Guf*”⁷². Il provvedimento

è inteso a dare all'attività cinedilettantistica quel carattere di serietà e di organicità che le mancava, avviandola verso una più ampia utilizzazione sperimentale delle giovani

⁶⁸ Si veda Vito Zagarrò, *Schizofrenie del modello fascista*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano 1934-1939*, Edizioni di Bianco e Nero, Marsilio, Roma e Venezia 2006, p.44.

⁶⁹ Luigi Freddi, *Il Cinema. Il governo dell'immagine*, Centro sperimentale di cinematografia, Gremese, Roma 1994, p.137.

⁷⁰ Archivio di Stato di Udine (ASU), Gabinetto di Prefettura, busta 21, f.78 Pubblica sicurezza disposizione di massima fascicolo generale 1932-1933-1934, comunicazione ai prefetti del Regno del 27 dicembre 1934, No. 8200-94

⁷¹ Anonimo, “Nuova organizzazioni dei passi ridotti”, in *La Stampa*, 11 dicembre 1934, p.6 e Filippo Sacchi, “Nuovi indirizzi per il cinedilettantismo. Un esperimento interessante”, in *Corriere della Sera*, 12 dicembre 1934, p.6. Si veda Silvio Celli, *Piccoli cineasti crescono: a passo ridotto con i Cineguf*, in Alessandro Faccioli (a cura di), *Schermi di Regime*, Marsilio, Venezia 2010, p. 191. Infine una seconda circolare viene diffusa nel gennaio 1935 dalla Segreteria Nazionale dei Guf: ACS, PNF, *Atti del PNF* a. XIII, II serie, Fratelli Palombi, Roma 1935, p. 542, si tratta della circolare No. 6/2 del gennaio 1935. Si veda Luca La Rovere, *I Cineguf e i Littoriali del cinema*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano 1934-1939*, Edizioni di Bianco e Nero, Marsilio, Roma e Venezia 2006, p.86.

⁷² “Nuova organizzazione dei Passi ridotti”, in *La Stampa*, cit.

energie che svolgono la loro opera in questo campo, e togliendo alle organizzazioni culturali cinematografiche, quali i Cine-Club, quel carattere snobistico che ne intralciava e ne deviava l'azione⁷³.

Con questo atto la riorganizzazione delle pratiche cinedilettantistiche e della cultura associazionistica cinematografica trova in via definitiva una soluzione che condiziona irrimediabilmente il rapporto dei giovani cinefili con la tecnica (attraverso, come vedremo, un equipaggiamento "assistito" fornito dal Pnf) e la ricerca estetica dell'autentico cinema italiano nelle produzioni cinesperimentali.

Con questo provvedimento il dialogo lungo e complesso che nel corso di questa prima fase strutture governative e istituzionali hanno condotto con le pratiche e le forme aggregative della cultura cinematografica giovanile trovano una prima soluzione e un significativo assestamento: una strategia dominante, condivisa (o comunque largamente accettata) come risposta a un'esigenza diffusa.

Rileviamo fin da questo comunicato inoltre un significativo slittamento lessicale da forme *dilettantistiche* a forme *sperimentali*. Iniziamo a cogliere ovvero, una diversa accezione che il termine viene ad assumere: se, infatti, i due termini in una prima fase potevano assurgere in maniera confusa a sinonimi (per alcuni) o – nel caso di "sperimentale" - a designare forme sperimentali avanguardiste (per es. nello statuto del Cine-Club di Bontempelli), in questo caso l'accento è posto sulla serietà della pratica, e su una sua accezione quindi anche politica, che definitivamente si scosta dalla pratica dilettante. Accezione che, come vedremo, si allontanerà progressivamente anche dalla nozione comune nel contesto internazionale di "cinema puro", andando a identificare una pratica "schiettamente italiana".

Sulla nozione di *Sperimentale* dopo la creazione delle Sezioni cinematografiche dei Guf, chiarirà tutti i possibili equivoci Domenico Paoletta, nel suo manifesto e contributo storiografico al movimento *Cinema Sperimentale*, e ci ritorneremo qualificando meglio la questione nei prossimi capitoli. Ma tornando alle Sezioni cinematografiche, ciò che mancava era un nome che potesse identificare questo nuovo organismo – che assumeva progressivamente i connotati di un movimento; questo venne proposto da Francesco Pasinetti del Guf di Venezia: Il Cineguf.

⁷³ Ibidem.

I Cineguf

Difficile dire se Francesco Pasinetti abbia preceduto Starace nell'ipotesi di aprire delle sezioni cinematografiche all'interno dei Guf⁷⁴. Quel che è certo, è che il Guf di Venezia accolse quasi contemporaneamente al Guf di Milano la proposta del segretario del Pnf: di fatto il Guf organizzò una “settimana artistica” tra il 21 e il 28 aprile 1933, nel corso della quale vennero proiettati per la prima volta *Entusiasmo* di Francesco Pasinetti e *Ritmi di una grande città* di Mario Damicelli⁷⁵.

Pasinetti e Damicelli collaboreranno poi nella regia a quattro mani di *Giorno di festa*, questa volta per il Cine-Club di Venezia (che costituiva ancora un'entità separata dal Guf), e porteranno i loro film al Cineconvegno nel mese di maggio dello stesso anno⁷⁶. Enzo Ferrieri continuerà, infatti, per tutto il decennio a rappresentare un importante riferimento per i giovani guffini⁷⁷, ospitando al Cineconvegno le loro prime opere, rientrando spesso nelle giurie per le loro competizioni e animando appuntamenti importanti per il cammino di maturazione di questo fenomeno. Fu Enzo Ferrieri, in collaborazione con Alberto Consiglio, a farsi carico della promozione di un convegno di cinema educativo a Roma, sotto l'auspicio dell'Istituto Internazionale

⁷⁴ Virgilio Tosi, *Quando il cinema era un circolo. La stagione d'oro dei cineclub (1945-1956)*, Edizioni di Bianco & Nero, Marsilio, Roma e Venezia 1999, pp.16-17. Per gli anni del Cine-Club Venezia e la proficua attività di Pasinetti prima dei Cineguf si rimanda all'importante contributo di Chiara Augliera, *Francesco Pasinetti e il Cine-club di Venezia alla Mostra internazionale del Cinema*, in Carlo Montanaro (a cura di), *Francesco Pasinetti. Illusioni e Passioni*, AIRSC, Paolo Emilio Persiani, Bologna 2013, pp. 9-47.

⁷⁵ Ugo Bassan, “I goliardi veneti e il cinema”, in *L'Eco del cinema*, anno XI, n°113, Giugno 1932, pp. 7-8. La notizia dimostrerebbe che, seppur di una manciata di giorni, *Fonderie d'acciaio* sarebbe il primo film di una sezione cinematografica dei Guf. Va tuttavia segnalato un caso insolito, isolato e di molto precedente: si tratta del film *La madre italiana*, realizzato dagli studenti dell'Università popolare fascista di Firenze riuniti negli “Artisti associati bolognesi” che produssero il film nel 1928. *Cinematografo*, che ne dà notizia, preferisce sorvolare sulla qualità e la rilevanza dell'evento: *Cinematografo*, anno II, n°12, 12 giugno 1928, p.12.

⁷⁶ “Vita dei Cine-Clubs”, in *La Stampa*, anno XI, 30 maggio 1933, p.5.

⁷⁷ Enzo Ferrieri nel 1937 sarà presidente di commissione per i Pre-Littorali della Cultura e dell'Arte nel Convegno di cinematografia: Centro APICE, Archivio Storico Università di Milano, Associazioni Studentesche, Cineguf Milano, *Gruppo Universitario Fascista “Ugo Pepe” – Prelittorali della Cultura e dell'Arte anno XV*, 5 marzo 1937-XV. Ancora nel 1938 i cineguffini milanesi Luigi Comencini e Alberto Lattuada ringraziano Enzo Ferrieri con queste parole: “voi siete stato a Milano il precursore di queste manifestazioni cinematografiche che, dopo un lungo intervallo di inattività, noi cerchiamo ora di riprendere e Vi dobbiamo la riconoscenza che meritate per aver radicato in molti l'amore per il cinematografo”. Lettera del 17 dicembre 1938-XVII, su carta intestata “P.N.F. Gruppi Fascisti universitari Ugo Pepe”, in Angelo Stella, *Il Convegno di Enzo Ferreri*, op.cit., p.171.

di Cinema Educativo⁷⁸. Il Primo Congresso Internazionale della Cinematografia Educativa, tenutosi a Roma nel 1934⁷⁹, ospitò giovani intellettuali e cineasti e fu in quella occasione che Francesco Pasinetti propose di chiamare le Sezioni cinematografiche, Cineguf: “*I fiduciari delle diverse sezioni si riunirono la prima volta in occasione del congresso tenutosi a Roma del cinema educativo: fu in detta occasione che io proposi di chiamare ‘Cine-guf’ le sezioni stesse, e il nuovo nome è rimasto*”⁸⁰.

L’autorità del Guf Veneziano nel quadro del fenomeno Cinegufino in questa prima fase sembra attestata anche dal fatto che in attesa dei primi Littoriali della Cultura e dell’Arte del 1934 a Firenze, il gruppo veneziano propose dapprima che il loro organo d’informazione, *Il Ventuno*, diventasse organo ufficiale dei Littoriali della Cultura e dell’Arte per l’anno 1934⁸¹, e in seguito un progetto ambizioso che avrebbe visto il Guf Veneziano come “Centro dei Cineguf”: “essendo Venezia sede della Mostra internazionale di Cinematografia, a cui già ogni anno affluiscono spontaneamente tutti gli addetti alle Sezioni Cinematografiche dei Guf”, questo “allo scopo di disciplinare le attività dei Cineguf e di dare ad essi maggior incremento attraverso un organo di consultazione”⁸².

Il centro avrebbe organizzato i convegni dei Cineguf durante le Mostre veneziane, istituito un ufficio tecnico centrale di consultazione (su qualità della pellicola, di macchine, sull’uso di schermi e di nuovi ritrovati, sonoro ecc.), curato la pubblicazione di sceneggiature guffine, tenuto elenco dettagliato ed aggiornato di tutte le produzioni dei Cineguf e si sarebbe preoccupato di pianificare scampi dei film guffini con l’estero, avrebbe curato un libro sulla Storia dei Cineguf e delle

⁷⁸ Francesco Pasinetti, “E il nostro cinema?”, in *L’Italia letteraria*, 5 novembre 1933, poi in Francesco Pasinetti, cit. p.59

⁷⁹ ACS, PCM, 1931-1933, f.14.3, No. 8838 *Roma Congresso internazionale di cinematografia educativa aprile 1934*, Lettera del Governatore di Roma al Capo di Gabinetto della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Roma 26 gennaio 1934. Il congresso ebbe luogo il 19 aprile 1934 presso la sala Giulio Cesare al Campidoglio.

⁸⁰ Francesco Pasinetti, “Il formato ridotto”, in *Lo Schermo*, giugno 1936, poi in Francesco Pasinetti, *L’arte del cinematografo*, op.cit., p. 63.

⁸¹ ACS, PNF, Dir. Naz, Segreteria dei GUF, b. 22, comunicazioni e circolari, f. varie, lettera al console Poli vice segr. Dei GUF del segretario politico del Guf di Venezia Gianni di Colloredo Mels, 19 ottobre 1933: “Dato il carattere che viene così ad assumere il nostro periodico – l’unica rivista artistico-letteraria sorta presso un GUF – il Ventuno potrebbe divenire la rivista ufficiale per il prossimi Littoriali della Cultura e dell’Arte di Firenze”.

⁸² ACS, PNF, Direttorio Nazionale, Segreteria dei GUF, Miscellanea, b. 45, f. misto varie, Progetto di creazione del Centro dei Cineguf a Venezia s.d.

produzioni a passo ridotto in Italia, curato un notiziario e un archivio fotografico⁸³. Non c'è ulteriore traccia di una realizzazione di tale centro, ma i Guf del Triveneto, lo vedremo, si dimostreranno tra i più attivi e organizzati nella cura alla diffusione e sistematizzazione della cultura e delle produzioni cinegufine.

Nel corso del 1935 prende ufficialmente il via il nuovo assetto imposto dalla seconda circolare e la partecipazione e il fermento tra i gufini sono altissimi.

La Direzione Generale per la Cinematografia e il Pnf avevano prevista fin dal 1933 l'istituzione dei Littoriali della Cinematografia⁸⁴, competizioni che sarebbero rientrate nel quadro dei più ampi Littoriali della Cultura e dell'Arte⁸⁵.

Lo spazio competitivo permetteva ai giovani gufini di misurarsi sia nel confronto sui temi teorici proposti per i singoli convegni di cinematografia, sia sul piano della pratica, presentando alle gare i film realizzati nelle singole sezioni. Il riconoscimento della pratica cinesperimentale ai Littoriali non fece altro che sancire l'importanza di un confronto che gli stessi singoli Guf dimostravano di voler animare già da qualche tempo: tra i concorsi banditi dall'iniziativa dei singoli Guf, precedenti all'introduzione dei Littoriali della Cinematografia, ricordiamo per esempio il "concorso per film fascista" del Guf di Modena⁸⁶ e il "Concorso per un copione cinematografico" a tema "giovinezza e goliardia fascista" indetto dal Guf di Torino⁸⁷ (ci siamo limitati a ricordare le prime manifestazioni organizzate da singoli Guf, ma va da sé che la pratica dei concorsi fosse un'eredità acquisita nella gestione dei Cine-Club e delle Associazioni foto-cinematografiche). Il confronto e la conseguente

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ ACS, PNF, Direttorio Nazionale, Segreteria dei GUF, Circolari GUF 1930-1937, b. 46, circolare n°15 "Littoriali della Cinematografia" del 28 aprile 1933. I littoriali prevedevano: "concorso per miglio pellicola realizzata da un iscritto ai Guf", "concorso per scenario cinematografico", "concorso per una monografia cinematografica" a tema "Esame della situazione attuale della cinematografia italiana e le sue possibilità per l'avvenire". Si veda anche "Littoriali della Cinematografia", in *Libro e Moschetto*, 30 luglio 1933, p.4. e "Littoriali della cinematografia", in *Eco del Cinema*, anno XI, No. 115, giugno 1933, p.14

⁸⁵ Per una "cronaca dei littoriali" si veda Giovanni Lazzari, *I Littoriali della cultura e dell'arte*, Liguori editore, Napoli 1979, pp. 18-52. Sulla partecipazione giovanile ai Littoriali si veda Ruggero Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, Garzanti, Milano 1962-1971 (1°ed. 1949), pp. 101-116 (La verità sui Littoriali) e pp. 534-589 per un elenco dei partecipanti alle edizioni 1934-1940. Si veda infine il recente contributo di Silvio Celli, in Alessandro Faccioli, *Schermi di regime*, cit. e Luca La Rovere, *Cineguf e Littoriali del Cinema*, in Orio Caldiron, *Storia del Cinema Italiano 1934-1939*, cit. Si veda infine Mino Argentieri, "Il Cinema ai Littoriali", in *Bianco e Nero*, No. 547, gennaio-giugno, 2004 pp. 71-76.

⁸⁶ "Un concorso per film fascista indetto dal Guf di Modena", in *Libro e Moschetto*, 11 novembre 1933, p.4

⁸⁷ "Il concorso del Guf di Torino", in *Eco del Cinema*, anno XI, No. 114, luglio 1933, p.2.

graduatoria dei partecipanti aveva naturalmente lo scopo di orientare i dibattiti su alcuni temi (stabiliti dalla Segreteria dei Guf) e definire canoni e modelli di realizzazione (come nel corso dei prossimi capitoli discuteremo), ma la strategia era funzionale alla determinazione di un ritmo di assegnazione di premi ed attrezzatura su cui si fondava l'approvvigionamento economico e tecnico delle singole sezioni dei Guf⁸⁸.

La Direzione Generale per la Cinematografia mise a disposizione nel 1936 presso l'Istituto Luce un fondo di 150.000 Lire per l'equipaggiamento tecnico – mediante un accordo con la ditta Agfa Foto – e la distribuzione delle pellicole presso le sale delle Sezioni cinematografiche. Inizialmente tale fondo fu gestito sulla base di premi, consistenti in buoni acquisto presso la società Agfa:

La Direzione Generale della Cinematografia, allo scopo di premiare e potenziare l'attività cinematografica dei Guf ha stanziato la somma di Lire 150.000 ripartendola tra le sezioni Cineguf che hanno svolto maggiore attività con particolare riguardo ai Littoriali⁸⁹.

Suddetto fondo verrà diversamente organizzato negli anni successivi, andando anche a coprire equamente le richieste dei Guf (a cui spettava un fondo di 50.000 Lire), Fasci, Federazioni Provinciali, Gruppi regionali e relative organizzazioni dipendenti (prevalentemente per il noleggio di pellicole a passo ridotto dal Luce)⁹⁰.

Superata tale soglia i Cineguf avrebbero dovuto gestire l'indebitamento presso l'Istituto Luce: cosa che avvenne spesso⁹¹, al punto che il Presidente Paolucci di

⁸⁸ Per un censimento delle graduatorie delle sezioni cinematografiche dei Guf, stabilite dalla segreteria dei Guf sulla base di Littoriali e controlli periodici delle sezioni, si veda la rubrica "Sezioni cinematografiche dei Guf" in *Bianco e Nero*, annate 1937-1939.

⁸⁹ ACS, PNF, Dir. Naz., Servizi Vari, serie II, b. 225, *Promemoria per l'On. Marinelli del 28 settembre 1936*.

⁹⁰ ACS, PNF, Dir. Naz., Servizi Vari, Serie II, b. 269, *Pro-memoria per l'On. Marinelli del 10 gennaio 1939* questo era già stato confermato da Starace stesso: "150.000 Lire da utilizzarsi da Partito e dalle sue organizzazioni dipendenti", in Idem., *Lettera di Achille Starace a Giacomo Paolucci di Calboli*, Presidente Istituto Luce, 11 febbraio 1938.

⁹¹ Per l'anno XV, l'ammontare totale dell'acquisto di attrezzatura per i Guf richiedenti presso la società Agfa è stato di 52.697, 15 Lire, a cui va aggiunto il costo per l'eventuale noleggio di film per le proiezioni: ACS, PNF, Dir. Naz., Segreteria dei Guf, Miscellanea, b. 45, f. fatture Cineguf, Lettera del direttore generale per i servizi amministrativi del Governo al Segretario amministrativo del PNF Giovanni Marinelli del 16 luglio 1937.

Calboli si trovò nelle condizioni di dover “bonificare” debiti inestinguibili, date le scarse casse dei giovani studenti⁹².

Il fondo si ridusse in seguito a 120.000 Lire per poi risalire nel 1943 fino a 250.000 Lire⁹³. Tale lievitazione sarebbe, crediamo, da addebitarsi all’effetto di un più vasto e consistente piano d’interventi stabilito dal Duce a partire dagli anni immediatamente precedenti, per potenziare la propaganda cinematografica negli anni più duri del conflitto, raddoppiando la distribuzione dei giornali Luce, con la conseguente necessaria riduzione dei film da 35mm. a 16mm., per agevolarne la distribuzione anche nelle zone rurali e in tutte le strutture adibite a proiezioni a passo ridotto⁹⁴.

La vitalità dell’esperienza cinegufina raggiunse il suo apice nel 1936 – al culmine dell’entusiasmo giovanile per le nuove strutture – avvertendo poi un calo l’anno successivo, ma questo viene prontamente giustificato da un primo bilancio dell’esperienza riportato dalla rivista Bianco e Nero nel 1938:

è vero che una contrazione del numero dei film presentati si potrebbe riscontrare confrontando le cifre del primo e del secondo anno dei Littoriali del Cinematografo, ma è anche necessario rilevare che, mentre nel primo anno furono ammessi tutti i formati ed ogni specie di soggetto, si stabilirono poi le categorie di film e si precisò che il formato ammesso sarebbe stato solo ed esclusivamente quello del 16mm⁹⁵.

I Cineguf proseguirono le attività di produzione e organizzazione culturale per tutto il decennio e seguirono nel corso del conflitto.

Si segnalano ancora alla fine del 1942, infatti, l’importante Mostra del Passo Ridotto, ospitata dal Guf di Udine e il Convegno di critica cinematografica organizzato dal Guf di Reggio Calabria⁹⁶. Le attività delle sezioni proseguirono fino all’inizio dell’Estate del 1943. Poi, tra la fine di Luglio e il mese di Agosto del 1943,

⁹² Si vedano le comunicazioni di cancellazione del debito indirizzate a vari Guf, nella sopracitata busta ACS, PNF, Dir.Naz., Servizi Vari, Serie II, b. 269.

⁹³ Luca La Rovere, *Cineguf e Littoriali del Cinema*, cit., p. 88.

⁹⁴ ACS, Ministero di Cultura Popolare, Gabinetto, Sovvenzioni, f. M216, Istituto Nazionale Luce: *lettera al Presidente dell’Istituto Luce Augusto Fantechi del Ministro Pavolini* del 27 settembre 1940.

⁹⁵ “L’Azione della Direzione Generale per la Cinematografia”, in Bianco e Nero, anno II, No. 4, aprile 1938, p.118

⁹⁶ ACS, PNF, Dir. Naz., Servizi Vari, serie II, b. 225, f. B/5 Convegno di critica cinematografica e mostra del passo ridotto. Si veda anche Leonardo Algardi, “Le manifestazioni passoridottistiche a Udine”, in *Cinema*, 25 dicembre 1942, p. 740 e nello stesso numero Mario Calzini, “Note sulla Mostra di Udine”, p.741.

la rivista *Cinema* gli dedicò un fugace e impietoso bilancio, in uno specchietto a fondo pagina a mo' di epitaffio. A poche settimane dalla capitolazione del Duce⁹⁷.

È di quest'ultimo periodo – precedente s'intende alla capitolazione del Duce - una singolare proposta avanzata dall'allora Segretario del giornale Radio dell'EIAR Leonardo Algardi: la costituzione dei Cine-OND.

Dapprima presentati con lo scopo di “*inquadrare tutti quei dopolavoristi che cine-amatori che per ragioni di età non posso far capo ai Cineguf*”, in una successiva e più tarda revisione del progetto da parte dello stesso Algardi, divenuto nel frattempo – siamo nel Luglio 1943 - direttore del reparto Passo ridotto dell'Istituto Luce, avrebbero addirittura “*riunito le giovani energie provenienti dai disciolti Cine-guf e Cine-gil ed affiatarle nella nuova organizzazione dei Cine-OND*”⁹⁸.

Il documento è datato 25 Luglio 1943.

La storia di quei mesi cancellò traccia dell'iniziativa.

Cinema Sperimentale (1937) di Domenico Paolella

Il testo di Domenico Paolella giunge alle stampe nel periodo di massima vitalità del fenomeno. In *Cinema Sperimentale*, Paolella pone l'accento con decisione sullo scarto che il film sperimentale deve produrre rispetto alle generiche tendenza di sperimentazione che avevano contraddistinto il cinema amatoriale prima della metà degli anni '30 (nella mente di Paolella sicuramente i primi film di Ubaldo Magnaghi e di Mario Damicelli); è inoltre lo stesso Paolella a suggerire che si possa individuare una periodizzazione precisa del fenomeno:

se si considera il periodo 1932-1936 è stato quello nel quale in Italia sono fioriti gli studi teorici sul film nel quale le terze pagine dei giornali e le riviste hanno accolto più spesso le polemiche di estetica cinematografica e nel quale hanno trovato larga diffusione opere come *Film e Fonofilm* di Pudovkin... si comprende meglio... il pullulare di film a tendenze generiche d'avanguardia, che caratterizza il primo periodo dello sperimentale.⁹⁹

⁹⁷ “E i Cineguf?”, in *Cinema*, No. 170, 25 luglio-10 agosto 1943, p. 51.

⁹⁸ Museo del cinema di Torino, Biblioteca Mario Gromo, Archivio storico, Fondo Leonardo Algardi, b. A781, f. Il movimento del cinema in formato ridotto in Italia, Cine-OND d'Italian, Regolamento, Roma 25 luglio 1943

⁹⁹ Domenico Paolella, *Cinema sperimentale*, cit., p.28.

Orio Caldiron, rileggendo Paoella, individua più esplicitamente questa distanza dal cinema più genericamente astratto o “purista”: *“Paoella attribuisce al film sperimentale l'onore di aver sbloccato il cinedilettantismo, chiuso in ricerche di laboratorio o in aridi purismi estetici[.] L'impegno del regime in realtà può aver fatto da correttivo agli eccessi formalistici di qualche anno prima.”*¹⁰⁰

Con il testo di Paoella si arriva a una maturazione decisiva di quella negoziazione tra esperienza cineamatoriale maturata in seno alla cultura dei Cine-Club e cinema sperimentale dell'epoca dei Cineguf.

Domenico Paoella individua precisamente una data di nascita del film “sperimentale” *“[...] perché nascesse c'era bisogno di una fondazione e questa avvenne nel periodo 1931-1934.”*¹⁰¹ Il 1934 si conferma anche nel testo di Paoella un anno cruciale per l'esperienza sperimentale: da quel momento il film sperimentale sembra progressivamente doversi differenziare tanto dagli esperimenti di “cinema puro” - inteso soprattutto come quella “produzione cervellotica, astratta ecc.” che veniva disprezzata anche nel manifesto del Cine-Club di Bontempelli - ma anche dal comune cinedilettantismo. È nella definizione di “film sperimentale” che il testo di Domenico Paoella mostra il respiro di un vero manifesto programmatico.

C'è differenza dunque tra i cine-dilettanti e il film-sperimentalisti: lo ribadisce una nota dei *Notiziari delle Sezioni cinematografiche dei Guf* del 24 Aprile 1935: *“[sono] film che distinguono i cineamatori dai cinedilettanti veri e propri per la serietà degli intenti e perché tendono a porre in luce le possibilità cinematografiche di qualche elemento.”*

Anche Francesco Pasinetti su *Quadrivio* nel 1935 sostiene questa differenza: *“Tali definizioni [film sperimentale - Ndr] sostituiscono quella che fino ad oggi in Italia aveva avuta una certa fortuna: cinedilettantismo, nonché le parole derivate.”*¹⁰²

E infine sulla rivista *Cinema* Fernando Cerchio del Guf di Torno: *“il ridotto come dilettantismo non ci interessa. Il ridotto ci interessa soltanto come campo*

¹⁰⁰ Orio Caldiron, *Paura del buio*, cit., p. 192.

¹⁰¹ Entrambe le citazione da Domenico Paoella, *Cinema sperimentale*, cit., p. 17.

¹⁰² Francesco Pasinetti, *Quadrivio*, No. 10, 1935.

sperimentale delle energie giovani, come primo gradino, vogliamo dire, dell'attività cinematografica."¹⁰³

La sintesi di una tale dialettica – complessa e articolata quanto scivolosa e spesso contraddittoria, come abbiamo visto nelle pagine precedenti - ci viene fornita, propria all'inizio dell'età dei Cineguf, da Luigi Chiarini – figura chiave nella fondazione del Centro Sperimentale di Cinematografia e nel cammino istituzionale di rinascita del cinema italiano - sulle pagine de *Lo Schermo*, dove dichiara senza mezzi termini, “*si film politico, come deve essere fatto ogni film girato in Italia: i giovani dei Guf hanno una maturità culturale che li rende dei giganti di fronte all'analfabetismo cinematografico imperante [...] per questi giovani non è possibile concepire un film altro che fascisticamente.*”¹⁰⁴

Non sembrano dunque esserci dubbi: il film sperimentale deve essere considerato come *film politico*. Su come dovesse essere fatto un film politico troviamo indicazioni piuttosto chiare sui *Notiziari delle Sezioni cinematografiche*: “*Al cinema politico sono affidati, per quanto è possibile , l'esplicazione e la comprensione dei problemi all'ordine del giorno della Nazione. Questi problemi oggi si chiamano preparazione militare, autarchia, razza.*”¹⁰⁵

Tuttavia anche in questo caso la definizione di film sperimentale come film politico non doveva confondersi con quella di film di propaganda. Sempre sui notiziari dei Cineguf leggiamo “*i film non dovrebbero avere uno specifico dogma propagandistico, inteso puramente come tale*”¹⁰⁶.

In questo senso l'idea di film sperimentale come cinema politico tende ad assurgere ad una dimensione quasi “spirituale”, come ci lascia intendere Paolella: “[...]lo sperimentale avvicina a una concezione di cinema, la sola che sia espressione epica dei tempi nostri e che tenda ad una reale fusione arte-politica.”¹⁰⁷

In sostanza anche la nozione di film politico applicata al film sperimentale presenta delle criticità: come doveva essere un film politico, fascista, non di propaganda?

¹⁰³ Fernando Cerchio, *Cinema*, anno III, No. 55, 10 ottobre 1938.

¹⁰⁴ Luigi Chiarini, “Il cinema e i giovani”, in *Lo Schermo*, anno I, No. 1, agosto 1935

¹⁰⁵ *Notiziari delle sezioni cinematografiche dei Guf*, 1 giugno 1939

¹⁰⁶ *Notiziari delle sezioni cinematografiche dei Guf*, 3 marzo 1935, p.7

¹⁰⁷ Domenico Paolella, *Cinema sperimentale*, cit., p. 45

Arco Felice (1935) di Domenico Paolella - che abbiamo citato all'inizio di questo capitolo - gode per un certo periodo la fama del modello ideale di film sperimentale per aver sapientemente coniugato realismo, attenzione alla realtà locale – la città di Napoli – e spirito fascista, senza cadere nella facile propaganda, che come abbiamo visto veniva rifiutata dagli stessi programmi dei Guf.

Tale piccolo modello corrispondeva in realtà ad altri più illustri e grandi riferimenti nella storia del Cinema, si citano per esempio *Our daily Bread* (1934) di King Vidor, esaltato da un giovane del Guf di Roma sulla rivista *Roma Fascista*¹⁰⁸.

Ma in generale, i discorsi sul film sperimentale, soprattutto a partire dal 1934 tendono a convergere unanimemente verso un'ipotesi estetica di stampo realista (ne parleremo diffusamente più avanti), rifiutando la libera e sregolata sperimentazione, privilegiando prodotti che manifestassero una spiccata capacità di raccontare la loro realtà locale, appunto come *Arco Felice* aveva raccontato i quartieri di Napoli e la bonifica culturale del fascismo.

I discorsi non ci aiutano ulteriormente a tracciare una definizione univoca e coerente di film sperimentale (nei prossimi capitoli insisteremo ancora su una maggiore messa a fuoco della questione).

Quello che è emerso è un tentativo complesso e a volte maldestro di dare soluzione a una negoziazione tra arte e fascismo, cultura giovanile e di regime, cinema “giovane” e cinema fascista, come parte integrante di quel progetto di mobilitazione e educazione dei giovani dei Guf: quelle “aristocratiche minoranze di appassionati,”¹⁰⁹ che “sapevano maneggiare indifferentemente la penna e la spada,”¹¹⁰ e ovviamente la macchina da presa al fine di contribuire allo svolgimento progressivo della civiltà fascista.

Nel corso dei prossimi capitoli, concentrandoci sullo studio e l'analisi dei film prodotti dai Cineguf, indagheremo nello specifico la nozione di “film politico”.

Crediamo infatti che essa sia pertinente, ma non traducibile esclusivamente in termini estetici. Sarà infatti la riflessione sul rapporto con la tecnica, su cui insisteremo - oltre alla complessa e stratificata riflessione sul realismo - ad offrirci nuovi strumenti per decifrare lo statuto così ambiguo del film sperimentale italiano.

¹⁰⁸ vedi Luca La rovere, *i Cingufe e i Littoriali del Cinema*, cit, p.88

¹⁰⁹ Luca La Rovere, *Storia dei Guf*, cit., p. 145

¹¹⁰ Ibidem.

2 I CONFINI SPAZIALI

2.1 Quel che resta: la ricerca dei film e il loro spazio

In nessun luogo si trova un racconto completo dell'avventura umana,
dalla prima all'ultima riga; solo, qua e là, un foglietto strappato;
a volte alcuni capitoli di seguito,
che però bisogna cercare di legare agli altri frammenti dell'opera.

André Leroi-Gourhan, *Gli uomini della preistoria*

Nel mese di Settembre 1936, le sezioni cinematografiche dei Guf che ricevono un contributo stanziato dal fondo di 150.000 Lire di cui abbiamo discusso, sono Trentuno¹. Il 7 giugno 1939, il numero delle sezioni che riceve conferma dei premi di finanziamento è ormai salito a Cinquanta².

Questi numeri ci danno conto delle sezioni meritevoli di premio, secondo le graduatorie definite dai criteri che abbiamo illustrato nella sezione precedente.

Sezioni cinematografiche dei Guf sorsero lungo tutta la penisola in numero probabilmente maggiore. Tuttavia ciò che ci preme ribadire è che la pervasività e la

¹ Archivio di Stato di Como (ASCM), Busta 80, fasc.1 Cat. XXXIX., Manifestazioni sportive, cerimonie, manifestazioni varie, Como concorso di cinematografia turistica e scientifica, carteggi relativi al finanziamento e al programma 1936-1937, Notiziario delle sezioni cinematografiche, *Sovvenzioni alle sezioni cinematografiche*, 23 Settembre 1936.

² Notiziari delle sezioni cinematografiche dei Guf, *Contributi assegnati da Ministero della cultura popolare ai Cineguf per l'anno XVII*, 1 Giugno 1939.

profondità di penetrazione territoriale dell'esperienza guffina, rendeva possibile la germinazione di Sezioni cinematografiche in località spesso lontane dai centri universitari, afferendo a quelli che venivano chiamati NUF, Nuclei Universitari Fascisti: in sostanza Guf periferici, a loro volta facenti riferimento al fiduciario del Guf centrale più vicino.

Una mappatura del fenomeno e la ricerca dei film prodotti non potrebbe prescindere da questo fatto basilare: le storie locali, le dinamiche proprie della storia politica di quei territori, e “il tempo della località” che segna le tappe dello sviluppo dell'area che studiamo³ sono fattori imprescindibili per poter tracciare una storia dei Cineguf.

In queste pagine valuteremo l'importanza di un approccio microstorico a una ricerca dei film dei Cineguf; discuteremo gli strumenti utili e la difficoltà di intercettare l'*emersione* di questi film, e le dinamiche storiche che ancora oggi ci permettono di definire una filmografia generale. Detto altrimenti, discuteremo qui il quadro “spaziale” all'interno del quale la ricerca si è sviluppata.

Sarà dunque lo spazio dei film ad interessarci in una triplice accezione: come lo spazio “archeologico” dove le tracce dei film sono emerse e verso cui abbiamo orientato le nostre investigazioni; come spazio dove, *nei* film sperimentali cineguffini, si sono formati e trasformati i discorsi “attraverso ed a partire dai rapporti di potere”⁴; come spazio in cui i film sono stati storicamente “esposti”, e dove – a partire da questa esposizione – ancora oggi abbiamo potuto mapparli, tracciarli, nominarli.

I film e le storie locali

Nella *Rubrica del passo ridotto* - uno spazio all'interno della rivista *Film* che ospitò notizie, aggiornamenti, brevi discussioni nella fase più matura del fenomeno (a partire cioè dal 1938, anno di fondazione della rivista diretta da Mino Doletti) –

³ Paolo Caneppele, *Metodologia della ricerca storiografica sul cinema in ambito locale*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, Strumenti, Memorie. Vol.5*, Giulio Einaudi Editore, Torino, p. 296.

⁴ Michel Foucault, *Microfisica del potere – Interventi politici*, Einaudi, Torino 1977, p. 153

Franco Saponieri⁵ commentando i risultati dei Littoriali del Cinema a Venezia⁶, scrive:

sarà bene che i film dei Cineguf abbiano un carattere assolutamente ‘locale’, cioè che ogni sezione cinematografica abbia per scopo principale la documentazione di tutto ciò che di caratteristico esista o accada nella propria provincia⁷.

Quest’asserzione, dal tono quasi perentorio, nasceva da un tentativo di argomentare l’originalità della produzione gufina – in particolare documentaria – rispetto alle produzioni Luce, ma nei discorsi risulta più in generale che il carattere “locale” abbia assunto progressivamente valenza decisiva nell’orientare le produzioni delle sezioni cinematografiche. Ancora Teo Ducci⁸ dalle pagine de *Il Bo*, foglio del Guf di Padova, commentando qualche settimana prima gli stessi Littoriali, scrive:

Vogliamo che gli italiani sappiano come e dove vivono, per chi agiscono, in quale paradiso di bellezze sono immersi ed in quale fucina di energie sono azionati: vogliamo che tutto ciò si sappia non a parole ma per immagini giacché nulla è evidente e persuasivo quanto l’immagine, soprattutto se presentata da individui che abbiano la spina dorsale a posto e di cervello per ragionare: non occorrono nemmeno i milioni, basta un macinino da poche migliaia di lire per creare il più formidabile panorama di vita del nostro secolo⁹.

L’intervento di Ducci s’inseriva coerentemente nel quadro di quella prolifica e complessa area di confronto teorico, che nei fogli gufini qualificava la questione “diamo un contenuto al nostro cinema”. Per “nostro cinema” s’intendeva

⁵ Iscritto al Guf di Roma è autore del film sperimentale *Appuntamento allo Zoo* nel 1937: ne parla anche Francesco Savio, *Cinecittà anni trenta: parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930 -1943)*, Bulzoni, Roma 1979, p. 998. Nel film hanno esordito gli attori Mariella Lotti e Massimo Serato.

⁶ I Littoriali si svolsero dal 8 al 14 agosto 1938 al Lido, si veda anche: Nedo Ivaldi, *La prima volta a Venezia*, Studio Tesi Edizioni, Roma 1982, p. 8.

⁷ Franco Saponieri, “Film documentari e scientifici ai Littoriali”, in *Film*, Anno I, No. 32, 3 settembre 1938, p. 19

⁸ Iscritto al Guf di Padova e complice dei movimenti “sovversivi” del gruppo di Ruggero Zangrandi: Ruggero Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, Feltrinelli, Milano 1971, p. 111. Affronteremo nuovamente il testo nel capitolo sul quadro politico.

⁹ Teo Ducci, “Panorama del documentario”, in *Il Bo*, 20 agosto 1938, p.18.

evidentemente il film sperimentale¹⁰, ma il dibattito prendeva forza proprio in reazione al “nostro cinema”, inteso come quel cinema italiano contro cui i giovani gufini manifestavano la loro insoddisfazione e frustrazione;

la ricerca di un’originalità e una qualità nel film sperimentale muoveva proprio da parole d’ordine che Domenico Paolella aveva puntualmente sintetizzato nel suo pamphlet *Cinema Sperimentale*, in cui senza mezzi termini tuonava: “i compromessi e le formule tradizionali erano i nostri nemici!”¹¹.

Se rimaniamo sul fronte della pratica cine-sperimentale, la dimensione locale avrebbe dovuto essere garanzia di “competenza” sui temi trattati, e quindi capacità di approfondimento, ma anche possibilità di rintracciare nello spazio più prossimo quegli “ambienti e climi del tempo fascista” che i concorsi dei Littoriali *consigliavano* nella scelta dei temi dei film¹².

Non è un caso evidentemente che Domenico Paolella, del Guf di Napoli, portasse a modello il suo *Arco Felice* (1934), un “documentario drammatico” - come lo stesso autore lo definisce - sulla “rigenerazione dei ragazzi scugnizzi, per mezzo delle Colonie Permanenti istituite dal Regime”. Anche Francesco Pasinetti non esita a considerarlo “superiore ai migliori prodotti fino ad oggi apparsi in tale campo e in tale categoria”¹³. Il film è vincitore dei Littoriali del Cinema del 1935 e nel libro di Paolella diviene a tutti gli effetti un modello produttivo da seguire, tanto da occuparne un capitolo intero dove a fini illustrativi viene raccontata la realizzazione del film e trascritto l’intero trattamento con i 300 piani dettagliati.

Arco felice non è ancora stato trovato (preferiamo questa perifrasi eufemistica al lapidario e quanto mai incerto “perduto”), ma in esso attenzione alla realtà locale (tanto da coinvolgere quasi esclusivamente non attori ma “tipi” del quartiere) e maturità narrativa rappresentano la soluzione perfetta nella direzione di una strategia produttiva originale e alla portata di tutti i cinegufini.

¹⁰ Gilberto Loverso, “Nostro Cinema”, in *Cineguf*, numero unico speciale per i sette anni di vita del Cineguf di Milano, Supplemento straordinario di *Libro e Moschetto*, 1941, p. 4.

¹¹ Domenico Paolella, cit., p. 82.

¹² Idem., p. 32.

¹³ Francesco Pasinetti, “Cronache del cinema. Cinematografo sperimentale”, *Emporium. Rivista illustrata d'arte e di cultura*, gennaio 1935-XIII, Anno XII, n°1, p. 408.

Documentario e finzione si legavano indissolubilmente nel modello di *Arco felice* e sarebbero diventati gli estremi di una dialettica determinante per lo sviluppo della produzione sperimentale: la maturità narrativa nasceva a fronte di una precisione documentaria in cui lo sperimentalista dimostrava di saper superare le formule retoriche dei documentari Luce.

Il rapporto con il territorio (e con la realtà locale) per le produzioni gufine era cruciale per i motivi che tenteremo, nel corso di questo capitolo, di dettagliare e argomentare; tuttavia restando sul piano della pratica, lo spazio della realtà locale garantiva ai giovani sperimentalisti la possibilità di trovare immediata collaborazione – anche finanziaria – ai loro progetti, o vere e proprie committenze in cui mettere alla prova una competenza tecnica via via sempre più rigorosa.

I gruppi più intraprendenti potevano vantare collaborazioni con piccole case di produzione nella loro città, piccole società a volte nate in seno agli stessi Cineguf o in seguito all'esperienza gufina o ancora in virtù della collaborazione di esponenti dei Guf, come per la Venezia Film di Francesco Pasinetti. Di origine gufina sono: la Ci.To. (del gruppo di cinemataori [Ci.] di Torino [To.] poi confluito nel Cineguf animato da Fernando Cerchio, con cui produsse per esempio i film didattici *Il Libro delle bestie* e *Matita e la sua lavorazione* nel 1934, il film *Ritorno a se stesso*¹⁴ sempre nel 1934 e *Impressioni* di Carla Cagnazzi, rarissima regia femminile dello stesso anno), la Juventus Film (il Cine Gruppo Dilettanti Juventus Film nato dall'esperienza di Ugo Saitta del Guf di Catania, con cui nel 1935 produsse il film sperimentale *Clima puro*)¹⁵; alla fine degli anni Trenta, troviamo la Dolomiti Film

¹⁴ Il film, recentemente recuperato, è oggi conservato al Museo Nazionale del Cinema di Torino.

¹⁵ Sulle prime produzioni di Saitta si vedano Alessandro De Filippo, *Ugo Saitta cineoperatore*, Bonanno editore, Catania 2012, pp. 15-22 e Id., *Ugo Saitta. Un album di ricordi*, Società di storia patria per la Sicilia Orientale, Catania 2012, pp. 13-41 dove De Filippo sottolinea “come il gruppo della Juventus Film agisse all'interno del tessuto culturale della città, facendosi promotore di iniziative importanti. Si trattava di studenti universitari, goliardi pronti a mettersi in gioco al fine di contribuire alla promozione culturale di Catania. Lo spirito è appunto quello di un servizio culturale offerto alla città, senza ambizioni di tipo economico, ma con una chiara e curata professionalità”, p. 24. Sulla produzione cinegufina siciliana si veda anche Sebastiano Gesù (a cura di), *La Sicilia della memoria. Cento anni di cinema documentario sull'isola*, Giuseppe Maimone editore, Catania 1999, pp. 80-84.

(dal gruppo del Cineguf Milano), la Julia Film¹⁶ (dal Cineguf Trieste), la Microfilm (di Leonardo Algardi, anch'esso proveniente dall'esperienza cine-clubbistica e gufina)¹⁷, la Primule Film (dal gruppo Cremonese), la Moretti film (dall'esperienza di Enrico Moretti che per il Guf di Pola fu regista nel 1934 del film *Luci sul Mare* e nel 1937 del film *Uomo di mare*)¹⁸.

Tuttavia raramente le sezioni cinematografiche potevano contare su vere case di produzioni, più spesso il territorio offriva possibilità di finanziamenti o partecipazioni: già nel 1930 abbiamo traccia di una negoziazione tra Ugo Saitta del Cine-gruppo dilettanti Juventus Film di Catania e l'Aero Club Provinciale per la realizzazione del film *Prime Ali*¹⁹: progetto che si concretizzerà tardissimo, dopo l'esperienza gufina, e il periodo di studio presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, quando Saitta sarà ormai operatore dell'Istituto Luce.

Nel 1937 Leonardo Algardi, allora del Guf di Genova e anch'egli studente presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, cercò la collaborazione della Società Anonima di Navigazione "Italia" per la realizzazione del film a passo ridotto

¹⁶ Per il Cineguf di Trieste produce il film *Scuola di Roccia, con Saggio di arrampicata di Emilio Comici* nel 1941, che parteciperà alla Mostra del passo ridotto a Udine nel 1942. Il film è conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato.

¹⁷ Leonardo Algardi (nel 1934 regista del film sperimentale *In caccia di stelle*, con la "supervisione tecnica" di Francesco Pasinetti) è figura di straordinario interesse per le vicende del passo ridotto italiano: è tra gli animatori del Filocinegruppo genovese nel 1930, quindi dell'Associazione Fotografica Ligure (produttrice dei film sperimentali d'animazione *Cip e Puk nel paese delle meraviglie* e *La nonna di Cip e Puk* diretti da Pier Luigi Erizzo nel 1933 su pellicola 9.5 mm), del Cine-club di Genova da lui fondato nel 1934, e segretario del Cineguf di Genova nel 1935; sarà allievo del Centro Sperimentale di Cinematografia dal 1935 al 1937, e nei primi anni Quaranta fondatore della Microfilm: "la prima società italiana per l'esercizio dell'industria e del commercio della cinematografia a passo ridotto", orientata ad una serrata collaborazione con le attività cinegufine; al culmine di questo percorso la Microfilm verrà assorbita dall'Istituto Luce e Leonardo Algardi diverrà nel 1943 direttore del reparto Formato Ridotto dell'Istituto Luce.

¹⁸ In tutti questi casi è arduo e probabilmente poco significativo tracciare confini netti tra produzione Cineguf e produzioni indipendenti: l'interazione e la "migrazione" delle personalità che operavano in entrambi gli ambienti era assai frequente. Nel 1943, alla fine dell'esperienza gufina, la Julia Film, la Microfilm, la Primule Film, e la Moretti Film furono coinvolte nell'iniziativa di Leonardo Algardi del "Gruppo Nazionale Industrie del 16 millimetri", al quale si sarebbero aggiunte la Onda Film (di Salò), Olimpia Film (di Milano), Cine-Victoria (di Roma), e la Pathé-baby di Roma nel tentativo di "consorzio tutte le aziende italiane che agiscono nel campo della cinematografia in formato ridotto": Biblioteca Mario Gromo (BMG), fondo Leonardo Algardi, *La Microfilm programma sociale, Microfilm-Programma generale aggiornato* 1943, p. 15. Per un quadro parziale sulla vicenda cinematografica genovese a cavallo della seconda guerra mondiale: Enrico Baiardo, *L'identità nascosta, Genova nella cultura del secondo novecento*, Erga edizioni, Genova 1999, pp. 150-220.

¹⁹ Alessandro De Filippo, *Ugo Saitta. Un album di ricordi, op. cit.*, p. 25.

*Crociera di lusso*²⁰; Ico Parisi del Guf di Como e studente di architettura venne coinvolto nel 1939 dallo studio comasco dell'architetto razionalista Giuseppe Terragni nella realizzazione del documentario *Risanamento del quartiere La Cortesella*, analogamente a come, anni prima, nel 1933, Ubaldo Magnaghi (legato al Cine-club di Milano e "informalmente" al Cineguf) collaborò con l'architetto Piero Bottoni (dello stesso gruppo razionalista di Terragni) per il film a passo ridotto *Una giornata nella casa popolare*²¹; il Cineguf di Milano cercò e trovò, alla fine degli anni Trenta - organizzato nella neo-fondata società Dolomiti Film - una collaborazione con la rivista milanese *Il Milione* (dall'omonima galleria d'arte) per una serie di *critofilm* d'arte, così come con la Scuola di Mistica Fascista, operante nella stessa Università di Milano, per la realizzazione del film *Il Covo* nel 1941²². Ciò che tuttavia si verificò in maniera diffusa - e pressoché sistematica - fu il coinvolgimento da parte delle strutture locali del Pnf delle sezioni cinematografiche dei Guf, in una "messa a servizio" della loro "competenza tecnica".

Già dal dicembre 1935, per esempio, tutte le iniziative cinematografiche delle strutture dopolavoristiche erano subordinate all'azione dei Guf:

Premesso che le associazioni dopolavoristiche ed i singoli dopolavoro sono stati autorizzati a svolgere attività cinedilettantistica, è fatto divieto di costituire in seno al Dopolavoro associazioni cinedilettantistiche o comunque organismi che abbiano come fine ultimo tale attività.

E perciò:

I dopolavoro e le associazioni dipendenti non potranno prendere iniziative di concorsi cinedilettantistici di qualsiasi genere senza preventivi accordi con il GUF²³.

²⁰ BMG, fondo Leonardo Algardi, *Centro sperimentale di cinematografia 1935-1937*, lettera a Leonardo Algardi dalla Società Anonima di Navigazione "Italia" sul progetto *Crociera di Lusso*, 8 novembre 1937. Del film tuttavia non abbiamo traccia, non possiamo d'altra parte al momento asserire che sia stato effettivamente realizzato.

²¹ Copia del film in 35mm. è oggi conservata presso l'Archivio Piero Bottoni di Milano.

²² Del Cineguf di Como e della Dolomiti Film ci occuperemo nel capitolo sul quadro politico.

²³ ACS, PNF, Dir.Naz., Segreteria GUF, Circolari GUF 1930 1937, b. 46, Circolare No.18, Ai segretari dei Gruppi Universitari Fascisti, "Cinedilettantismo", 30 dicembre 1935. Corsivo originale.

D'altra parte a proposito della produzione del Cineguf di Pisa²⁴, Clara Macini rileva che:

molto pochi furono i film realizzati per iniziativa dello stesso Cineguf (soltanto quattro in tre anni), mentre di solito essi venivano commissionati da enti pubblici come il Gruppo Rionale Fascista, il Partito Nazionale Fascista, e il Centro Universitario Sportivo²⁵.

Così nel Cineguf di Pisa troviamo titoli come *Littoriali femminili del lavoro* (1941), *Discorso di Mussolini* (1941), *Trasporto del federale Ceccanti (I funerali del Federale Ceccanti – 1941)*, *Il Ventennale* (1942) o *Le colonie della Gil* (1942)²⁶.

Analogamente nel Cineguf di Perugia troviamo *Bimbi e sole* (1936, sulle colonie elioterapiche), *Littoriali della neve anno XIV* (o *IV Littoriali della neve e del ghiaccio* 1936), *Giovani fascisti al campo* (1936), *Tornano i legionari* (1937)²⁷.

Del Cineguf di Trento il bellissimo *Littoriali della Neve e del Ghiaccio* (1937)²⁸; del Cineguf di Verona *Gli spettacoli lirici all'Arena di Verona* (1937) di Luciano Dal Cero, tra i vincitori dei Littoriali della Cultura e dell'Arte di Napoli nel 1937 e più volte applaudito nelle proiezioni organizzate dal Guf Veronese²⁹, così come ritroviamo dello stesso Del Cero *Visita del Duce al primo scaglione della divisione Pasubio in partenza per il fronte russo* (1940) e *Littoriali femminili della neve Anno XX* (1941) che parteciperà alla Mostra del Passo ridotto di Udine nel 1942.

Nel 1935 Pio Squitieri e ed Ettore Giannini del Cineguf di Napoli diressero *Cortina – Littoriali anno XIV*, e Michele Gandin e Mario della Piane del Cineguf di

²⁴ Clara Mancini, *Il Cinema dei Giovani. Dal CineGUF al Cine Club*, in Lorenzo Cuccu (a cura di), *Il cinema nelle città. Livorno e Pisa nei 100 Anni del Cinematografo*, Edizioni ETS, Pisa 1996, pp. 227-251.

²⁵ Idem., p.231.

²⁶ Tutti i film sono stati conservati da Mario Benvenuti e recentemente recuperati da Luigi Puccini dell'Associazione Cinema dei Ragazzi di Pisa e digitalizzati dalla dott.ssa Michela Paparoni dell'Università di Pisa, nel corso del lavoro di tesi magistrale: a questi si aggiungano *Canottieri* (1941), *Gita a Fauglia* (1941), *Traversamento dell'Arno (Traversata invernale di Pisa a nuoto – 1942)*, *Scuola di roccia* (1942), *La scuola C. Ciano* (1943).

²⁷ I film del Cineguf di Perugia sono stati in gran parte realizzati da Marco Bencivenga e sono stati recentemente recuperati a un'asta da Luciano Zeetti del Museo del giocattolo di Perugia. La collezione apparteneva alla vedova di Marco Bencivenga.

²⁸ Il film è stato recuperato dal dott. Gian Maria Buffatti del Museo dell'Immagine di San Pietro in Cariano (VR).

²⁹ Ne parla in uno dei contributi più ricchi e significativi sull'esperienza dei Cineguf Ugo Brusaporco, *Il Cinema a Verona: 1930-1945*, Edizioni Scaligere, Villafranca di Verona 1987, pp. 75-174 *passim*, a partire dall'archivio privato di Luciano Dal Cer.

Siena *Visioni della gimkana automobilistica* (1937), un titolo dal sapore futurista per un documentario sulla gimkana organizzata dal Consorzio Provinciale di Siena a beneficio della campagna antitubercolare dell'anno 1937³⁰.

Si potrebbe andare avanti per pagine e pagine. Ma già dalla prima filmografia redatta da Domenico Paolella nel suo *Cinema Sperimentale* (filmografia che copre le produzioni fino al 1937), la componente documentaria risulta certamente preponderante e strettamente legata alle committenze locali; a queste si aggiungono i film scientifici, realizzati in seno alle Facoltà di medicina (come per esempio per il Cineguf di Siena, in gran parte animato da studenti di Medicina, per il film *Esperienze sulla funzione cardiaca* del 1935 o *Celebrazione del VIII centenario dell'Ateneo* del 1941), quindi sempre nel quadro di una rigorosa competenza sui temi trattati e sugli ambienti filmati.

Da queste indicazioni sommarie risulta evidente quanto sia determinante l'apporto delle fonti secondarie e delle storie locali (su cui tra poco torneremo) ed un approccio che proprio in virtù di quest'attenzione microstorica si presta, e anzi richiede decise aperture interdisciplinari:

è altro dalla vecchia storia di campanile. Lo studio in un ambito territoriale limitato non può dimenticare un approccio globale ai problemi e deve misurarsi necessariamente in relazione con altre discipline: la geografia, l'urbanistica, l'economia

³⁰ Sergio Micheli, *Cine-guf senese ai Littoriali del 1939. Un caso di disobbedienza*, in Alessandro Orlandini (a cura di), *Fascismo e antifascismo nel senese. Atti del convegno: Siena, 10-11 dicembre 1993*, Regione Toscana, Giunta regionale, Archivio Storico del movimento operaio e democratico senese, Siena 1994, p. 295. Della produzione senese purtroppo buona parte è andata perduta in un rogo, provocato alla fine degli anni '50 in seguito a forti tensioni ideologiche: ce ne ha parlato lo stesso Sergio Micheli che pure recuperò probabilmente tutti i film del Cineguf come conferma Mario Verdone, *Drammaturgia e arte totale. L'avanguardia internazionale: autori, teorie, opere*, Rubbettino Editore, Catanzaro 2005, p. 69, prima in Mario Verdone, "Per una storia dei Teatrìguf e dei Cineguf", in *Carte di Cinema*, nuova serie, No. 11, 2003, pp. 43-46. Dal rogo si salvarono il film *Cinci* (1939) di Michele Gandin, di cui ci occuperemo, e *Colonia Elioterapica di Belcaro* (1936), più alcuni frammenti di un film incompiuto sul *Palio*, e frammenti di *Popolareca* (1941), concorrente alla Mostra del passo ridotto di Udine nel 1942. Andanti bruciati, stando al racconto di Sergio Micheli, buona parte dei film scientifici tra cui *Esperienze sulla funzione cardiaca* (1935) di Mario Andrucci, *Resezione dello Splacnico* (1937) di Sellaro Franceschini, o conosciuto anche come *Resezione del bacinetto renale e del polo inferiore del rene*, al sesto posto dei Littoriali del Cinema del 1938 nella categoria film scientifici, e *Splacnico Frassi in un caso di ipertensione essenziale* (1937) anch'esso concorrente a Udine, *Terapia broncoscopica dell'ascenso polmonare e delle bronchiectasie* (1937). All'appello manca anche *Amate la terra* (1935) di Mario Delle Piane.

e così via. Lo storico del cinema, anche a livello locale, dovrà sempre privilegiare un approccio interdisciplinare³¹.

Così l'influenza del locale si misura anche nella valutazione dell'entità dell'esperienza del razionalismo architettonico in una città come Como per il gruppo del Cineguf animato da Ico Parisi; così come dell'importanza dell'esperienza futurista durante il cosiddetto "secondo futurismo", un fenomeno che negli anni Trenta si fa via via più diffuso nella provincia e che spesso garantiva uno spazio di negoziazione culturale e identitaria fondamentale, soprattutto nelle regioni più periferiche: si consideri il caso di *Fiera di Tipi* (1934) del futurista Antonio Leone Viola del Guf di Padova che vanta l'appoggio di Filippo Tommasi Marinetti, o del futurista Emanuele Caracciolo: "Manuel" Caracciolo collaborò nel 1935 come soggetto per il film sperimentale *Eco d'anime* del Cineguf di Napoli, per la regia di Francesco Spirito e la fotografia di Pio Squitieri, e fu autore del soggetto di *Un'anima si trasforma*, scritto durante gli anni di corso presso il Centro Sperimentale di Cinematografia per il Guf di Napoli³².

Nel 1936 abbiamo invece il caso del Teatro dello spettacolo sperimentale moderno, teatro futurista diretto a Milano da Francesco Montuoro e Cesare Andreoni, che presentò programmi di cinema sperimentale offrendo a Ubaldo Magnaghi la possibilità di proiettare *Impressioni Chioggiate*, *Dieci Sintesi* e *Studio su paesaggi primaverili*³³.

Ma negli Trenta gruppi futuristi che molto spesso coinvolgevano gli stessi giovani gufini erano vivacissimi in Puglia, in Campania, in Sicilia, in Liguria, in Friuli³⁴; si pensi poi anche ai rapporti con il gruppo dei Surrealisti (comaschi) della galleria milanese de *Il Milione* per il Cineguf di Milano e la Dolomiti film: una dinamica da

³¹ Paolo Caneppele, cit., p.293.

³² Il soggetto verrà segnalato nel concorso per un soggetto di film coloniale, indetto dalla rivista Cinema nell'autunno 1936 e aperto alle sezioni cinematografiche dei Guf, in "Fotografia e passo ridotto", in *Cinema*, anno I, vol.I, No. 10, 28 novembre 1936, p. 394.

³³ ASM, Gabinetto di prefettura, I versamento, b. 445, Teatro dello spettacolo sperimentale moderno, *Richiesta visto di censura*, Milano 29 aprile 1936. Si veda anche Enrico Crispolti, Anty Pansera, *Cesare Andreoni e il futurismo a Milano tra le due guerre*, Archivio Cesare Andreoni, Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale 29 gennaio – 28 marzo 1993, Edizioni Bolis, Bergamo 1992. Sui programmi del Teatro dello spettacolo sperimentale moderno, Archivio Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Teatro Arcimboldi, Teatro Arcimboldi. 1° Maggio - 6 Maggio 1936 - XIV, *Teatro Arcimboldi. Teatro dello Spettacolo Sperimentale Moderno*, Pieghevole, 1936.

³⁴ Sui rapporti con le avanguardie torneremo con maggior scrupolo nel capitolo sul quadro estetico.

cui scaturirà per esempio il film astratto *Film n°4* (1941) di Luigi Veronesi, di produzione Dolomiti Film e legato all'esperienza Gufina³⁵.

Ricerca e storie locali

Le difficoltà di una storiografia condotta in realtà locali, lontane da quelle che si conoscono, dove magari si è cresciuti, è stata recentemente richiamata da Ryan Shand, proprio in relazione ad esperienze di cinematografia amatoriale e all'importanza evidente della ricoperta dalla storia del territorio (in quel caso specifico si tratta della terra di Scozia)³⁶.

L'importanza delle storie locali conferma la natura ibrida di questi prodotti, a metà tra un cinema che potremmo definire di un movimento istituzionalizzato, con tanto di manifesto, e il cinema amatoriale e privato. E sulla ricerca di questi ultimi Shand ricorda che “*you're viewing material that is 'removed' from its original context*”, richiamando l'importanza non solo delle testimonianze orali, ma anche delle possibilità offerte da Internet per l'accesso a cataloghi e ad archivi on-line dei periodici locali.

Sono osservazioni probabilmente di una certa ovvietà, ma che possiamo confermare: la *detection* dei film – condotta nell'arco di poco più di due anni su una filmografia che raggiunge e supera i quattrocento titoli – ha potuto avvantaggiarsi di un regolare e periodico controllo incrociato di *news* e forum amatoriali sul web, grazie ai quali abbiamo intercettato proiezioni in sale comunali di piccoli “tesori di storia locale” recuperati da collezionisti o appassionati (come è stato per il film del Cineguf di Perugia, di Pisa, di Como): spesso in questi casi non si trattava solo di

³⁵ Luigi Veronesi è autore di un libro “culto” per i giovani guffini: Attilio Giovannini, Luigi Veronesi, Antonio Chiattoni, *Note di Cinema*, Edizioni Cineguf di Milano, Milano 1942. Ma Veronesi curerà anche illustrazioni per i periodici dei Guf, allestimenti per spettacoli dei Teatriguf (si vedano quelli pubblicati sul periodico *Pattuglia* nel numero di Luglio-Agosto 1942) e pubblicherà sceneggiatura e bozzetti del suo *Film n°8* nel numero dedicato al cinema della rivista del Guf di Forlì, *Pattuglia: Invito alle immagini, Pattuglia*, Numero speciale del Mensile di Politica, Arti, Lettere del Guf di Forlì, Anno II, No. 3-4, gennaio-febbraio 1943-XXI. *Pattuglia* pubblicherà anche frammenti dei suoi film scientifici, oggi non reperibili.

³⁶ Ryan Shand, *Retracing the Local: Amateur Cine Culture and Oral Histories*, in Julia Hallan e Les Roberts (a cura di), *Locating the Moving Image. New Approaches to Film and Place*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 2014, pp. 197-220. Si veda anche Id., *Amateur Cinema Re-Located: Localism in Fact and Fiction*, in Ian Craven (a cura di), *Moving on Home Ground: Explorations in Amateur Cinema*, Cambridge Scholars Press, Newcastle upon Tyne 2009.

accertare la sopravvivenza dei film³⁷ ma anche di individuare conoscenti, amici o parenti dei giovani sperimentalisti, o semplicemente canali di incontro con collezionisti o persone utili a colmare le molte lacune che circondavano la storia di questi film.

Questi procedimenti, che ben inteso hanno fatto seguito ad un controllo sistematico degli archivi nazionali dove pure sono stati localizzati alcuni titoli, se da una parte hanno seguito ritmi e logiche casuali ed empirici, dall'altra ci hanno "formato" ad un approccio ed un'etica che progressivamente ci ha convinto a evitare la definizione di vere priorità negli obiettivi di ricerca dei film, e a privilegiare una qualificazione di questa "emersione" di tracce che ci ha permesso di ottenere risultati piuttosto soddisfacenti; questo sebbene il numero dei film recuperati non possa dirsi statisticamente rappresentativo: va tenuto conto della mole degli "oggetti" che l'esperienza sperimentale ha prodotto, per cui questa ricognizione non può che avere il valore di una prima esplorazione.

Così se la produzione dei Cineguf meridionali sarebbe sicuramente tra le più interessanti per via dei frequenti e numerosissimi premi collezionati dalle sezioni di Napoli e Bari, e i rapporti con i circoli futuristi assai vivaci in molte aree del meridione, questa è drammaticamente sottorappresentata nel nostro lavoro, dal momento che non ci è stato possibile recuperare nessuno dei film da loro prodotti: *Arco felice* (1935) di Domenico Paoletta, di capitale importanza, va ancora trovato, così come *Cronaca o Fantasia* (1936) dello stesso Paoletta che pure riproduce nel suo libro l'elenco dei piani e lo script del film; *La Città a Duecento all'ora* (1936) di Edmondo Cancellieri, del Guf di Bari - forse uno splendido film di sapore futurista - manca all'appello³⁸; *Eco d'Anime* (1934) a cui collaborò il futurista Caracciolo³⁹ e

³⁷ per il Cineguf di Pisa per esempio la sopravvivenza dei film era stata già confermata da scritti e interventi; una sorpresa invece è stato il recupero della collezione di Perugia, proiettata nel marzo 2010, così come la proiezioni di *Littoriali della Neve e del Ghiaccio* del Guf di Trento proiettato presso la sezione del CAI di San Pietro in Cariano nel dicembre 2008 o del film di Fernando Cerchio *Ritorno a se stesso*, nel 2006 a Torino, dei film guffini di Renzo Renzi *La città nemica* (1939) e *L'arsenale* (1941) proiettati nel corso della giornata di studi *Renzo Renzi. Un intellettuale Disarmato* nel 2005 a Bologna e oggi conservati presso la Cineteca di Bologna.

³⁸ Del film si conserva un'inquadratura in *Guf di Bari ai Littoriali della cultura e dell'Arte, anno XIV*, a cura della r. Università degli studi Benito Mussolini di Bari, Laterza, Bari 1934

³⁹ Caracciolo fu una delle vittime, il 24 maggio 1944, dell'eccidio delle fosse Ardeatine. La figlia di Emanuele Caracciolo, Teresa Caracciolo, contattata a questo proposito, non ha notizie dei film. Per la figura di Caracciolo, ad ogni modo, segnaliamo la cartella conservata

Prora Incatenata (1936) di Pio Squitieri, del Guf napoletano. Su tutta l'area meridionale sarebbe necessaria una ricerca approfondita, sistematica e continuativa cui solo parzialmente abbiamo rimediato con materiale d'archivio, la pubblicistica d'epoca e le storie locali. Così come l'esperienza del Cine-club e Cineguf di Padova risulta assai poco presente nella nostra ricerca: nonostante sia stata già indagata da Orio Caldiron⁴⁰ in una ricerca per certi versi pionieristica, essa meriterebbe una più sistematica investigazione sia nella direzione del recupero dei film (recupero non ancora seriamente pianificato), sia nella direzione di un approfondimento del ruolo dei cattolici nella produzione a passo ridotto e sperimentale. Preziosissimi strumenti infine, in ambito di storia locale, le tesi di Laurea che hanno portato in qualche caso al recupero dei film⁴¹.

nell'Archivio Storico del Centro Sperimentale di Cinematografia, fondo Cartelle studenti 1935-1940, f. *Caracciolo, Emanuele*. Si veda anche la recente pubblicazione degli scritti futuristi di Caracciolo, Salvatore Iorio (a cura di), Emanuele Caracciolo, *Cronache futuriste (1932-1935)*. Cinema, Teatro, Letteratura, Arti figurative, Cinema Sud, Atripalda (AV) 2012. Una preziosa corrispondenza tra Caracciolo ed esponenti del gruppo futurista si trova in Luciano Caruso (a cura di), *Futurismo a Napoli. 1933-1935 Documenti inediti*, Colonnese editore, Napoli 1977.

⁴⁰ Orio Caldiron, "Il cinema sperimentale a Padova: dal Cineclub al Cineguf, 1932-1940", in *Padova e la sua provincia*, N. 5, maggio 1967. Nel saggio vengono riportati fotogrammi dei film *Ombre e luci* (1933) di Guido Pallaro, *Eva e la macchina* (1934) di Antonio Leone Viola e Fernando De Marzi, e *Vita* (1934) di Enrico Parnigotto.

⁴¹ Si segnala tra gli altri – soprattutto per l'importanza del recupero filmico - il recente lavoro di ricerca sul Cine-club/Cineguf di Udine di Tatiana Cozzarolo, supervisionato da Leonardo Quaresima e Silvio Celli per l'Università di Udine, che ha portato al recupero del film *Giornate di Sole* di Renato Spinotti, produzione del Cine-club di Udine del 1934 oggi in fase di restauro presso il laboratorio La Camera Ottica – Film and Video Restoration di Gorizia. L'importante contributo di Cristina Gastaldi, con la supervisione di Raffaele De Berti per l'Università statale di Milano: *Tra Avanguardia e documentario: Il cinema di Ubaldo Magnaghi*. Infine la ricerca di Natalie Heys Cerchio su *Fernando Cerchio (1933-1945)*, con la supervisione di Dario Tomasi per l'Università degli Studi di Torino, nel 2004.

2.2 Identità, territorio, nomadismo

Il film *Amate la terra* (1935) di Mario Delle Piane del Cineguf di Siena restituiva “il richiamo verso la terra contro i pericoli dell’urbanesimo”⁴².

Il richiamo alla dimensione del locale e della prossimità non si riduce al piano delle dinamiche produttive: esso chiama in causa il senso politico di questa strategia, le sue ricadute nella pratica sperimentale ed evoca dinamiche – o conflitti - mai risolti sul terreno culturale nell’Italia fascista.

Vogliamo prima di tutto sgombrare il campo da un possibile fraintendimento: non ci occuperemo qui della rappresentazione dello spazio, del paesaggio in termini di resa estetica, iconografica o di cultura visuale, questioni che semmai affronteremo più propriamente nei prossimi capitoli; piuttosto ciò che vogliamo discutere qui è proprio la dimensione geografica dell’esperienza sperimentale, e in qualche misura i suoi caratteri socio-spaziali per come li possiamo dedurre dalla relazione tra lo spazio *nei* film sperimentali e lo spazio *dei* film sperimentali⁴³. Questi due problemi saranno l’oggetto delle prossime due sezioni di questo capitolo e ci porteranno a discutere in che modo la relazione con il territorio porta a una prima lettura del carattere *sperimentale* di questo fenomeno.

Raccogliendo le proposte dei geografi Kevin R. Cox⁴⁴ e Gillian Rose⁴⁵, tenteremo una ricognizione delle dinamiche spaziali della produzione guffina nei termini di una logica di scala (e ci stiamo riferendo a termini esplicitamente geografici) che a loro volta ci permetterà di individuare determinate aree di azione della politica in relazione al territorio e all’identità che in questi si incarna.

⁴² Sergio Micheli, cit., p. 295.

⁴³ Per un quadro delle diverse traiettorie disciplinari che, nel campo dei Film studies, hanno assunto gli studi su spazialità e cinema, si rimanda a Les Roberts e Julia Hallam, *Film and Spatiality: Outline of a New Empiricism*, in *Id.*, *Locating the Moving Image*, cit., pp. 1-30.

⁴⁴ Kevin R. Cox, “Space of Dependence, Space of Engagement and the Politics of Scale, or: Looking for Local Politics”, in *Political Geography*, vol. 17, No. 1, 1998, pp. 1-23; *Id.*, *Political Geography: Territory, State, and Society*, Wiley-Blackwell Publishers Ltd, Hoboken 2004, in part. Cap.4-5; *Id.*, *Local: Global*, in Paul Cloke e Ron Johnston (a cura di), *Spaces of Geographical Thought. Deconstructing Human Geography’s Binaries*, Sage Publications, London 2005, pp. 175-198.

⁴⁵ Gillian Rose, *Place and Identity: a Sense of Place*, in Doreen B. Massey e Pat M. Jess (a cura di), *A Place in the World?: Places, Cultures and Globalization*, Oxford University Press, Oxford 1995, pp. 88-132.

Per logica scalare intendiamo una distribuzione che rispetti caratteri quali: centrale/locale (legato all'evidenza di una scala gerarchica tra potere centrale e potere locale), locale/regionale/nazionale (una distribuzione cartografica tipicamente scalare), città/campagna (una dimensione dinamica nella quale s'innervano conflitti identitari e culturali di lunghissima data).

Gillian Rose lega esplicitamente la riflessione su politica e territorio - che si articola sulla base di logiche scalari in maniera tutt'altro che rigida in Rose come in Cox - alla dimensione della formazione dell'identità. Ciò che vogliamo dimostrare, sulla scorta delle posizioni dei due geografi, è l'assoluta porosità dei confini spaziali nella produzione guffina, una porosità che è anche inevitabilmente politica, e che si riflette nella formazione complessa e irrisolta di un'identità che per la cultura giovanile italiana degli anni Trenta resta conflittuale, contraddittoria, disorientata, irriducibile a semplici logiche binarie come Ruth Ben-Ghiat ha ampiamente argomentato: *“una crisi d'identità generazionale che era venuta delineandosi fin dall'inizio del decennio”*⁴⁶, e che si aggrava a partire dal 1936 con l'alleanza tedesca e nel 1938 con le leggi razziali: su quest'ultime torneremo in chiusura di questa sezione.

Il tentativo generale che inseguiremo in queste pagine, e che guida tutta questa ricerca, è quello di cogliere il complesso carattere moderno di questa produzione. Dunque ciò che ci preme mostrare qui è il carattere essenzialmente moderno della concezione dello spazio nell'esperienza cine-sperimentale.

Centrale/Locale

La dinamica centrale/locale è caratteristica peculiare della massiccia quantità di filmati prodotti dalle sedi guffine sulle attività e sulla vita quotidiana delle sezioni locali del Partito Nazionale Fascista. Prendiamo ad esempio alcune produzioni del Guf di Pisa⁴⁷ realizzati da Mario Benvenuti.

⁴⁶ Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2004, p. 206-221.

⁴⁷ Su questi rimandiamo anche a Federica Maria Marchigiani, “Un ‘laboratorio’ degli anni '40: il Cine-guf di Pisano”, in *Immagine. Note di Storia del Cinema*, Nuova serie, No. 6, Autunno 1987, pp. 17-21 e Clara Mancini, *Il Cinema dei Giovani*, cit.

In *Gita a Fauglia* (1941)⁴⁸ il racconto di una giornata spensierata tra giovani in impeccabile uniforme è giustificata da “Gli onori all'88° Fanteria reduce dalla gloriosa campagna di Grecia”: la storia nazionale e la guerra degli italiani si sovrappone pretestuosamente ad un racconto di vita locale, fatto di gustosi dettagli “naturalistici” come la giovane che si ferma a gonfiare la ruota della sua bicicletta, ragazzi e ragazze che preparano il pranzo da condividere, momenti di spensierato corteggiamento, il ballo al suono di musica prodotta da un giradischi portato per l'occasione.

Non siamo per leggere immediatamente in termini ideologici questa sovrapposizione, quanto piuttosto – per il momento – per evidenziare l'irrisolta dinamica tra un piano ufficiale dell'evento (che riporta idealmente alla storia nazionale), e un piano amatoriale del racconto, di gusto locale, dove troviamo sguardi e i sorrisi in macchina, complici e compiacenti.

Tale sovrapposizione non si risolve neppure in un documentario che fin dal titolo rimanda ad un evento di solenne ufficialità: *Il ventennale* (1942). Il film documenta la giornata commemorativa dei pisani che avevano partecipato alla marcia nell'ottobre 1922: commemorazione che viene coronata dall'innalzamento di una stele memoriale.

La prima didascalia colloca immediatamente la storia del PNF Pisano nel quadro del grande racconto epico della Rivoluzione fascista:

I fasci pisani, primi d'Italia, nella notte sul 27 ottobre 1922, rompendo gli indugi gettarono la sfida al pavido governo di Facta e marciarono, a ranghi serrati, alla conquista di Roma per epurarla da tutte le canaglie che avevano permesso che la Vittoria ci fosse negata e il sacrificio dei nostri 600.000 morti non fosse servito altro che ad arricchire ancor più le stesse tre potenze che oggi come allora ci sono nemiche, e che l'esercito e il popolo italiano sapranno distruggere⁴⁹.

Il film si conclude nel luogo in cui viene innalzata la stele:

Al Bivio Tagliaferro da dove partirono le legioni Pisane, s'innalza la 'Stele' che ricorderà nei secoli la fede, l'audacia, la volontà di Vittoria degli squadristi Pisani⁵⁰.

⁴⁸ Archivio privato Mario Benvenuti, Pisa, *Gita a Fauglia* (1941) di Mario Benvenuti, Pisa.

⁴⁹ Didascalia iniziale del film *Il Ventennale* (1942), di Mario Benvenuti, Archivio privato Mario Benvenuti, Pisa.

⁵⁰ Didascalia conclusiva del film.

Anche in questo caso balza all'occhio un certo contrasto tra l'attenzione data al cerimoniale e alla forte tensione nazionalista dell'evento, e un gusto per la ripresa tipicamente amatoriale: fortemente immersivo – Benvenuti riprende *tra* il pubblico, dietro le spalle degli astanti, riceve gli sguardi di concittadini attenti e distratti – così come, nella sequenza d'apertura che mostra l'argano che solleverà la stele, è distratto dalla “*fotogenia dei particolari e degli elementi che compongono la geometria della struttura dell'argano*”⁵¹, e interessato agli effetti “sperimentali” che questa può produrre.

Anche in questo caso, dati gli scarsissimi elementi che abbiamo, difficilmente potremmo dare una lettura ideologica, per la quale si dovrebbe rilevare che “*il contrasto tra la celebratività del cerimoniale e la distrazione del pubblico rivela ancora una volta la distanza tra l'apparato del regime e il popolo cittadino*”⁵²: piuttosto ciò che ci sembra essere confermato è una stramba (gli effetti oltre che stranianti possono essere talvolta decisamente comici) e irrisolta sovrapposizione tra una dimensione ufficiale nazionale e una amatoriale locale.

Infine, ancora per opera di Mario Benvenuti, prendiamo in esame un documentario su un tema alquanto ricorrente tra le produzioni documentarie gufine: *Discorso di Mussolini* (1941).

Il film venne commissionato al Cineguf da Gruppo Rionale Fascista che diffuse dalle finestre della sede di Porta a Lucca il discorso tenuto dal duce in occasione del primo anniversario dell'entrata in guerra dell'Italia. La visione del film è falsata chiaramente dalla mancanza del sonoro – che probabilmente in sede di proiezione nelle sezioni locali veniva risolto con l'emissione sonora di una registrazione – ma ciò che ci interessa è la distrazione non tanto della platea, che ascolta composta, quando della macchina da presa: essa coglie gli sguardi di ragazze appoggiate ai piani superiori della sede, dove Benvenuti sale per delle panoramiche sulla folla, così come si sofferma su primi piani di giovani coetanei, accanto a lui nelle riprese, documentando la loro vanitosa eleganza, impreziosita per l'occasione da occhiali da sole alla moda. Anche in questo caso Chiara Mancini avanza un'interpretazione piuttosto ideologica per cui “*il documentario finisce per diventare l'iconografia di un*

⁵¹ Clara Mancini, cit., p. 232

⁵² Ibidem.

cerimoniale vuoto”⁵³. Ma ancora una volta, ciò che cogliamo è una figura che, sebbene inquadrata in una committenza ufficiale e nell’esercizio della documentazione di un evento solenne, sembra lasciarsi guidare da un impulso anarcoide, che non è ancora ideologico, ma è certamente legato a una natura amatoriale e locale, dove la presenza di coetanei e amici nella scena forza le dinamiche dell’ufficialità. Questo nel quadro di una strategia governativa per cui, soprattutto nella fase matura del fenomeno, l’obiettivo primario diventa la capacità di penetrazione del passo ridotto nei territori periferici, come ci ricorda ancora Teo Ducci nel 1938:

il formato ridotto deve cessare di essere fine a se stesso, deve prendere contatto con il pubblico e valendosi delle sue particolari possibilità di diffusione, costituire il mezzo classico della cinematografia per capillarità. Quindi: proiettori in 16mm. nelle campagne, nei borghi sperduti tra i monti, ovunque il fratello maggiore sia incapace di giungere⁵⁴.

La tensione centro/locale si gioca all’interno questa strategia di penetrazione attraverso il passo ridotto⁵⁵, per cui l’incoraggiamento a documentare attività del Pnf nelle realtà locali è insieme estensione di potere coercitivo (attraverso il meccanismo della committenza), e traccia/prova degli eventi documentati.

Ma gli esiti, come abbiamo visto, sembrano esulare da questo stretto controllo e manifestare sintomi di un’attrazione eterodossa, verso il fascino per la tecnologia (quella della macchina da presa ma anche quella dell’organo meccanico che solleva la stele ne *Il Ventennale*), la contingenza del momento, l’immersione eccitata nella propria realtà quotidiana, con la messa alla prova delle proprie competenze durante un’occasione ufficiale.

Locale/Regionale/Nazionale

Passando a considerare la declinazione scalare locale/regionale/nazionale proveremo a introdurre argomenti che ci condurranno ad una progressiva apertura

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Teo Ducci, “Commento ai Littoriali”, in *Film*, anno I, No.14, 30 aprile 1938, p.9.

⁵⁵ Non va dimenticato inoltre che la quota di finanziamento destinata ai Cineguf aumenta considerevolmente nel 1942, proprio nel quadro del potenziamento di questa strategia.

filosofica della concezione dello spazio in questi film. Nei film che brevemente discuteremo, sono presenti elementi che connotano fortemente in termini identitari e culturali i territori che sono rappresentati: citiamo due film del Cineguf di Padova, purtroppo non ancora recuperati, *Caccia nell'Estuario* (1938) di Giovanni Tessaro, che s'immerge in uno spazio tipicamente lagunare, raccontando "la vita dei cacciatori nelle valli venete" e *Goliardi sulle Dolomiti* (1938) di Giuseppe Sandri: quest'ultimo è Littore dei Littoriali del Cinema a Venezia nel 1938, dove è seguito in graduatoria dal film di Tessaro, e verrà riproposto alla Mostra del Passo ridotto a Udine nel 1942. Del film di Tessaro, universalmente apprezzato ai Littoriali, si ammira:

il montaggio scorrevole, fluido, naturale, la fotografia bellissima, ad onta di due o tre fotogrammi sbagliati perché non sostituiti con materiale migliore, ma quella che è notevole è l'atmosfera: si respira nel film di Tessaro l'acredine della laguna, si sente per la pelle il freddo pungente di certi mattini invernali, s'ha nelle orecchie il silenzio immenso e raccolto rotto dagli spari e dal fruscio degli uccelli che saettano via⁵⁶.

A scrivere è per l'appunto Teo Ducci, dello stesso Guf patavino, che con un certo trasporto riconosce e descrive ciò che Gillian Rose chiamerebbe "a *sense of place*": sensazioni, emozioni legate a ricordi e impressioni di uno spazio fortemente connotato, che egli ben conosce e sa riconoscere nel film di Tessaro.

Ma il film raggiunge una platea nazionale, come quella dei Littoriali, a Venezia, - una platea e una competizione per cui il film è stato appositamente pensato - e convince la giuria a qualificarlo tra i migliori della rassegna. Così come per *Goliardi delle Dolomiti* (1938) di Giuseppe Sandri, che vince il primo premio.

Del film - anch'esso non ancora reperibile - si dice che:

ripete un tema già sfruttato, ma con piglio scanzonato, con leggerezza di tocco ed una precisa conoscenza della tecnica dell'ascensione. Ci sono poi certe nuvole che spaccano tutto, ed il motivo sentimentale, nobile e austero, ritorna ogni tanto, apre e chiude l'azione⁵⁷.

⁵⁶ Teo Ducci, "Panorama del documentario", in *Il Bo*, cit.

⁵⁷ *Ibidem*.

Ma con una certa simpatia si fa notare che “con diffidenza lo guardavano anche gli amici di Bolzano e dintorni avvezzi a trattar con gli assi del cinema ed a dar del tu a *Trenker*”⁵⁸. Il tema era “già sfruttato”, e il regista aveva dato prove di qualità con altri film di montagna come *Giornata a Corvara* (o *Domenica a Corvara*, 1937), su un gruppo di sciatori, che Paolella nel suo cinema sperimentale attribuisce al Cineguf di Bolzano, come anche *Ortisei* (1937): alla Mostra del Passo ridotto di Udine nel 1942 anche *Goliardi sulle Dolomiti* verrà ripresentato come film del Cineguf di Bolzano.

Le maglie dei Guf, come ha dimostrato Luca La Rovere, erano “larghe” e collaborazioni tra diverse sezioni erano frequenti così come l’assunzione di temi eccentrici come per esempio le riprese per un film sui Littoriali della Neve a Cortina ad opera di un Guf meridionale come quello di Napoli: *Cortina, Littoriali anno XIV* (1936) del Guf di Napoli per la regia di Ettore Giannini e Pio Squitieri⁵⁹.

Sono naturalmente la tecnica e la buona fattura che vengono premiati - come per i film del Cineguf di Padova - ma sul piano dell’appartenenza alla dimensione locale se il Cineguf di Napoli ha dato i natali a *Pesca nel golfo* (1933) di Giorgio Ferroni del Guf di Napoli - una poetica descrizione dei metodi di pesca utilizzati a Napoli - e ad un “documentario drammatico” come *Arco felice*, profondamente radicato nella realtà napoletana, nello stesso genere del documentario raccoglie notevoli consensi con una promozione turistica su Cortina!

Ma si pensi anche solo a *Uno della montagna* (1937), già ampiamente discusso dallo stesso Paolella⁶⁰, per la regia di Pio Squitieri dello stesso Guf di Napoli: il film è ambientato sul gruppo montano del Matese, a cento chilometri da Napoli, in ambienti lontani dal capoluogo campano e a ottocento metri sul livello del mare. In questo caso, come nel caso del “conflitto inter-regionale” tra Padova e Bolzano risulta certamente più problematico rintracciare un “*sense of place*” nella meccanica associazione tra Cineguf e quella realtà locale in cui abitualmente opera.

Il senso di appartenenza e la negoziazione dell’identità in relazione allo spazio si gioca evidentemente su altri piani.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Vincitore della Coppa dell’Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Como, per il miglior film turistico al primo Concorso di cinematografia turistica e scientifica di Como nel mese di Settembre 1936, “Il concorso di cinematografia turistica e scientifica a Como ed assegnazione di premi”, in *Eco del Cinema*, novembre 1936, anno XV, No. 156, p. XIV.

⁶⁰ Domenico Paolella, cit., pp. 113-124.

Aumentando la proporzione scalare e passando in ambito regionale, un caso assai interessante è *Friuli* (1941) del Cineguf di Udine, fin dal titolo legato alla promozione di una delle regioni del triveneto.

Il film, “documentario ricco di qualche bel paesaggio anche se disordinato nel montaggio e ineguale nel colore”⁶¹, venne proiettato con successo alla Mostra del passo ridotto di Udine nel 1942, la Prima Mostra Nazionale del Passo ridotto: alla platea venne distribuito un opuscolo che raccoglieva i canti che accompagnavano la proiezione del film, questi erano “villotte e canzoni friulane antiche e moderne”⁶², in friulano nella parte sinistra della pagina e in italiano nella parte destra.

Nell’introduzione all’opuscolo vi si legge:

Il popolo friulano, per secoli difensore dei confini della Nazione, attraverso i secoli invaso e restituito alla sua libertà, ha conservato religiosamente le intime sue tradizioni ed in particolar modo i suoi canti [...] Attraverso le villotte dell’amore del lavoro della Patria si può cogliere lo spirito il sentimento il carattere la squisita concezione della vita di questa Gente tenace sobria laboriosa e fedele. [...] Il film *Friuli* allinea le più significative villotte e canzoni che illustrano le bellezze e le virtù di questa terra, piccola Patria nella Grande⁶³.

Sulla retorica del nazionalismo torneremo tra poco, ma è evidente come anche lo spazio territoriale regionale in questo film venga presentato come necessariamente riqualficato in “piccola Patria” dall’anima Nazionale. Il film per la verità è una collezione di panorami, animati in alcune scene per lo più da figure femminili e anziani (siamo in tempo di guerra) dove si esalta il lavoro nei campi come nelle vigne,

⁶¹ Franco Dal Cer, “Cineguf a Udine. Il passo ridotto”, in *Roma Fascista*, anno XX, No. 8, 24 dicembre 1942-XXI, p.7. Su questo film come su tutta la produzione udinese rimandiamo alla tesi di Tatiana Cozzarola, *Il Cine-club di Udine (1930-1943)*, Tesi di Laurea discussa presso l’ateneo di Udine per l’A.A. 2006-2007, sotto la supervisione del Prof. Leonardo Quaresima e del Dott. Silvio Celli. Sul film *Friuli* in particolare riportiamo le parole della studiosa: “*Di Friuli sappiamo che le riprese furono realizzate nell’arco di alcuni anni, forse tra il 1936 e il 1942. Il film è un documentario a colori e fu proposto al pubblico con accompagnamento musicale. [...] gli autori Giuseppe Francescato, Maurizio Sanvilli e Orama Lestuzzi. [...] Il film vinse il primo premio, nella categoria documentari turistici*”, in Tatiana Cozzarola, cit., p. 51.

⁶² Gruppo dei fascisti universitari friulani, Udine, *Villotte e canzoni friulane antiche e moderne nel film “Friuli”*, 1° Mostra nazionale del passo ridotto, 10-13 dicembre 1942-XXI, Udine.

⁶³ Idem., p. 3.

attraverso la forza fisica, con l'aratro trainato dai buoi o con l'apporto delle moderne macchine da lavoro.

Il restauro e la riedizione del film ad opera della Cineteca del Friuli⁶⁴ permette di riconoscere tutti i luoghi regionali più suggestivi che vengono selezionati dalla macchina da presa dei cinegufini, ma nello spazio espositivo della Mostra lo spazio del film è pensato per la fruizione nazionale e presentato come soggetto "allegorico" di un condiviso sentimento nazionalistico.

Riportiamo ora il caso di un film del Guf di Torino. Trascriviamo per intero la descrizione che fa Renato Giani del Guf di Torino di un film, attualmente non reperibile, proiettato in anteprima per pochi amici prima che fosse mandato ai Littoriali della Cinematografia nel 1941:

[...] Eravamo nel santuario modesto e tettaiole del Cine-guf di Torino, la città si vedeva da un minuscolo finestrino, tetti, tetti, meglio case, case, case come dice Peppino De Filippo. Cento persone aspettavano l'arrivo dei giornalisti. Cento presentazioni e cento strette di mano, indi uno del folto gruppo parlò: "Signori - disse - siete venuti per vedere un film, e noi ve lo faremo vedere", e indi rivoltosi verso la camera di proiezione ordinò: "*Il Figlio Italiano*, presto, prestissimo!" e a noi: "mettetevi a sedere da qualche parte" [...] La stanza era picco e ingombra da mille apparecchi di ogni genere, lampadari, apparecchi un impianto da parco illuminazione, fari, sedie, gabbie, tigri e leoni in libertà, e da una parte, solo isolato e sdegnoso di contatti e di pubblicità, in una gabbietta, Camillo, topo di campagna allo stato selvaggio.

[...] "il soggetto è stato tolto in pieno da una rivista apparsa sui giornali... siamo di fronte a un fatto di cronaca puro e semplice".

Ecco le sequenze nel loro ordine:

⁶⁴ Carlo Gaberscek, *Il paesaggio friulano nel documentario cinematografico (1910-1969)*, Edizioni de La Cineteca del Friuli, Gemona 2006. Scrive Gaberscek: "*Il Friuli si apre con immagini dei documenti-simbolo del capoluogo friulano: una panoramica dal basso verso l'alto mostra il campanile del castello con l'angelo sveltante. Quindi, dalla Torre dell'orologio, dalla spiccato carattere veneziano [...] la macchia da presa scende lentamente verso la cinquecentesca Loggia di San Giovanni e fino alla fontana nella parte meridionale di Piazza Contarena, per poi risalire fino ad inquadrare la sommità assieme al leone di San Marco collocato sulla vicina colonna. [...] Gaberscek prosegue riconoscendo poi una lunga serie di monumenti - ndr] Si passa quindi ad una serie di immagini che illustrano un altro aspetto caratteristico del Friuli: la montagna. Vedute delle Alpi Giulie innevate che ne sottolineano l'aspetto di grandiose barriere. ecc."*

1- Di notte, Alda corre in automobile su una strada di Francia, diretta verso l'Italia. Appare stanca, ricorda...

2- ... la sera in cui, uscendo dal teatro lirico, a Parigi, (appartiene al corpo di ballo) incontra lui. Per pietà gli dà da mangiare, ma al momento di congedarlo, s'accorge che lui ha in tasca una rivoltella. Per evitare guai maggiori, sacrificandosi, lo fa rimanere un poco con sé.

3- Di nuovo Alda in automobile ricorda...

4- ... la sua risoluzione di recarsi in Italia. Al consolato si fa vistare il passaporto. Siamo però vicini all'entrata in guerra dell'Italia: sarà difficile che le autorità francesi concedano il loro visto...

5- ...in auto, Alda soffre di più. e ricorda...

6- ...la sua attesa al posto di prefettura francese (sequenza della mosca). Il commissario francese vede che è incinta. Non le concede il visto, anzi, la deride. Alda scappa, ad ogni costo fuggirà...

7- ...ed eccola ancora in auto nel suo interminabile viaggio. Ora anche la strada incidentata scuote di più l'automobile. Comincia anche a piovere. Alda mette in moto il tergicristallo. Dopo un po' viene presa dal movimento ritmico del tergicristallo (sequenza ritmica del tergicristallo), le immagini viste prima le si ripetono d'innanzi sempre più accelerate e solo un attimo prima di cadere esausta può fermare la macchina.

8- La mattina si sveglia, e si riprende un po'. DEVE attraversare la frontiera. La macchina resiste alla sbarra francese. Alle catene italiane si capovolge e si sfascia. Quelli che traggono dalla macchina Alda svenuta sono gli alpini italiani. Il posto di frontiera italiano si adorna di un fiocco.

"La pellicola destinata ai Littoriali della cinematografia, è stata proiettata per voi, esclusivamente per voi: visione più che privata" assertiva il regista, e ritornata la luce segnò nomi, cognomi, indirizzi: "regista: Virgilio Sabel (tiene a far sapere che quest'anno entrerà in produzione), "Lei": Alda Grimaldi (futura stella, attualmente al Centro cinematografico di Roma: [...]), "Lui": è Tino Ricci (presente alla proiezione con occhiali e aria distinta), le scenografie sono di Zenga, l'operatore è Giulio Bologna (che l'anno scorso era al centro sperimentale, e ora entra in produzione).

[...] La serietà d'intenti dei realizzatori si è esercitata su toni foschi propri del cinema francese, anche la morale è buona, e tutto appare come una musica ben orchestrata [...]

Se ogni formato ridotto che i Cine-guf realizzano fosse di questo valore, presto

converrebbe stabilire una volta al mese, almeno, serate dedicate ai Guf e ai cineasti goliardi⁶⁵.

Del film al momento risultano poche tracce e va considerato che i Littoriali del Cinema del 1941 vennero sospesi per motivi di guerra⁶⁶.

Nel film abbiamo il doppio esordio del regista Virgilio Sabel e dell'attrice (e poi regista) Alda Grimaldi. Il film, stando a questo racconto, è di enorme interesse per una riflessione sul rapporto tra identità e territorio: a partire dal 1940 il peggioramento delle condizioni di vita della popolazione contestualmente all'entrata in guerra generò un progressivo allargamento del dissenso che, dai ceti operai (dove già era diffuso) si estese ai ceti medi (fino a quel momento i più fedeli al regime)⁶⁷; nelle fasce giovanili l'alleanza con i tedeschi e le leggi razziali avevano accentuato quell'inquietudine e disorientamento che li aveva segnati per tutto il decennio e in termini identitari la già precaria ricerca di un'italianità nella cultura e nell'arte è terremotata proprio dalla polemica sulla razza.

In questo contesto anche il peso del passato storico dell'Italia – fonte primaria del dibattito sull'Italianità – viene ridimensionato, dal momento che:

il problema della razza riguarda il presente e più precisamente un presente, nel quale il principio di razza, prima circoscritto in categorie biologiche, ha cominciato ad agire sulle categorie di spirito⁶⁸.

Molti gufini si trovarono nelle condizioni di dover espatriare in seguito alla politica razziale (che pure trovava spesso ampio spazio nei stessi fogli guffini): emblematico,

⁶⁵ Renato Giani, "Paesaggio di Cine-guf", in *Cine illustrato*, anno XIII, No. 32, 6 agosto 1941 – XIX, p. 3

⁶⁶ Archivio Centrale dello Stato, PNF, DirNaz, Serv. Vari, serie II, busta 432, f. Guf XIX, Comunicazione No. 8-96-264 del 30 marzo 1941 ai Segretari dei Guf nazionali e all'estero e ai centri stranieri dei Guf: "Si intendono sospesi per l'anno XIX, anche i Littoriali dello spettacolo (Teatro-Cinema-Radio)".

⁶⁷ Si veda Simona Colarizzi, *L'opinione degli italiani sotto il regime 1929-1943*, Editori Laterza, Bari 1991, p. 274-282 e Alberto De Bernardi, *Una dittatura moderna. Il fascismo come problema storico*, Bruno Mondadori, Milano 2001, pp. 298-312. Ruth Ben Ghiat, *La cultura fascista*, cit., pp. 227-244. Sui Guf in guerra si veda poi in part. Luca La Rovere, *Storia dei Guf*, cit., pp. 365-372.

⁶⁸ Giuseppe Bottai, "Modernità e tradizione", in *La politica delle arti. Scritti 1918-1943*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 2009, p. 164, già in Giuseppe Bottai, *Modernità e tradizione nell'arte italiana di oggi*, in *Le Arti*, anno I, fasc. 3, febbraio-marzo 1939, p. 232

e per noi decisamente interessante il caso di Franco Fortini che nel 1941 conosce Luigi Comencini (del Guf di Milano) al Café Select di Zurigo durante serate cinematografiche di film d'avanguardia⁶⁹.

Il confine è simbolo complesso e densissimo di un clima culturale profondamente mutato e di un'identità tutt'altro che risolta:

La seconda guerra mondiale produsse una serie finale d'iniziative volte a impedire la circolazione dei libri e dei film stranieri in Italia. Le misure autarchiche, quali le tasse sull'importazione dei film americane disposte del 1938 da Alfieri, trovarono una nuova legittimazione una volta che Inghilterra, Francia e Stati Uniti divennero nemici ufficiali. Come afferma un commentatore nel 1940, la guerra avrebbe finalmente consentito il trionfo del "tradizionale genio italiaco" eliminando quei "materiali culturali che erano estranei al nostro carattere". In linea con le più recenti direttive del partito, Bottai e altri membri dell'élite rinnegarono la politica di apertura culturale che avevano incoraggiato un decennio prima. [...] Ora "liberati dalla schiavitù dei legami stranieri", essi avrebbero agito da innovatori anziché da imitatori delle tendenze moderne nella Nuova Europa⁷⁰.

Nel film del Guf di Torino la Francia è meschina e crudele con la ragazza in attesa di un figlio, salvo poi rivelarsi tra le ispiratrici della messa in scena giocata "su toni foschi propri del cinema francese". Anche il climax durante la fuga verso la frontiera lascia intendere un montaggio frenetico e dal sapore avanguardista e citazionista. È fortissima in questa prova la tensione tra uno spazio creativo inevitabilmente alimentato da visioni internazionali (che avevano riempito i programmi dei Cineguf fino alla fine del fenomeno⁷¹) e un racconto decisamente impostato sulle esigenze di

⁶⁹ Renata Brogini, "Svizzera rifugio della libertà", in *L'Ospite ingrato. Annuario del Centro Studi Franco Fortini*, 1991, pp. 121-167 e Franco Fortini, *Sere in Valdossola*, (Mondadori, Milano 1963) Marsilio, Venezia 1985, pp. 9-10.

⁷⁰ Ruth Ben Ghiat, cit., p. 228. La studiosa cita qui Giuseppe Bottai, "Oltre il muro di casa", in *Primato*, 15 gennaio 1941.

⁷¹ Si legge su "Dietro lo schermo", in *La Stampa*, 20 marzo 1941-XIX, p.3: "Iniziatesi due o tre anni or sono con qualche prima inevitabile incertezza, le riesumazioni di film artisticamente significativi sono poi proseguite ad opera del Cineguf di Torino [...] quest'anno sono apparsi: *Sigfrido e Metropolis* di Fritz Lang; *Tutto il mondo ride*, di Alexandroff; *Io e l'imperatrice*, di Erich Pommer; *Rotaie*, di Mario Camerini; *Crisi*, di G. W. Pabst; *Il figliol prodigo*, di Luigi Trenker; e si annunciano *Carnet di ballo* e *La bandiera*, di Duvivier, *La Kermesse eroica*, di Feyder, *La maschera eterna* di Hockboun, *Cabiria*, di Piero Fosco". Nel corso dello stesso 1941 il Cineguf dell'Urbe proietta, in ordine di presentazione: *Il gabinetto del dottor Caligari* (Robert Wiene, Germania 1920), *Il bandito*

propaganda di quei mesi: il suolo italiano va raggiunto a tutti i costi per garantire al nascituro - l'uomo nuovo - di saldare i suoi natali sul "suolo italico".

Gli alpini, "guardiani della soglia", traggono in salvo la donna e assistono alla nascita del "figlio italiano". Anche in questo caso è difficile sabotare la lettura ideologica e propagandistica servendoci semplicemente degli elementi della cultura cinematografica francofila che sembrerebbero emergere; ma lo spazio della creazione sperimentale si qualifica anche in questo caso come uno spazio dai contorni opachi, fragili, porosi in termini territoriali e identitari: la frontiera è drammaticamente attraversata, ma in campo culturale permane l'ibridismo, e il meticcio viene riconosciuto e dichiarato dal giovane gufino nella pagina di critica cinematografica senza troppe remore, senza marcati accenti critici.

Prima di elaborare le conclusioni che possiamo trarre da queste osservazioni, daremo un ultimo sguardo a un'altra area definita dalla logica scalare. Si tratta del confine tra spazio urbano e spazio rurale, in questo caso la logica scalare è ancora quella centro/periferia/locale ma le osservazioni che possiamo avanzare pertengono in questo caso più la sfera del rapporto tra individui e ambiente ed esprimono rapporti di potere diversi da quelli gerarchici nei film sulle attività delle sezioni locali del PNF.

della Casbah (Julien Duvivier, Francia 1937), *Passione di Giovanna D'Arco* (Carl Theodor Dreyer, Francia-Danimarca 1928), *Sotto i ponti di New York* (Alfred Santell, USA 1936), *Vecchia Guardia* (Alessandro Blasetti, Italia 1934), *L'Angelo azzurro* (Josef von Sternberg, Germania 1930), *I due timidi* (René Clair, Francia 1928), *Entr'acte* (René Clair, Francia 1924), *La Strada* (Karl Grune, Germania 1923), *Ragazze in uniforme* (Leontine Sagan, Germania 1931) *L'Argent* (Marcel L'Herbier, Francia 1928) *Per le vie di Parigi* (René Clair, Francia 1932), *Pioggia* (Joris Ivens, Olanda 1929), *I Fratelli Karamazoff* (Carl Froelich, Germania 1920), *Proibito* (Frank Capra, USA 1932), *Il Cadavere vivente* (prob. Pier Angelo Mazzolotti, Italia 1920), *Variété* (Ewald André Dupont, Germania 1925), *Sinfonia nuziale* (Erich von Stroheim, USA 1926), *Carnet di ballo* (Julien Duvivier, Francia 1937), *Lampi sul Messico* (Sergej Mikhajlovič Ejzenštejn, USA-Unione Sovietica 1933), *Cavalleria* (Goffredo Alessandrini, Italia 1936), *Ballett Mécanique* (Fernand Léger, Francia 1924), *Ombre rosse* (John Ford, USA 1939), *A me la libertà* (René Clair, Francia 1931), *Acciaio* (Walter Ruttmann, Italia-Germania 1933) *Il fu Mattia Pascal* (prob. Marcel L'Herbier, Francia 1926), *Atlantide* (Georg Wilhelm Pabst, Germania 1932), *Squadroni Bianco* (Augusto Genina, Italia 1936), *La bandiera* (Julien Duvivier, Francia 1935), *E' arrivata la felicità* (Frank Capra, USA 1935), *Salvator Rosa* (Alessandro Blasetti, Italia 1940), *Ettore Fieramosca* (Alessandro Blasetti, Italia 1938), *1860* (Alessandro Blasetti, Italia 1934), *Dietro la facciata* (Georges Lacombe, Yves Mirande, Francia 1939), *Tabù* (Friedrich Wilhelm Murnau, USA 1931), *Darò un milione* (Mario Camerini, Italia 1935), *Sole* (Alessandro Blasetti, Italia 1930), *Tempesta sull'Asia* (Vsevolod Pudovkin, Unione Sovietica, 1928), *I topi grigi* (Emilio Ghione, Italia 1916-1918) *L'étoile de mer* (Man Ray, Francia 1928), *Rotaie* (Mario Camerini, Italia 1930): Partito Nazionale Fascista, Gruppo dei fascisti universitari dell'Urbe, *Spettacoli di cultura cinematografica, organizzati dal cineguf dell'Urbe in collaborazione con il Ministero della Cultura Popolare, Centro Sperimentale di Cinematografia*, anno XX, numero unico.

Urbano/Rurale

La dialettica e il conflitto tra cultura urbana e cultura contadina o rurale ha radici lontanissime in Italia come nel resto del mondo occidentale. In Italia ha trovato spazio in maniera assai definita nel dibattito culturale grossomodo tra la metà degli anni Venti e i Trenta negli schieramenti di riviste letterarie come *Il Selvaggio*, *L'Italiano* e *900* (che continuarono ad operare fino al 1943), materializzando quel terreno di scontro tra culture andate sotto il nome di “Strapaese” e “Stracittà”⁷².

La presunta reale contrapposizione tra cultura stracittadina e strapaesana è funzionale per ciò che intendiamo dimostrare.

Innanzitutto va ricordato che:

La polemica Strapaese-Stracittà [...] va inserita nel panorama più vasto del ‘costume’ fascista e per valutarla bisogna tener conto del fatto che il fascismo salì al potere senza avere formulato precisi programmi di politica culturale⁷³,

e nella prima fase dell’ascesa di Mussolini, le riviste e le rispettive posizioni incarnavano violente tensioni politiche; ma:

la contrapposizione tra i due movimenti [...] è una contrapposizione abbastanza fittizia sia nella sostanza che nella forma. Nella sostanza, perché non esisteva nella realtà un modello urbano come quello auspicato da *900*, come non corrispondeva all’Italia rurale la provincia degli strapaesani⁷⁴.

La finzione della contrapposizione è appesantita dalla palese contraddittorietà tra i loro intenti, le posizioni che gran parte degli esponenti occupano e i risultati che propongono. Lo strapaesano (e fascista: dichiaratamente sostenuto da Arpinati e Mussolini) *L'Italiano* si proclama contrario a tutto ciò che non è italiano e nello stesso tempo pubblica testi di prestigiosi scrittori stranieri; i “Selvaggi”, si sono sempre

⁷² Per una restituzione complessiva del lungo dibattito si rimanda a Luciano Troisio (a cura di), *Strapaese e Stracittà. Il selvaggio-L'Italiano-900*, Canova, Treviso 1975.

⁷³ Idem., p. 32

⁷⁴ Idem., p. 33

schierati in difesa della ruralità e della civiltà contadina, mentre in realtà erano borghesi:

la loro sconfitta, sia degli Strapaesani che degli Stracittadini, consiste nel voler essere popolari, vicini al popolo, nel voler fare cioè dell'arte per il popolo, mentre i loro prodotti sono aristocratici e fruibili da un *élite* di poche centinaia di persone⁷⁵.

Cultura borghese e cultura popolare, cultura cittadina e cultura rurale si compenetrano senza una facile soluzione anche nello spazio dei film sperimentali.

Su questo punto ci soffermiamo su *Una giornata nella casa popolare* (1933), che venne realizzato dal giovane architetto-urbanista Piero Bottoni, al termine dell'esposizione di architettura allestita nel corso dell'ottava edizione della Triennale di Milano.

Il film "mette in scena" letteralmente il funzionamento di un suo progetto di "Casa popolare" già presentato nel 1933 alla Mostra dell'abitazione nella nuova sede della Triennale a Milano, nella convinzione che il film:

riproduce indicazioni progettuali che sulla carta risulterebbero inevitabilmente misteriose o affidate a noiose e certamente non lette indicazioni scritte⁷⁶.

Il film non è di produzione gufina, ma come collaboratore e operatore troviamo Ubaldo Magnaghi, impegnato in quello stesso anno nella realizzazione di *Fonderie d'acciaio* per il Cineguf di Milano. Si tratta di una produzione indipendente cui parteciparono l'Istituto autonomo per le case popolari di Milano e il Consorzio antitubercolare.

Il progetto, d'ispirazione razionalista, si propone una riorganizzazione e reinvenzione dello spazio di vita dei ceti popolari, esponendo nelle prime didascalie i suoi intenti: "*precisiamo il programma della casa popolare moderna: nei limiti della massima economia (unificazione, standardizzazione, centralizzazione ecc.)..*".

Dunque gli intenti non si fermano a scopi illustrativi, e il film assume progressivamente il valore di un documentario educativo orientato al "risanamento"

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Leonardo Ciacci, *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*, Marsilio, Venezia 2001, p. 75.

dei luoghi e alla “purificazione” della piaga della “promiscuità”: tipica dell’ambiente popolare.

Funzionalità, indipendenza, intimità, igiene diventano le parole d’ordine per una rieducazione che passa attraverso il processo di riorganizzazione urbanistica e ovviamente la qualificazione scientifica della vita quotidiana: all’apice dell’era della meccanizzazione⁷⁷ “*la lavanderia meccanica centralizzata risolve in maniera economica e veloce il problema dei moltissimi bucati*” – come chiarisce una didascalia del film – e anche il lavoro della terra viene sbrigato da “*appassionati che coltivano gli orti che hanno in affitto*”.

Nella proposta di Bottoni la cultura popolare è progressivamente integrata in quella urbana - si avvicinano le periferie - nei processi di meccanizzazione e razionalizzazione degli spazi abitativi, dove le stoviglie restano “poche e semplici”, gli ambienti “rustici”, le soluzioni di arredamento “economiche”, ma lo stile di vita viene progressivamente ordinato e gli spazi distinti: non più promiscuità.

Spostandoci su un altro centro urbano (all’inizio degli anni ’40) il film dedicato alla città di Mantova risulta piuttosto interessante per densità di elementi: ci apre ad una cultura alta, aristocratica, per poi lasciarsi attrarre dalla bellezza della vita campestre il tutto nel quadro di un’operazione che si offre ad essere sfruttata per finalità promozionali.

Il film, per la regia di Rodolfo Stranieri del Guf di Mantova, risulta allo stato attuale non reperibile, riportiamo tuttavia una preziosa e dettagliata descrizione del film dal *Bollettino del Guf di Mantova* del febbraio 1941:

Le prime inquadrature ci mostrano l'ora dell'alba sul nostro Lago dalle acque di smeraldo polito, ornato da ciuffi di tenere canne, mosse dal vento, il cui verde sfuma in un giallo mollemente aurato. Da lontano s'elevano le torri che si rinserrano quasi a protezione dell'alta cupola centrale che tutto domina. L'operatore s'addentra nel centro della città e, pieno di stupore, s'arresta davanti a S. Andrea dorata dal sole, e entra a bearsi di questo portento armonioso del genio umano. Poi percorre le nostre strade dal sapore medioevale, fiancheggiate da marmorei colonnati, sfocia nella Piazza Stornello solitaria e lunga "palazzi, torri e moli sacre". Entra l'operatore nella Reggia d'Isabella, palestra degli artisti del Rinascimento e ritrae una fuga di sale e quanto di più

⁷⁷ Siegfried Giedion, *L’era della meccanizzazione*, Feltrinelli editore, Milano 1967, pp. 17-22.

dilettevole all'occhio la Reggia custodisce. Da rilevare per il notevole interesse tecnico, la ripresa degli affreschi del Mantegna (di recente restaurati) nella sala degli Sposi, la famosa "Camera picta" cenacolo della pittura mantovana, ove il Maestro espresse il suo eccelso talento di compositore grandioso e di caratterista incisivo e profondo. Ora l'operatore ritrae ed esalta l'alacre vigore della nostra gente e mite, fedelissima delle zolle e dei lieti casolari, vivente in fraterna compagnia di alberi e armenti, in sanità di orizzonti e di costumi, santificante ancora con antichi riti agresti la nobiltà del lavoro. Sul lago dalla mutevole luce dell'acciaio, sono riprese veloci scorribande di vele, or docili or bizzarre. E ancora aspetti famigliari e silvestri del Mincio popolato di barche a specchio delle acque, e serpeggiante in lente spire per la campagna mantovana. Il documentario volge alla fine: è l'ora del tramonto, sul lago non c'è un alito di vento. I teneri canneti ora sono immoti. Ultimi colpi di remi. Agli ultimi bagliori di luce scorre la corrente dolce e piana, con grazia di ninfa giovinetta, erra in ampia voluta, si perde argentea quasi come un guizzo del cielo che l'assorbe. Cadono le prime ombre della sera tutto avvolgendo in una immensa pace, e una divina malinconia discende su gli uomini, sulle acque e sulle piante⁷⁸.

Il film, scrive il redattore dell'Ufficio stampa e propaganda del Guf di Mantova, *“mira ad esaltare quanto di più artistico la nostra città custodisce, e mette in luce aspetti famigliari e silvestri del paesaggio virgiliano”*. In questo caso Storia nazionale (nel cuore della città, tempio, come tutte le città storiche della penisola, della cultura artistica italiana), e un paesaggio agreste virgiliano dalla fortissima valenza identitaria si coniugano armoniosamente in un formato che molto ha del documentario turistico: una sintesi funzionale nella moderna economia della promozione turistica.

La promozione turistica nel passo ridotto rappresenta un interessante terreno di negoziazione degli sfuggenti e opachi confini spaziali della realtà stracittadina e strapaesana, come scrive giustamente Massimo Locatelli:

Tra le molte ambiguità della modernizzazione in epoca fascista, una particolare contraddizione caratterizza senz'altro le politiche di comunicazione turistica di un regime costantemente incerto tra gli imperativi della mistica nazionale e dello strapaese e le esigenze degli operatori di un promettente settore di mercato⁷⁹.

⁷⁸ “Il passo ridotto su Mantova”, in *Bollettino del Guf di Mantova*, febbraio 1941, p.10

⁷⁹ Massimo Locatelli, *Prove di modernità: il film “turistico” negli anni trenta*, in Alessandro Faccioli, *Schermi di regime*, Marsilio, Venezia 2010, p. 179. Si veda anche Id., “Lo sguardo

Ed è proprio negli anni dell'istituzionalizzazione del passo ridotto e del cinema sperimentale che questo "genere" si afferma:

il primo progetto organico di valorizzazione turistica e culturale del nostro paese attraverso il cinema nasce solo nell'ambito della riorganizzazione del Ministero della Cultura Popolare, alla metà degli anni trenta⁸⁰.

L'ambito turistico ci permette di individuare ulteriori dinamiche della relazione tra cultura dell'urbanizzazione e cultura rurale.

Dunque concludiamo questa lunga sequenza di casi con due film che su questo stesso tema possono fornirci ulteriori elementi chiarificatori.

Si tratta di due film della metà degli anni trenta, all'inizio dell'istituzionalizzazione dei Cineguf: *Una giornata di sole* (1934)⁸¹ del Cine-club di Udine (poi Cineguf) e *Vacanze borghesi a Falconara* (1935)⁸² di Gianni Puccini, qui esordiente regista iscritto al Guf di Roma⁸³, anche se in questo caso specifico non si tratterebbe ufficialmente di una produzione Cineguf.

In entrambi i casi, il soggetto - che si presta benissimo ad una funzione promozionale - chiama in gioco dinamiche che coinvolgono classe borghese e classe proletaria, così come realtà e cultura urbana e realtà paesana e rurale.

Una giornata di sole racconta l'avventura di un giovane, Guido, militare in licenza per quindici giorni, che deve raggiungere un gruppo di amici e passare la licenza in vacanza a Lignano - ambita meta turistica della laguna - ma è squattrinato e non ha che 300 Lire. Così con l'astuzia riesce ad ottenere un passaggio in macchina verso Lignano da parte di una coppia di fratelli - una ragazza e un ragazzo di classe agiata con una macchina letteralmente scintillante - che si offrono di ospitarlo per la durata del soggiorno vacanziero.

del cineturista: cinematografia amatoriale e pratiche di consumo turistico", in Luisella Farinotti e Elena Mosconi (a cura di), *Il metodo e la passione*, cit., p. 553-560.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Il film è conservato in copia pellicolare presso la Cineteca del Friuli a Gemona.

⁸² Se ne conserva una copia in DVD, da originale 16mm., presso l'Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nelle Marche, Ancona.

⁸³ Come ci riporta Ruggero Zangrandi, a partire dal 1938 Puccini muoverà sempre più decisamente verso posizione antifasciste e una militanza comunista. Ruggero Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, cit., p. 260.

Lo spazio della località turistica diventa lo spazio dell'esotico e del meraviglioso (evidente nel carrello in avanti, che oggi diremmo quasi "fordiano", dalla finestra della camera d'albergo aprendo al paesaggio ampio e luminoso della spiaggia di Lignano), ma anche spazio della contesa amorosa e soprattutto spazio dell'espedito e dell'arguzia per il giovane proletario senza vestiti di ricambio, con una valigia quasi vuota e pochi spiccioli in tasca.

Guido incarna nel film l'intelligenza che muove l'azione, mette in evidenza l'ingenuità e stupidità del giovane borghese/aristocratico vittima di tutti i raggiri di Guido che riesce a sottrargli con eleganza indumenti e soldi permettendosi una settimana di lusso e facendo innamorare la di lui sorella. Il proletario e il borghese/aristocratico sono coinvolti in un confronto diretto nel gioco (letteralmente: tennis – tipicamente altoborghese – nuoto, e giochi e scherzi nel gruppo di amici in spiaggia) e nella contesa amorosa. Qui un'esile struttura da commedia degli equivoci vede i due ragazzi corteggiare apparentemente la stessa donna, ma non è che l'effetto del complesso intreccio orchestrato da Guido: lo spettatore ne è cosciente, l'unico a non coglierne la trama è appunto il giovane fratello borghese. Il film è quasi interamente girato in esterni, si escludono le poche e brevi scene all'interno dell'albergo: a proposito del rapporto tra natura e spazio rurale e cultura urbana è naturalmente degna di una piccola riflessione la sequenza del viaggio in macchina, su cui la regia indugia.

La macchina entra in scena letteralmente scintillante sotto il sole. Il viaggio è risolto con un montaggio piuttosto interessante debitore delle trovate di Camerini per il viaggio in macchina verso la provincia in *Gli uomini che mascalzani* (1932)⁸⁴: il paesaggio è partecipe di una stretta dialettica con gli elementi dinamici innescati dal *camera-car* e si alternano panorami ripresi a camera ferma a bordo carreggiata e inquadrature dal punto di vista del battistrada e dei fanali così come da quello del passeggero.

La macchina nel paesaggio si carica qui di un carattere decisamente preponderante sullo spazio naturale (oltre ad essere stata già caricata di fascino nell'entrata in scena del mezzo). Accade in sostanza qualcosa di molto diverso rispetto alla vignetta di Mino Maccari intitolata "Strapaese e stracittà", e pubblicata su *Il Selvaggio* del 30

⁸⁴ E ancor prima delle sequenze d'avanguardia ne *L'Inhumaine* (1924) e *L'Argent* (1928) di Marcel L'Herbier.

dicembre 1929⁸⁵, dove “*the automobile, symbol of urban, industrial wealth, is thus immobilized by the rural landscape*”⁸⁶, al contrario la dinamica spaziale che questa sequenza ci suggerisce è molto più simile a quella analizzata da Spyros Papapetros nel manifesto pubblicitario della corsa automobilistica per la Coppa Florio a Brescia nel 1907, ritraente una macchina in corsa in mezzo alla campagna:

in the background, a quasi-agricultural landscape with trees and a few farmhouses, and in the foreground, the competitive vehicle driving on a dirt road and accented by a cloud of fumes. [...] The advertising image proposes a novel way to experiencing nature: that of *cutting through it*⁸⁷.

“*Cutting through it*” esprime brillantemente la tensione di conquista e dominio che il mezzo urbano esercita sul paesaggio rurale. E d’altra parte cultura urbana e cultura rurale, borghesia e proletariato sono presi in una dialettica serratissima per tutto il film, dove il paesaggio naturale diventa potenziale turistico da dominare e il giovane proletario è spinto da una tensione utopica (e onirica) verso i privilegi della vita agiata: privilegi che conquista prima attraverso astuti espedienti affinati dal lungo esercizio dell’”arte di sopravvivere” e in fine con il coronamento di una conquista amorosa con la bella alto-borghese.

La tensione onirica (su cui d’altra parte si gioca il meccanismo di promozione turistica) è esplicitamente richiamato soprattutto da Gianni Puccini in *Vacanze borghesi a Falconara*.

Il film, raccontato da un giovane appartenente alla borghesia agiata come Gianni Puccini, ripercorre le attività ricreative e i rituali di una famiglia borghese di

⁸⁵ Mino Maccari, “*Strapaese e stracittà*”, in *Il Selvaggio*, 30 dicembre 1929, prima pagina.

⁸⁶ Lara Pucci, *Remapping the Rural: The Ideological Geographies of Strapaese*, in Angela Delle Vacche (a cura di), *Film, Art, New Media: Museum Without Walls?*, Palgrave Macmillian, London 2012, p. 180. Su questo tema si veda anche James Hay, *Terra madre and the Myth of Strapaese*, in Id., *Popular Culture in Fascist Italy. The Passing of the Rex*, Indiana University Press, Indianapolis 1987, in part. *The Rural-Urban Conflict in 1930s Films*, pp. 141-145. Così come Leonardo Gandini, *Città e campagna*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del Cinema Italiano*, Vol.5, cit., p. 302.

⁸⁷ Spyros Papapetros, *On the Animation of the Inorganic. Art, Architecture, and the Extension of Life*, University of Chicago Press, Chicago and London 2012, p. 170. Si veda anche Raffaele De Berti, *Tecnologia, modernità, immaginario urbano*, in Leonardo Gandini (a cura di), *La Meccanica Dell'umano. La Rappresentazione Della Tecnologia Nel Cinema Italiano Dagli Anni Trenta Agli Anni Settanta*, Carocci, Roma 2009.

Falconara (una città, la “nuova Falconara”, riorganizzata per il turismo balneare) nell’arco di una settimana.

Lo sguardo del giovane regista è ironico e autoironico, e ritrae il gruppo di famiglia nei riti quotidiani di pranzi e merende, picnic in campagna, soggiorni in spiaggia, partite a tennis ecc. Lo spazio campestre in particolare è lo spazio della rigenerazione salutare secondo uno schema che, non solo nella cultura Strapaesana ma nella generale retorica fascista, vedeva “*the enduring qualities of peasant culture as a source of national regeneration*”⁸⁸. Lo spazio rurale è spazio di rigenerazione per la cultura urbana, secondo una logica che l’industria del turismo non farà che potenziare e sistematizzare.

Come giustamente nota Deborah Toschi nell’analisi di *La peccatrice* di Amleto Palermi (1941): “*la campagna diviene ideale utopico e irraggiungibile, come la purezza ormai perduta e l’innocenza del primo amore*”⁸⁹. Il sogno s’innesca immediatamente e a questo viene dedicata tutta l’ultima parte del film, dove inquadrature mosse e sfuocate vengono usate come marcatori d’ingresso nelle sequenze oniriche.

Dal bambino che sogna il gelato, alla ragazza che sogna il fidanzamento, alla signora che ricorda il matrimonio: i due pilastri della famiglia borghese. Il meccanismo del sogno, come vedremo tra poco, è sintomo precipuo per l’individuo borghese in epoca moderna e risultante della complessa negoziazione degli spazi, naturali e urbani, che la modernità (nei processi di meccanizzazione, industrializzazione, urbanizzazione) ha generato in tutto il mondo occidentale.

Ma su questo torneremo tra poco: prima di procedere dopo questa lunga serie di analisi, è bene tentare un breve riassunto dei risultati più interessanti.

Associazione e networks

Attraverso una focalizzazione concentrata sulle dinamiche spaziali e geografiche dell’esperienza cine-sperimentale si è voluto insistere sulla natura opaca, sfuggente ed evanescente dei limiti e confini territoriali anche in relazione alla formazione di un’identità che a quegli spazi è legata.

⁸⁸ Lara Pucci, cit., p.181.

⁸⁹ Deborah Toschi, *Il paesaggio rurale*, cit., p. 44.

Dal periferico al centrale (dei film sulle attività delle sezioni locali del Pnf), così come dal locale, al regionale, al nazionale (film napoletani in territorio extra cittadino, film Patavini in territorio trentino, o ancora film napoletani in territorio alpino, film friulani intrisi di nazionalismo, o zone di confine strenuamente difese e cantate, ma ambigualmente ritratte con gusto esterofilo) assistiamo a quelli che il geografo Kevin R. Cox chiama “*jumping scales*”: continui salti di scala che si verificano anche tra aree spaziali già meno definite e più densamente connotate in termini simbolici ed identitari come lo spazio urbano e lo spazio rurale (la funzione onirica poi sfruttata in chiave promozionale sintetizza bene questa continua contaminazione).

Stante questo quadro, continua Cox: “*boundaries tend to be porous. The territorial reach of state agencies is imperfect. Even in the case of the most totalitarian of states, there are always space of resistance*”⁹⁰.

Nonostante ci si trovi, nel nostro caso, nel contesto di uno dei momenti di massima tensione istituzionalizzante per la pratica cine-sperimentale e nella più ampia realtà di uno stato totalitario che con forza punta ad una progressiva “centralizzazione e funzionalizzazione” e ad una ideale riorganizzazione del paese secondo “ordine e disciplina” (ci si perdoni la radicale semplificazione), lo spazio e il territorio del cinema sperimentale resta imprevedibile, inafferrabile.

Lo stesso Cox mette in evidenza come i meccanismi associativi e di *networks* siano una delle funzioni più determinanti per questa creazione di “spazi di resistenza”: l’espressione di Cox è carica di conseguenze per le nostre analisi, e ci torneremo con più cautela tra poco, liberandola – ci auguriamo – dai rischi di una lettura eccessivamente ideologica⁹¹.

⁹⁰ Kevin R. Cox, *Space of Dependence*, Op. cit., p. 3

⁹¹ La resistenza di cui parla Cox si verifica in un’analisi della territorialità che il geografo sviluppa in relazione a sistemi di potere politico. Sul concetto di “resistenza” il dibattito nel contesto dello studio della cultura urbana e analisi dello spazio si sviluppa ulteriormente, e più esplicitamente in ambito postmoderno, conservando un’identica carica ideologica e politica: si veda anche Kelly Shannon, *From Theory to Resistance: Landscape Urbanism in Europe*, in Charles Waldheim (a cura di), *The Landscape Urbanism Reader*, Princeton Architectural Press, New York 2006, pp. 141-161. In questo contesto teorico – e in ambito più esplicitamente urbanistico – la funzione ideologica di resistenza è letta come: “*tools of urbanism [...] to resist the relentless ‘flattering out’ of cultures and places*”, in Shannon, p. 144. Assume quindi una valenza leggermente diversa da quella che troviamo in Cox, ma è per molti versi analoga: Cox fa riferimento ad uno spazio di resistenza alla tensione razionalizzatrice (e razionalista) di un apparato statale-politico financo totalitario. Nel secondo caso, in ambito urbanistico e in tempi postmoderni, s’intende una resistenza - con gli

Siamo di fronte evidentemente a una delle aporie della modernità nella sua declinazione culturale fascista, uno stato quello fascista che “è stato un grande promotore di associazionismo: si può dire che non vi sia momento della vita di un italiano, dalla più tenera età alla morte, e che non vi sia professione o mestiere che non vedano associazioni nelle quali non siano inquadrati figli della lupa, balilla, avanguardisti, universitari, liberi professionisti, esercenti arti o mestieri”⁹².

Ma proprio la formazione organizzata di questi *networks* (dove dobbiamo però ricordare che una vera funzione centralizzata e direttiva non ha mai operato adeguatamente⁹³) è giustamente riconosciuta come tensione generante questa evanescenza dei confini: come chiarisce Cox, “*Networks signify unevenness in the penetration of areal forms*”⁹⁴.

Nel 1938, Il Cineguf di Siena comunica alla segreteria nazionale dei Guf:

abbiamo richiesto a vari Cine-guf i film scientifici da loro prodotti per organizzare una proiezione per i Professori e gli studenti di medicina di questa città. Tutti hanno risposto che ben volentieri avrebbero aderito alla richiesta ma che i film erano stati inviati a Bari e che ancora non erano stati restituiti. Ti sarei grato se vorrai sollecitare il Guf di Bari o a restituirli ai singoli Guf o ad inviarli direttamente a Siena⁹⁵.

Tra i gruppi è frequente la migrazione dei film (in questo caso sappiamo che il Cineguf di Siena era frequentato soprattutto da studenti di medicina, che produssero per altro alcuni film scientifici, come si è detto), ma anche degli stessi cinegufini:

strumenti dell'urbanistica - all'evoluzione del capitalismo e ai suoi effetti nel panorama urbano nella seconda metà del Secolo.

⁹² Sabino Cassese, *Lo stato fascista*, Il mulino, Bologna 2010, p. 57.

⁹³ Quasi a fine esperienza, e sull'onda dei dibattiti animati durante la Mostra del passo ridotto di Udine del 1942, Franco Dal Cer su Roma Fascista, del Guf dell'Urbe riconosce che: “*I cineguf hanno dimostrato di non meritarsi una tale ampia fiducia? Può darsi. Ma deve essere anche mancato quel volitivo desiderio di coordinamento indispensabile per la risoluzione di problemi che non si esauriscono nell'ambito provinciale*”. Franco Dal Cer, “Cineguf a Udine. Il passo ridotto”, in *Roma fascista*, cit.

⁹⁴ Kevin R. Cox, *Space of Dependence*, cit., p. 2.

⁹⁵ ACS, PNF, Dir. Naz., Segr. Dei GUF, Miscellanea, b. 45, f. Misto varie, *Lettera di Michele Gandin del Guf Siena a Domenico Fabbri addetto alla cultura dei GUF*, 22 novembre 1938.

il Cineguf di Milano nel corso del 1939 frequenta serate cinematografiche presso le sezioni dei Guf e Nuf di Monza, Como, Bergamo e Treviglio (a pochi chilometri da Milano), ma anche di Bologna⁹⁶, di Mantova e Trieste⁹⁷.

In generale va ovviamente tenuto conto che l'esperienza cinegufina (come per altro quella gufina nei suoi vari settori) prevede la partecipazione e - per i film - la circolazione a diversi livelli: circuiti regionali (il Circuito Triveneto per il passo ridotto, di cui tra poco ci occuperemo), nazionali (nei Littoriali della Cinematografia così come alle Mostre e concorsi su scala nazionale), e internazionale (le esposizioni e i concorsi europei).

Queste sono evidentemente considerazioni più superficiali rispetto al tentativo di teorizzare uno spazio complesso come quello dell'esperienza cine-sperimentale, ma è inevitabilmente questa logica del *network* a favorire un allentamento dei confini spaziali, territoriali e identitari nella realtà cinegufina.

Evidenze discorsive che orientano una formazione identitaria legata al territorio e alla storia nazionale ci sono (si pensi al film *Mantova*, ma anche *Friuli* o addirittura il riferimento alla storia della Rivoluzione fascista nel film *Ventennale*), ma questi non si risolvono semplicemente e non portano a una coerente soluzione.

Dibattiti sull'italianità e su un cinema nazionale attraversano - sulle pagine dei fogli gufini, come sulle pagine dei periodici specializzati - tutto il decennio degli anni Trenta (esulando a volte anche dal dibattito sulla "Rinascita" del cinema italiano), ma continuano sull'onda della rinnovata e più aggressiva politica autarchica sul cinema dopo il 1941, fino alla caduta del Regime, senza una sostanziale via d'uscita⁹⁸.

⁹⁶ ACS, PNF, Dir.Naz., Segr. Dei GUF, Relazione Attività dei Guf 1939, b.43, Relazione del Guf "Ugo Pepe" di Milano, 3 giugno 1939.

⁹⁷ ACS, PNF, Dir.Naz., Segr. Dei GUF, Relazione Attività dei Guf 1939, b.43, Relazione del Guf "Ugo Pepe" di Milano, 30 aprile 1939.

⁹⁸ Solo per restare in ambito guffino, a partire dal 1933 su foglio del Guf milanese: Gianfilippo Carcano, "Italianizzare il cinema", in *Libro e Moschetto*, 28 ottobre 1933, p.3; Mario Lopes Pegna, "Verso una cinematografia nazionale", in *Libro e Moschetto*, 1 dicembre 1934, p. 7; Federico Gualtierotti, "Per un potenziamento della cinematografia nazionale", in *Libro e Moschetto*, 29 dicembre 1934, p.6; fino al 1942 sul foglio guffino romano: Riccardo Lizzani, "Assenza del cinema italiano", in *Roma fascista*, 19 marzo 1942, p.3 (vi si legge: "indubbiamente un cinema italiano deva ancora nascere"); Carlo Lizzani, "Per un cinema italiano", in *Roma fascista*, 9 aprile 1942-XX, p.3. Una questione che fa da sfondo anche ai temi dibattuti durante i Littoriali della Cinematografia, soprattutto in *La situazione attuale della cinematografia italiana* (nel 1934), *I caratteri del film fascista* (nel 1935), *Il cinema come documento della civiltà di un popolo* (nel 1936 dove per il Guf di Bari Nicola Lamacchia presenterà l'intervento vincitore *Il cinema italiano come documento della civiltà fascista*: Il Guf di Bari ai Littoriali della Cultura e dell'Arte, numero unico a cura

Anzi queste stesse funzioni discorsive non fanno che accentuare nuove aperture ed estensioni dello spazio cine-sperimentale: nazionalità e italianità, cultura urbana e ruralità non si risolvono comodamente nella cultura fascista. E in ogni caso la modernità nella meccanizzazione della vita quotidiana (*Una giornata nella casa popolare*), nella trasformazione del territorio in funzione promozionale nell'industria del turismo (*Mantova e Vacanze borghesi a Falconara*), così come nel fascino per la tecnologia (*Il discorso del Duce* per la macchina da presa, così come anche *Una giornata di sole* per l'automobile e gli oggetti dell'alta-borghesia) agisce da motore di *déplacement* dei confini spaziali.

Nomadismo e modernità

Alla luce degli esempi presentati e delle problematiche connesse alla loro relazione con la spazialità, siamo indotti a riprendere le parole di Walter Benjamin, nel frammento che ha aperto questa indagine.

Il termine tedesco da lui adottato per definire "l'ospite nomade" del frammento dedicato al bambino disordinato che guida questa ricerca è "*unstete*", che significa nomade ma anche incostante, inquieto, irrequieto, instabile dove la dimensione identitaria e caratteriale si fonde col dato spaziale.

E, infatti, l'articolazione del nomadismo in Benjamin emerge con grande forza proprio in relazione alla sua riflessione sulla città, gli spazi urbani e la cultura agreste.

Il conflitto tra queste due dimensioni ha chiaramente radici lontanissime ma con l'avvento della modernità la contrapposizione antagonista diventa progressivamente più problematica e più evanescente:

A conceptual tension between town and country can be traced back as far as the beginning of European literary and cultural history. At times, this tension has been experienced as an antagonism, the opposition between peasant and burgher appearing irreconcilable. In the course of the nineteenth century, however, this abrupt, economically-based contrast becomes increasingly blurred. Urban structures

dell'Università Benito Mussolini di Bari, Laterza e Figli - Bari 1936), fino a *Il cinema e la propaganda del costume* (nel 1940).

penetrate the countryside through the mechanization and nationalization of agriculture⁹⁹.

E dalle parole dello stesso Benjamin:

Grandi città il cui impareggiabile potere di rassicurare e infondere fiducia racchiude lo spirito creativo in un'oasi di pace civile riuscendo ad allontanare da esso, con la vista dell'orizzonte, anche la coscienza delle sempre vigili forze elementari, appaiono ovunque sopraffatte dall'invasione della campagna. [...] L'insicurezza delle zone animate precipita l'uomo di città in quella situazione intricata e in sommo grado paurosa in cui egli è costretto ad accogliere in sé, tra i guasti della pianura deserta, i parti dell'architettura cittadina¹⁰⁰.

È in questa progressiva ibridizzazione delle dimensioni spaziali, alla luce di questa ambiguità, Benjamin vede l'azione nomade come carattere precipuamente moderno e diviene tutt'uno – perché non è più nomadismo “barbarico” e straniero, bensì integrato ed fino endogamico - di uno spazio in cui realtà urbana e realtà rurale si combinano:

In Benjamin's imaginary landscape, town, country and nomadism are still recognizable elements, but they combine to form a new unity, with the result that a landscape emerges in which abrupt oppositions come into contact, intersect and mesh with one another¹⁰¹.

L'avvento della modernità stessa produce questa rivoluzione dello spazio urbano e del paesaggio, così: “*The elements of this landscape and their construction as a whole never lose their ambivalence in Benjamin's work; but it seems that it is precisely this ambivalence which lends to this landscape its specifically modern character*”¹⁰².

⁹⁹ Bernd Hüppauf, *Walter Benjamin's Imaginary Landscape*, in Gerhard Fischer (a cura di), *With the Sharpened Axe of Reason: Approaches to Walter Benjamin*, Berg, Oxford 1996, p. 33.

¹⁰⁰ Walter Benjamin, *Kaiserpanorama* (XII), in *Id.*, *Strada a senso unico*, Einaudi Torino, 2002, p. 19

¹⁰¹ Bernd Hüppauf, *Walter Benjamin's Imaginary Landscape*, cit., p. 34.

¹⁰² *Ibidem*.

Ed è proprio in questa nuova conformazione dello spazio che s'inscrive anche la funzione del sogno nelle logiche turistiche e promozionali che abbiamo visto in azione nei film, proprio perché nella nuova dimensione: “*alla forma del nuovo mezzo di produzione, corrispondono nella coscienza collettiva, immagini in cui il nuovo si compenetra col vecchio. Si tratta di immagini di desiderio*”¹⁰³.

Il capitalismo è alla base di questa rivoluzione. Esso agisce su un piano esplicitamente geografico, come anche Cox ha rilevato problematizzando il “locale” su scala globale: “*Capital had become hyper-mobile, roaming the world in search of the most profitable outlets. This had produced a problem of territorial non-coincidence for states*”¹⁰⁴.

Ma l'azione del capitalismo si esprime poi su piani legati alla formazione identitaria, psicologica, culturale e sociale come in Benjamin, fino a innescare i processi onirici ed utopici alla base dell'industria del Turismo: si pensi al personaggio di Guido in *Una giornata di sole*, ma anche alla posizione del regista-urbanista Piero Bottoni che pone chiaramente l'ideale spettatore proletario (a cui si rivolge) in una posizione di soggezione e subordinazione, tanto da far percepire nel film l'intento educativo.

¹⁰³ Walter Benjamin, *Parigi, la capitale del XIX Secolo* [Exposé del 1935], in Andrea Pinotti e Antonio Somaini (a cura di), *Aura e Choc*, cit., p. 374.

¹⁰⁴ Kevin R. Cox, *Local: Global*, in Paul Cloke e Ron Johnston (a cura di), *Spaces of Geographical Thought*, cit., p. 179.

2.3 Circuiti, littoriali, mostre ed esposizioni: gli spazi della migrazione

Gli spazi di circolazione dei film e dell'esperienza cine-sperimentale sono tra i "vettori" (come abbiamo detto non unici né sufficienti) del "nomadismo" dello spazio sperimentale: una suggestione forse, quest'ultima, che ci offre tuttavia numerosi spunti di approfondimento.

In quest'ultima sezione del capitolo ce ne occuperemo ricostruendo, sulla base della documentazione che siamo riusciti a raccogliere, alcune tra le esperienze più significative del periodo cine-sperimentale.

Anche in questo caso procederemo su base scalare, dal locale al sovranazionale, anche se prediligeremo una ricostruzione prettamente storiografica dei fenomeni.

Le forme espositive sono modalità di legittimazione e di istituzionalizzazione di una cultura cinematografica fondamentali e determinanti.

L'Italia arriva in ritardo su quel modello francese dettagliatamente ricostruito da Christophe Gauthier, dapprima disordinatamente a partire dal Cineconvegno e i primi concorsi indetti da Cine-Clubs e filocinegruppi nei primissimi anni Trenta, poi sistematicamente e "trasversalmente" per tutti gli anni Trenta con l'istituzionalizzazione dei Cineguf.

Quando parliamo di "trasversalità" vogliamo far riferimento a una fortissima tensione trans-disciplinare che progressivamente caratterizza i sistemi espositivi: accanto a mostre ed esposizioni esplicitamente dedicate al cinema, troviamo mostre cinematografiche e proiezioni in Fiere del Libro, Fiere Campionarie, Triennali di Architettura, e così via.

Come vedremo i sistemi espositivi sono certamente un fattore determinante dell'organizzazione di una cultura "cinefiliaca", della formazione di un canone, dell'istituzionalizzazione di pratiche di fruizione e produzione (nel caso dei cinegufini), ma sono anche e soprattutto per noi spazi dell'incontro e della metabolizzazione della modernità per i giovani, nomadi, cinegufini: "*modalité de*

légitimation complexe, où se trouvent associés projections, conférences, rapprochement conceptuel et spatial des six arts et du septième d'entre eux"¹⁰⁵.

Le mostre ed esposizioni sono luoghi di auto-riflessione, auto-rappresentazione e auto-promozione, e ancora - come nel caso delle mostre a carattere politico - luoghi di costruzione identitaria: si pensi alla Mostra della Rivoluzione Fascista¹⁰⁶.

Lo spazio delle mostre e delle esposizioni è anche lo spazio delle tensioni interdisciplinari e dell'eclettismo culturale:

Mussolini never found it convenient to definitively resolve the question of its core identity as a political doctrine, not to mention resolving debates over the true character of 'fascist culture'. The results was eclecticism in the regime's patronage right up to the time of its collapse and a tendency towards overt or covert stylistic hybridities, even within the various moderate, novecentist, futurist, or rationalist camps, from the 1920s through the mid-1940s¹⁰⁷.

La tensione interdisciplinare e politematica è d'altra parte carattere precipuo delle forme espositive in epoca moderna: lo storico Pascal Ory ne individua otto funzioni, che corrisponderebbero alle otto "funzioni della modernità". Ory parla di funzione tecnologica, commerciale, architettuale, urbanistica, artistica, propagandistica ("*La Puissance invitante*"), diplomatica ("*Société des nations*"), ludico-popolare ("*Fête populaire*")¹⁰⁸.

Una tale polifunzionalità è presente anche, in scala più ridotta, nelle mostre nazionali durante il periodo di cui ci stiamo occupando: nel 1941 il prefetto Giuseppe Toffano, direttore generale per il Turismo, s'interrogava – nel corso di una lezione tenuta ai funzionari della Direzione Generale per il Turismo e dell'ENIT legata

¹⁰⁵ Christophe Gauthier, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, Paris 1999, p. 72

¹⁰⁶ Jeffrey T. Schnapp, *Mostre*, in *Id.* (a cura di Francesca Santovetti), *Modernitalia*, Peter Lang, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, 2012, pp. 145-173. Una precedente versione on-line in <http://jeffreyschnapp.com/wp-content/uploads/2011/07/Mostre.pdf> [ultimo accesso dicembre 2013], pp. 60-69.

¹⁰⁷ *Idem.*, p. 60.

¹⁰⁸ Pascal Ory, *Les Expositions universelles, de 1851 à 2010 : les huit fonctions de la modernité*, in Duanmu Mei e Hugues Tertrains, *Temps croisés I*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, OpenEdition books 2010, pp. 225-233. Ora on-line <http://books.openedition.org/editionsms/931> [ultimo accesso Dicembre 2013].

all'organizzazione di una mostra del Turismo nel quadro dell'Esposizione Universale di Roma del 1942 – sui rischi di queste “invasioni di campo”, che avrebbero provocato incresciose reazioni da parte di albergatori, costruttori, associazioni di campeggiatori, consociazioni turistiche, centri alpinistici ecc. concludendo che alla Mostra del Turismo:

gli mostreremo i documentari turistici girati nelle nostre zone più suggestive, gli canteremo le nostre più belle canzoni, gli suoneremo le nostre musiche più belle, portandoli sempre nell'ambiente in cui quelle canzoni sono nate [...] Approfitteremo del suo appetito per fargli gustare un piatto livornese e per presentargli, in perfetta ricostruzione, un lembo di quella terra in cui questo piatto si consuma. [...] Mostra del turismo a base psicologica, dunque, esclusivamente a base psicologica¹⁰⁹.

Tuttavia poteva capitare che la presenza ubiqua delle proiezioni sperimentali in contesti eterogenei fosse una vera e propria operazione di colonizzazione da parte delle strutture Cinegufine, che tentavano così di aprirsi spazi espositivi nelle occasioni di potenziale maggior visibilità, come accade per la Fiera di Padova dal 4 al 6 Novembre 1938 durante il Ventennale della fiera patavina:

Le proiezioni delle pellicole a formato ridotto che dovevano avere luogo nell'ambito della Fiera di Padova, dato il disinteresse dimostrato dalla Fiera stessa e dal suo delegato per la Cinematografia, sono state organizzate esclusivamente dal Cineguf. Sono state proiettate pellicole di produzione propria e le migliori degli altri Cineguf, che hanno cameratescamente collaborato con l'invio delle loro produzioni, alla riuscita della manifestazione¹¹⁰.

¹⁰⁹ Giuseppe Toffano, *Le Mostre del Turismo*, Lezione tenuta il 19 febbraio 1942-XX dal prefetto Giuseppe Toffano, direttore generale per il turismo, Ministero della Cultura Popolare – Direzione Gen. Per il Turismo, Anonima Poligrafici Il Resto del Carlino, Bologna 1942, p.9.

¹¹⁰ ACS, PNF, Dir. Naz., Segr. Dei GUF, Miscellanea, b. 45, f. miste varie, Al vice segretario dei Guf, Relazione delle proiezioni delle pellicole a passo ridotto nelle sere 4, 5 e 6 novembre XVII, Padova 17 Novembre XVII. Durante le serate vengono proiettati: *S.E. il Re imperatore visita Padova ed inaugura la Mostra della Vittoria* del Cineguf di Padova, *Treviso nel Ventennale della Vittoria* del Cineguf di Treviso, *La visita del Duce a Treviso* del Cineguf di Treviso, *La giornata del Duce a Padova* del Cineguf di Padova. La seconda serata fu dedicata alle pellicole scientifiche: *Blefaroplastica* del Cineguf di Udine, *Sacroileite* del Cineguf di Venezia, *Il cardiazol e la moderna terapia della schizofrenia* del Cineguf di Venezia, *Impermeabilizzazione artificiale del terreno* del Cineguf di Genova, *Patologia dell'Infiammazione* del Cineguf di Torino, *Splancicotomia sinistra secondo Pend* del Cineguf

Il cinema sperimentale prodotto nei Guf aveva spazi privilegiati e dedicati, ma la sua “utilità” veniva promossa anche all’interno di forme espositive ibride come abbiamo appena visto, e questo in virtù del potenziale utilitaristico che la pratica del passo ridotto ha progressivamente rivelato nel corso degli anni Trenta, spaziando tra il cinema documentario (turistico, scientifico, di propaganda), e il film di finzione assumendo di volta in volta funzioni educative, propagandistiche, industriali, pubblicitarie ecc.: come vedremo questa funzione “utilitaristica” sarà un carattere fondamentale della produzione gufina e uno degli estremi della sua legittimazione politica.

Infine il cinema dei Guf avrà un posto riservato nell’Esposizione Universale di Roma del 1942, un progetto ambiziosissimo - “*a synthesis of everything that came before in the domain of political exhibitions*”¹¹¹ - che non vide mai la luce.

Dunque ancora una volta dal locale procederemo progressivamente verso “l’universale”.

II Circuito Triveneto del Passo Ridotto

Muovendo da un livello spaziale inter-regionale, l’unico tentativo documentato di strutturare e organizzare una circolazione dei film dei Cineguf è il *Circuito Triveneto del Passo Ridotto*. Il problema della distribuzione, o meglio della definizione di un circuito dedicato per i film a passo ridotto prodotti nei Cineguf viene riportato dalla rivista Bianco e Nero nel 1937, nella sezione dedicata alle comunicazioni dei Cineguf. Vi si legge:

COSTITUZIONE DI CIRCUITI PER LA DIFFUSIONE DI PROIEZIONI IN 16mm.:

Per quanto riguarda la costituzione di circuiti per la diffusione di film 16mm. si riterrebbe opportuno costituire in un primo tempo i seguenti centri di smistamento, che agirebbero in collegamento con L’Ufficio cinematografico dei G.U.F.:

di Padova; nell’ultima serata le migliori produzioni Cineguf: *Piana dei Greci* del Cineguf di Palermo, *Zucchero* del Cineguf di Padova, *Caccia nell’estuario* del Cineguf di Padova, *Il popolo ha scritto sui muri* del Cineguf di Torino, *Un povero diavolo* del Cineguf di Padova e *Villa d’Este* del Cineguf di Asti.

¹¹¹ Jeffrey T. Schnapp, cit., p. 67.

G.U.F. Milano per la Lombardia, il Piemonte, la Liguria, l'Emilia.

G.U.F. Padova per le Venezie.

G.U.F. Roma per il Lazio, la Toscana, la Sardegna, l'Abruzzo.

G.U.F. Napoli per la Campania, le Puglie, la Calabria, la Sicilia.

I G.U.F. prescelti per questa nuova attività sono pregati di inviare al più presto alla Direzione Generale per la Cinematografia, il programma che intenderebbero svolgere riferendosi ai film da scegliere e considerando questa iniziativa anche dal punto di vista tecnico ed amministrativo¹¹².

Il tentativo va letto nella direzione di una sistematizzazione e centralizzazione della diffusione del passo ridotto in seno alle strutture del GUF.

Tuttavia l'unica struttura che pare aver prodotto un sistema vero e proprio e aver lasciato traccia di un effettivo funzionamento è per l'appunto il *Circuito Triveneto per il passo ridotto*.

Il Guf di Treviso aveva ricevuto già nella primavera del 1937 indicazioni a riguardo, e si era prontamente messo all'opera:

Il segretario del Guf, l'Addetto alla cultura, il Fiduciario della Sezione cinematografica e l'Addetto al reparto fotografico hanno partecipato al Convegno dei Cineguf Veneti controllati da Padova che ha avuto luogo a Verona il 13 u.s. [febbraio – ndr]. Il Cineguf di Treviso è stato incaricato di organizzare il primo circuito di film a passo ridotto fra i Guf di Treviso, Padova, Rovigo, Verona, Trento, Bolzano, circuito che avrà attuazione entro la prima quindicina di Marzo¹¹³.

Qualche giorno dopo, il Cineguf di Padova conferma alla segreteria nazionale l'avvenuta fondazione del Circuito: “è stato creato un circuito per la proiezione dei passo ridotti italiani. La gestione del medesimo viene affidata al Cineguf di Treviso”¹¹⁴.

Questo sistema legittima e incentiva quella prima transizione territoriale che abbiamo rilevato tra dimensione locale e regionale nei Cineguf Triveneti (come per il film *Goliardi sulle Dolomiti*, tra il Guf di Padova e Bolzano), sia nella direzione dello

¹¹² Anon., “Sezioni cinematografiche dei GUF”, in *Bianco e Nero*, Anno I, No. 9, settembre 1937, p. 118.

¹¹³ ACS, PNF, Dir. Naz., Segr. GUF, Relazioni Attività Guf 1937, b. 40, f. Guf Treviso, Relazione mese di febbraio XV°, Treviso 5 marzo 1937-XV.

¹¹⁴ ACS, PNF, Dir. Naz., Segr. GUF, Relazioni Attività Guf 1937, b. 40, f. Guf Padova, Relazione mese di febbraio XV°, Padova 13 marzo 1937-XV.

scambio dei film per le proiezioni sia nella mutua collaborazione a livello tecnico e produttivo; continua infatti il fiduciario della sezione di Padova: “*Presso la sede del Guf di Verona ebbe luogo la proiezione delle pellicole ‘La grande casa’ e ‘Adolescenze’ di produzione Cineguf di Padova*” e ancora, “*La collaborazione tecnica con i Cineguf controllati è entrata in fase realizzativa: il Cineguf di Padova a messo a disposizione di quello di Bolzano i suoi impianti per il montaggio di una pellicola prodotta da codesto Cineguf*”¹¹⁵.

Lo storico Ugo Brusaporco ci riporta:

la prima manifestazione del Circuito Triveneto di proiezione a passo ridotto si tenne a Verona, in via Rosa, il 25 marzo 1938. A presentare la serata fu chiamato il dott. Fontana, Segretario del Guf Scaligero, ma il tema conduttore fu affidato alla spiegazione di Teo Ducci, di Padova, il quale relazionò su *Cinema Italiano oggi*. La relazione si rifaceva alle dichiarazioni che l’Onorevole Alfieri aveva fatto pochi giorni prima, il 21 marzo. Il discorso era incentrato sulla formazione spirituale del popolo e sui compiti del Ministero della Cultura. Chiaramente, i punti che più interessarono il Duce, nel discorso di S. E. Alfieri, erano quelli in cui il Ministro additava, per un’efficace crescita del cinema italiano, il lavoro dei Cineguf che si affiancavano, nella loro opera, alle organizzazioni sindacali e al Centro Sperimentale di Cinematografia.¹¹⁶

I Littoriali della cinematografia

Con i Littoriali del Cinema o della Cinematografia ci spostiamo verso la manifestazione a carattere nazionale sicuramente più importante per la circolazione dei film prodotti nei Cineguf.

Concorsi per film a passo ridotto venivano banditi dalle stesse sezioni dei Guf (si pensi ai concorsi banditi dal Guf di Genova, Torino, Asti ecc. aperti alla

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Ugo Brusaporco, cit., p. 93. Durante la serata vengono proiettati *Littoriali della Neve e del Ghiaccio dell’anno XV* del Guf di Trento e due film del Guf di Padova: *Lunedì a Cittadella* di Fernando de Marzi e *La Poesia* di Guido Pallaro, vincitore del terzo premio ai Littoriali dell’anno XV e del settimo premio della categoria dei film di fantasia alla Mostra Universale di Parigi nel 1937. Se ne parla in “La sera cinematografica alla casa del Goliardo”, in *L’Arena*, 26 marzo 1938.

partecipazione di tutte le sezioni italiane), ma i Littoriali - come per tutti gli aspetti della cultura e della vita fascista nei Littoriali - rappresentavano il riconoscimento e la legittimazione massima per i giovani cine-sperimentalisti.

La prima edizione dei Littoriali della Cinematografia viene bandita nel mese di aprile del 1933 dalla Segreteria dei Guf, d'intesa con l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa e l'Istituto Nazionale Luce, allo scopo di "interessare maggiormente gli universitari ai problemi della cinematografia nazionale", e vengono denominati "I Littoriali della Cinematografia dell'anno XI" con termine ultimo il mese di Ottobre del 1933¹¹⁷: si tratta di un'osservazione piuttosto rilevante dal momento che i Littoriali del Cinema vengono indetti a tutti gli effetti un anno prima dell'introduzione dei primi Littoriali della Cultura e dell'Arte a Firenze nel 1934-XII, nei quali poi la Cinematografia verrà inclusa.

Il Cineguf di Torino otterrà una proroga di qualche settimana per l'invio dei film *Documentario n°2 dei giochi universitari, Londra-Olanda* passo ridotto a colori, *Uganda, Kenia, Campeggio anno XI della Milizia universitaria, Campeggio anno X della Milizia universitaria*. La proroga era stata concessa sulla base del fatto che i film di Torino erano fermi per un'altra importante manifestazione passoridottistica, il Concorso nazionale per film a passo ridotto indetto dal quotidiano la Stampa: il cosiddetto concorso *Cinestampa* che avrà due edizioni nel 1933¹¹⁸ e nel 1934¹¹⁹.

La tempistica di questi primi Littoriali era stata pensata in maniera tale da permettere ai giovani neo-cinegufini (nel 1933 l'istituzionalizzazione era a una fase germinale) e cinedilettanti di sfruttare al meglio il periodo vacanziero dell'estate per le riprese, "per dare modo ad un largo numero di Guf e di fascisti universitari di partecipare ai Littoriali della cinematografia con la ripresa di campeggi, tendopoli, marinopoli, e scene all'aperto di grande interesse documentario" così "la

¹¹⁷ Va tenuto conto, infatti, che l'anno fascista XI terminava il 28 ottobre 1933; ACS, PNF, Dir. Naz., Segr. Dei GUF, b. 22, comunicazioni e circolari, f. varie, comunicazione del console Poli, vice segr. Dei Guf al segretario del Guf di Trieste, C.B. 10739/Ma, 21 ottobre 1933: "Il termine dei Littoriali della Cinematografia dell'Anno XI è stato fissato da S.E. Starace per la fine di Ottobre".

¹¹⁸ "Film italiani a passo ridotto", in *La Stampa*, 7 marzo 1933, p. 5; "I Vincitori del nostro concorso", in *La Stampa*, 14 novembre 1933, p. 6.

¹¹⁹ "I partecipanti al nostro concorso", in *La Stampa*, 13 novembre 1934, p. 6; "I vincitori del nostro concorso", in *La Stampa*, 18 dicembre 1934, p. 6.

*presentazione dei lavori per le gare dei Littoriali è stata prorogata al 31 Ottobre 1933-XII*¹²⁰.

Il giovane gufino Leonardo Algardi da Genova mandò durante quell'estate una monografia critica dal titolo *Cinema Italiano*¹²¹. Significativa, in questa primissima edizione, è la genericità dei caratteri del film sperimentale che doveva essere prodotto:

*Sono ammesse al concorso pellicole di qualsiasi formato: Lunghezza minima delle stesse: 120 metri per quelle a formato normale e 70 per quelle a formato ridotto; le pellicole dovranno essere a carattere culturale, documentario, sportivo*¹²².

La stessa indeterminatezza nei generi e negli standard formali perdurerà anche per le successive edizioni dei Littoriali del Cinema (fatta eccezione per il formato, che già dalla seconda edizione converse ufficialmente verso il 16mm.), all'interno dei Littoriali della Cultura e dell'Arte, fino all'importante edizione di Palermo dal 7 aprile del 1938-XVI.

Le varianti introdotte nell'edizione del 1938 vengono commentate dal Littore di quelle gare Fernando Cerchio, del Guf di Torino:

Le varianti che sono state apportate quest'anno al regolamento mi paiono le più opportune e credo non mancheranno di avere una benefica influenza sull'evoluzione del ridottismo in Italia. Fino allo scorso anno, infatti, il concorso ai Littoriali non presentava divisioni in categorie¹²³.

A partire da questa edizione - e il regolamento verrà applicato anche alle competizioni passoridottistiche della Mostra di Venezia nell'agosto dello stesso anno - la presentazione dei film venne organizzata per categorie dal documentario (educativo, turistico, scientifico), al film a soggetto, al film d'animazione.

¹²⁰ "I Littoriali della cinematografia", in *Giornale di Genova*, 18 agosto 1933.

¹²¹ Museo del Cinema di Torino, Biblioteca Mario Gromo, fondo Leonardo Algardi, f. A783, f. 3 - Il cinema ai littoriali palestra di cultura degli universitari. Il documento è datato luglio-agosto 1933.

¹²² ACS, PNF, Dir. Naz., Segr. Dei GUF, b. 22, comunicazioni e circolari, f. varie, Littoriali della Cinematografia, Circolare n° 15 del 28 aprile 1933.

¹²³ Fernando Cerchio, "Modestia e serietà", in *Cinema*, 25 aprile 1938-XII, p.281.

Sebbene la primissima edizione dei Littorale, nel 1933, sia un'edizione "fantasma" - non ci è stato possibile, allo stato attuale delle ricerche e sulla base dei documenti disponibili, rintracciare gli esiti della manifestazione - e non avesse una vera e propria sede - i concorrenti inviavano i materiali per le gare a Roma presso l'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa, i premiati sarebbero stati raggiunti con comunicazione ufficiale - i Littoriali della Cultura e dell'Arte "*per molti giovani furono l'occasione per incontrarsi, viaggiare, conoscere le realtà di altre università, scambiarsi opinioni*"¹²⁴, ma anche lo spazio in cui identità e culture individuali e "locali" potevano e dovevano "*convergere e fondere concretamente con la realtà politico-sociale creata dal Fascismo*"¹²⁵, e in questo spazio di profonda ridefinizione culturale, identitaria e territoriale si sono ravvisati nella nostra tradizione storiografia sia il terreno ideale per la formazione di nuclei di resistenza ideologica e politica (la retorica e "l'epica" del lungo viaggio raccontata da Ruggero Zangrandi), sia l'evidenza più marcata della modernità del regime e del suo progetto di "rivoluzione antropologica", nel controllo della "formazione degli intellettuali e delle linee di sviluppo spirituali della Nazione"¹²⁶.

I Pre-littoriali, i concorsi che avvenivano nelle singole sedi locali dei Guf e che permettevano una preselezione in vista delle gare littorie¹²⁷, rappresentavano il cammino progressivo verso la transizione territoriale in ambito nazionale.

I concorsi internazionali

Allargando invece lo sguardo all'ambito internazionale vanno senza dubbio ricordate oltre le competizioni internazionali per film a passo ridotto in seno alla Mostra del cinema di Venezia, anche i concorsi internazionali – per tutta la durata dell'esperienza cinegufina -: a Berlino dal 23 al 29 luglio 1936 (in concomitanza con gli XI giochi Olimpici di Berlino), il II Congresso internazionale di cinematografia

¹²⁴ Cristina Palma, *Le riviste dei GUF e l'arte contemporanea 1926-1945. Un'antologia ragionata*, Silvana editore, Milano 2010, p. 29.

¹²⁵ Luca La Rovere, *Storia dei Guf*, cit., p. 278.

¹²⁶ Ibidem. Si veda anche per un'analoga presa di posizione Silvio Celli, *A passo ridotto con i Cineguf*, cit.

¹²⁷ Sui meccanismi dei Prelittoriali si veda Luca La Rovere, *Storia dei Guf*, cit., p. 271.

d'amatori¹²⁸ e il III Concorso internazionale di film a passo ridotto¹²⁹; a Parigi dal 6 al 12 settembre 1937 (in concomitanza con l'Esposizione Universale di Parigi) il III Congresso internazionale di cinematografia d'amatori contemporaneamente al IV Concorso internazionale per il miglior film a passo ridotto¹³⁰: per quest'edizione all'Italia – che a Berlino conquistò un terzo posto – viene affidata l'Ufficio cinematografico della Confederazione Internazionale degli studenti, in virtù “dell'efficiente organizzazione del cine-dilettantismo nazionale”¹³¹; a Zurigo dal 4 all'11 giugno 1939, il V Concorso internazionale della cinematografia a formato ridotto¹³².

I Cineguf sono presenti ancora nel 1943 - a due mesi dalla caduta di Mussolini - con una delegazione italiana al Congresso Europeo per il film a passo ridotto dal 17 al 24 maggio a Zagabria: in quell'occasione vengono proiettati con successo di pubblico i film *La barca sul fiume* (1942) di Vieri Bigazzi del Guf di Firenze, *Lezione di Embriologia* (1941) del Guf di Roma, *Friuli* (1942) del Guf di Udine di cui abbiamo discusso, *Il convento di San Nazzaro* (1939) del Guf di Novara¹³³, *La fanciulla del bosco* (1941) del Guf di Milano¹³⁴.

¹²⁸ Un precedente Concorso internazionale di cinematografia d'amatori si tenne a Barcellona, senza la partecipazione dell'Italia nel 1935, ne riporta un resoconto e la classifica generale il quotidiano catalano *La Rambla*: “Classificació deis films presentats al IV Concorso internacional de Cinema Amateur”, in *La Rambla*, 27 maggio 1935, p.9. Si noterà che i documenti riportano numeri cardinali sfalsati rispetto all'ordine naturale delle manifestazioni: che pure in successione sono Barcellona, Berlino, Parigi, Zurigo come si evince per altro dai riferimenti citati nei documenti presi in esame.

¹²⁹ ACS, PCM 1937-1939, f. 14.3, No. 2308, Congressi e concorsi internazionali di cinematografia, Berlino – Congresso internazionale di cinematografia a passo ridotto, 14 luglio 1936. In veste ufficiale vi prenderanno parte per il Ministero di Stampa e Propaganda Luigi Chiarini e l'On. Giovanni De Tomasi in Idem., *Appunto per il Duce*, 24 luglio 1936. L'Italia guadagna un Terzo posto su dodici nazioni partecipanti.

¹³⁰ ACS, PCM 1937-1939, f. 14.3, No. 2308, Congressi e concorsi internazionali di cinematografia, Appunto per il Duce, 27 agosto 1937, a seguire la delegazione saranno sempre Luigi Chiarini e l'On. Giovanni De Tomasi. Per il congresso il ministero prepara una “completa relazione sulle attività e sulle possibilità delle Sezioni cinematografiche dei Guf”.

¹³¹ Idem., Congresso e concorso Internazionale di cinematografia a formato ridotto a Parigi, Settembre p.v., 30 luglio 1937.

¹³² Idem., Concorso internazionale di cinematografia a passo ridotto a Zurigo, Dispaccio telegrafico al Ministro della Cultura Popolare, 2 giugno 1939. Per quest'edizione Luigi Chiarini e l'On. Giovanni De Tomasi rientreranno nella giuria del concorso.

¹³³ Questo è tuttora visibile in VHS in *A passo ridotto. Cineguf, Cinegil ed esperienze cinematografiche a Novara negli anni '30 e '40* a cura de Istituto Storico della Restenza, Provincia di Novara. Oltre a questo vi sono contenuti anche i film, tutti girati tra il '39 e il '41: *Visita di Mussolini a Novara* (1939), *Onoranze ai vittoriosi combattenti delle Divisione Sforzesca* (1941), *Cascinale*, *Il convento di San Nazaro*, *La partenza della Divisione*

In territorio italiano, la città di Como ha ospitato per due edizioni - nel 1936 e nel 1937 - di quella che può ben dirsi la più originale e significativa esperienza espositiva per la cultura del cinema sperimentale italiano: la Mostra internazionale del documentario turistico e scientifico di Como.

La Mostra internazionale del documentario turistico e scientifico di Como

Riporta Ico Parisi, allora geniale animatore del Cineguf di Como: “*la mostra vuole essere complementare a quella di Venezia e dimostrare quale sussidio può essere al cinema spettacolo il cinema sperimentale*”¹³⁵.

Il rapporto tra la mostra comasca e quella di Venezia fu senza mezzi termini conflittuale, a colpi di minacce esplicite tra i prefetti delle due città.

La conflittualità sorgeva da una ragione molto semplice: nello stesso periodo - fine estate - le due manifestazioni proponevano concorsi per film a passo ridotto. Como era il *competitor* diretto per la mostra veneziana nel settore del passo ridotto, e come quella era una mostra internazionale.

La mostra comasca però era *interamente* dedicata al passo ridotto e inizialmente era sorta sotto gli auspici di tutto l'establishment del regime per quanto concerneva la materia cinematografica.

In una riflessione sulla spazialità nella dimensione espositiva dell'esperienza sperimentale, la mostra comasca è di grande interesse grazie allo strettissimo nesso tra sperimentazione cinematografica, utilità del passo ridotto e promozione turistica: elementi che - insieme al respiro internazionale della manifestazione - rappresentano un crogiuolo di tensioni culturali legate allo sviluppo della modernità e della cultura modernista in Italia.

Sforzesca per la campagna di Russia, Una giornata di caccia a Biandrate, Stenodattilografia... Cercasi.

¹³⁴ ACS, Ministero Cultura Popolare, Gabinetto, b. 143, f. Atti riservati cinematografia (1943), Congresso europeo per il film a passo ridotto, Appunti per il Ministro.

¹³⁵ Ico Parisi, *Foto a memoria*, Nodo Libri, Como 1991, p. 44.

Non va dimenticato, infatti, che la cultura architettonica razionalista italiana deve alla città di Como due dei suoi più grandi maestri: Antonio Sant'Elia e l'allievo Giuseppe Terragni che pure prese parte all'allestimento della Mostra.

Il podestà della Città di Como, allora, era l'ingegnere Attilio Terragni, fratello dell'architetto Terragni. *Il Broletto*, periodico fascista della città comasca, dedicò alla Mostra un numero speciale ricchissimo, a colori: il numero sul Primo Concorso Internazionale di Cinematografia Turistica e Scientifica, conta più di 90 pagine, e include in perfetto equilibrio una prima metà dedicata alla Mostra (con interventi di Attilio Terragni, podestà, Luigi Freddi, Filippo Sacchi, Luciano De Feo, Luigi Chiarini, Mino Doletti, Giovanni De Tomasi, Jacopo Comin, Mario Gromo, lo scenografo e architetto Antonio Valente, Anton Giulio Bragaglia, Fabrizio Sarazani, Enzo Ferrieri, Umbero Folliero) e una seconda metà dedicata al Notiziario Turistico (con articoli sulle *Opere del Regime*, *Perché il lago di Como è preferito*, *Campione d'Italia*, *Il lago di Como*, *Visioni di Lecco*, *La Casa del fascio di Como dell'Arch. Terragni*, *Il Duomo di Como*, *Paesaggi Lariani* e così via)¹³⁶.

L'autorizzazione alla manifestazione viene rilasciata dal Direttore Generale per la Cinematografia Luigi Freddi il 12 maggio 1936¹³⁷. In occasione dell'evento viene disposto un Ente dedicato alla manifestazione che coinvolge: il Direttore Generale per la Cinematografia, in qualità di Presidente dell'Ente; il Prefetto di Como come Vicepresidente; un rappresentante per la Direzione Generale del Turismo; un rappresentante per il Ministero dell'educazione nazionale; un rappresentante del PNF per le Sezioni cinematografiche dei Guf; un rappresentante per l'Istituto Luce; un rappresentante per il Centro Sperimentale di Cinematografia; il segretario della Federazione dei Fasci di Combattimento di Como; il Podestà di Como; il presidente dell'Ente provinciale per il Turismo, dell'Azienda Autonoma di Soggiorno di Como,

¹³⁶ *Como Villa Olmo, 1° Concorso internazionale di cinematografia scientifica e turistica*, numero speciale, Settembre-Ottobre 1936-XIV.

¹³⁷ Archivio di Stato di Como (ASC), Gabinetto di prefettura (GP), Serie II, b. 80, f.1, cat. XXXIX. Manifestazioni sportive, cerimonie, manifestazioni varie. Como concorso di cinematografia turistica e scientifica, carteggi relativi al finanziamento e al programma 1936-1937, Manifestazione cinematografica a Como 20 settembre 10 ottobre, Comunicazione di Luigi Freddi al prefetto Attilio Terragni, 12 maggio 1936. Attilio Terragni era anche Presidente dell'Azienda autonoma di soggiorno e turismo.

un critico cinematografico designato dal sindacato Giornalisti e un rappresentante dell'Accademia d'Italia.

Buona parte dei membri dell'Ente, come si noterà, figurano nel numero speciale dedicato all'evento. Il concorso comasco nasce dunque con il supporto pieno del regime, o per lo meno della Direzione Generale per la Cinematografia¹³⁸.

Fin dalla sua prima edizione il Concorso manifesta una straordinaria capacità di armonizzare interessi commerciali e snodi cruciali delle tensioni culturali del momento. Sul fronte della promozione turistica la manifestazione è accompagnata da una fitta rete di eventi paralleli:

Durante il concorso cinematografico saranno organizzare mostre d'arte, mondane e sportive, a Villa Olmo nel parco o sul lago e presso le maggiori Aziende autonome. Tè danzanti nel parco di Villa Olmo. Cene danzanti (Gala) presso i grandi alberghi: Villa d'Este a Cernobbio, Serbelloni e Grande Italia a Bellagio, Tremezzo, Cadenabbia e Menaggio. Gare internazionali di Tennis a Villa Olmo (Circolo del Tennis), Como e a Villa D'Este. Gare di Golf sul campo di Montorfano, gare veliche e remiere a circuito con partenza in linea nello specchio d'acqua di Villa Olmo¹³⁹.

Ma è sul piano della valorizzazione della cultura sperimentale che le tensioni intermediali e interdisciplinari rendono la manifestazione di eccezionale interesse.

La manifestazione è complessa e varia anche sul fronte della valorizzazione della cultura cinematografica. Il concorso prevede ovviamente delle proiezioni: queste vengono organizzate per lo più all'interno del Teatro Sociale di Como - uno spazio d'eccezione per eleganza e tradizione.

¹³⁸ Al momento restano punti non chiari nella ricostruzione che abbiamo tentato: i tempi di preparazione della prima edizione dell'evento sono strettissimi, il progetto viene presentato per l'approvazione solo a maggio e alcune delle manifestazioni collaterali rischiano di non essere approvate perché non sono state inserite per tempo nel calendario degli eventi per l'anno XV. Si ricorre a una vertiginosa richiesta di proroghe e permessi speciali. Tutto ciò per un evento che sembra vantare l'appoggio e l'incoraggiamento dei maggiori esponenti della cultura cinematografica ai piani alti del regime.

¹³⁹ ASC, GP, Serie II, b. 80, f.1, Schema di programma Concorso di Cinematografia 1936 allegato all'autorizzazione del 12 maggio 1936. Queste manifestazioni si ripeteranno anche nella seconda edizione, 1937, con l'aggiunta di gare automobilistiche, regate, gite escursionistiche per i guffini pervenuti, in "Como sopra lo schermo di Villa Olmo", in *Eco del cinema*, No.167, Ottobre 1937, pp. 14-16.

Il regolamento, in anticipo sui Littoriali di Palermo, distingue tra produzioni a passo normale (35mm.) e a passo ridotto (16mm., per lo più), inoltre - fin dal titolo - tra cortometraggi turistici e scientifici, italiani e stranieri.

La giuria è composta da Luigi Chiarini, Corrado D'Errico (per l'Istituto Luce), Gianni Hoepli e Carlo Peroni (un'ulteriore conferma dell'affermazione istituzionale della manifestazione).

Ma si offre anche uno spazio espositivo a Villa Olmo, che accoglie una mostra della scenografia cinematografica (la prima in Italia) e il "primo congresso dello scenografia universitaria": il convegno ufficiale dei Cineguf dedicato alla scenografia turistica svoltosi a Como dal 26 al 28 settembre¹⁴⁰.

Il convegno aprì la manifestazione che si chiuse il 10 ottobre. La mostra di scenografia, cui Enzo Ferrieri dedicò un'ampia riflessione sulla rivista *Scenario*¹⁴¹, è un evento centrale su cui vogliamo soffermarci brevemente proprio in relazione alla nostra riflessione sulla spazialità nella pratica sperimentale.

L'idea della mostra prende le mosse dalla precedente mostra della scenografia teatrale alla Triennale di architettura di Milano: non è casuale dunque che la Triennale arrivi ad ospitare, nel 1941, nuovamente un'importante mostra di scenografia cinematografica a cura dei cinegufini Luigi Comencini e Alberto Lattuada (entrambi studenti di architettura: Lattuada fu d'altra parte autore della scenografia del film *Un cuore rivelatore* di Alberto Mondadori e Mario Monicelli per il Guf di Milano nel

¹⁴⁰ Al convegno vengono invitati i fiduciari delle sezioni di Bari, Bologna, Bolzano, Firenze, Genova, Livorno, Milano, Napoli, Padova, Palermo, Perugia, Pisa, Roma, Torino, Trieste, Udine, Venezia oltre a Gianni Hoepli, Ubaldo Magnaghi, Vincenzo Gatti di Milano, Ghedina di Cortina d'Ampezzo, Roberto Corsini di Siena, e Piero Francisci di Roma: questi ultimi, autori tra i film più interessanti della prima fase dello sperimentale, porteranno eccezionalmente i loro film. ASC, GP, Serie II, b. 80, f.1, Notiziario delle sezioni cinematografiche dei Guf, 23 settembre 1936.

¹⁴¹ Enzo Ferrieri, "Scenotecnici del cinema alla Mostra di Como", in *Scenario*, No. 11, anno V, Novembre 1936-XV, PP. 541-543. Enzo Ferrieri come abbiamo avuto modo di appurare, si dimostrò sempre molto sensibile nei confronti della cultura sperimentale: oltre ad aver ospitato proiezioni di giovani cine-sperimentalisti nella prima metà degli anni '30, in questa Mostra fu presidente del comitato dell'esposizione e qualche mese dopo, nel marzo 1937, presidente della giuria per il Convegno di scenografia dei Prelittoriali della cultura e dell'arte dell'anno XV a Milano. Centro APICE, Archivio Storico Università di Milano, Associazioni studentesche, Cineguf milano, Guf Ugo Pepe Milano, Prelittoriali della cultura e dell'arte-Convegno scenografia 5 marzo 1937.

1935)¹⁴² con la collaborazione di Henri Langlois della Cinémathèque Française, che mise a disposizione la sua collezione fotografica.

Dalle foto sopravvissute della mostra (parzialmente pubblicate sulla rivista *Eco del cinema*¹⁴³ e oggi conservate presso i Musei Civici di Como), emerge un rapporto tra cinema e spazio espositivo estremamente complesso: la mostra è curata dagli architetti Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressuti e Ernesto Nathan Rogers, un'equipe - che si riunirà sotto l'acronimo *BBPR* - di altissimo livello.

Le proposte scenografiche (spesso allestite in grandezza naturale, con la ricreazione di un set) erano per lo più esposte in forma fotografica su pannelli sospesi nel centro della sala e sulle pareti. Il percorso oscillava tematicamente tra astrattismo e realismo: vi espongono tra gli altri Luigi Veronesi, Antonio Valente e Piero Bottoni. Accanto a queste nuove proposte una sezione è retrospettiva:

così due degli elementi della sala, i grandi schermi che integravano il ritmo risultante da una giusta alternanza di bianchi e neri, erano altresì incaricati di portare una cinquantina di fotografie dove si riassume, si può dire, la storia del cinema¹⁴⁴.

I pannelli neri e bianchi, al centro della sala, si alternavano all'esposizione scenografica e riportavano fotogrammi di film canonizzati (ritroviamo Griffith, Murnau, Dreyer, Epstein, Chaplin) ma anche fotogrammi di documentari - non è da escludere che si tratti anche di documentari esposti alla mostra o di autori guffini: si riconoscono infatti film scientifici, e riprese di "Littoriali della Neve".

La mostra scenografica di Como è certamente lo spazio di accoglienza per uno dei nodi cruciali del dibattito sul film sperimentale¹⁴⁵, ma è anche spazio della sua

¹⁴² Si veda Triennale Milano, Biblioteca Progetto, *VII Triennale di Milano 1940*, Guida alla mostra, pp. 138-141.

¹⁴³ Franco Caudarella, "Settembre lariano cinematografico", in *Eco del cinema*, No. 156, novembre 1936, pp. 17-18.

¹⁴⁴ Enzo Ferrieri, "Scenotecnici a Como", cit., p. 541.

¹⁴⁵ La riflessione sulla scenografia è parte integrante di un più ampio dibattito sulla rappresentazione della realtà, come abbiamo visto già strettamente legata alla rappresentazione del "locale". Questa problematizzava la questione della ripresa in esterni e degli interni ricostruiti in studio (l'articolo di Ferrieri ne è una traccia), in nome di una ricerca di realismo che non si risolverà semplicemente e univocamente.

legittimazione storiografica che trova spazio nella linea temporale assieme ai capolavori del loro canone.

Ma la mostra scenografica è in tutto e per tutto l'emblema della cultura sperimentale: come sintetizza lucidamente Giuliana Bruno la "galleria" è lo spazio in cui il film viene sezionato, nella sua componente decorativa ma non solo (sui pannelli bianchi e neri vengono riprodotti frammenti di pellicola e sequenze), è lo spazio in cui *"the film is literally dislocated [...] the gallery viewer is therefore offered the spectatorial pleasure of entering into a film as he/she physically retraverses the language of montage"*¹⁴⁶.

Nello spazio della mostra avviene dunque un'altra dis-locazione: quella del film che viene letteralmente esposto, aperto, e scomposto davanti allo sguardo del visitatore dello spazio espositivo. Siamo di fronte, in fondo, a una sorta di *mise-en-abyme* dell'esperienza sperimentale, in cui viene esercitata letteralmente una scomposizione della prassi filmica (dove il film è ammirato come opera di una competenza tecnica), un'immersione nella sua dimensione storiografica (film come opera d'arte), una manifestazione della sua natura *non-theatrical*, delocalizzata, geograficamente variabile (siamo in contesto internazionale).

E lo spazio dell'esposizione di Villa Olmo diventa in qualche modo lo spazio di una genealogia della pratica sperimentale: la *promenade* del visitatore nei corridoi dell'esposizione, in quello spazio congiunturale tra *architecture* e *film texture*¹⁴⁷, tra dimensione architeturale (dell'allestimento dello spazio espositivo) e esperienza filmica (dissezionata e delocalizzata), non è solo prototipo dello spettatore cinematografico (che viaggia letteralmente, nell'esposizione, tra sequenze e fotogrammi che deve ricomporre e a cui fornisce un *link* dinamico¹⁴⁸), ma paradigma di quel nomadismo dell'esperienza estetica del cinema dei Guf che dell'esplorazione dello spazio (reale, quotidiano; a loro prossimo; dell'era fascista) e delle potenzialità intellettuali (in relazione ad un canone che si forma nell'esperienza cinegufina e che qui viene letteralmente messo in mostra) fanno gli estremi fondati della loro nozione di sperimentale.

¹⁴⁶ Giuliana Bruno, *Collection and Recollection. On Film Itineraries and Museum Walks*, in Richard Allen e Malcolm Turvey (a cura di), *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003, p. 234.

¹⁴⁷ Idem., p. 240

¹⁴⁸ Si veda Giuliana Bruno, cit., pp. 241-245.

Questa dimensione espositiva (nel cuore di una manifestazione che, come ricordava Ico Parisi, voleva presentarsi come complementare alla cultura spettacolare veneziana ed emblema della cultura sperimentale dei guf)¹⁴⁹ esprime tutte quelle tensioni che rendono il cinema a passo ridotto e in particolare quello prodotto nei Guf una forma sperimentale nel vero senso della parola, ma anche cinema intellettuale, industriale, educativo, in una sovrapposizione e sedimentazione d'intenti che continuamente nel corso di queste pagine argomenteremo e problematizzeremo.

Nella mostra di Como convivono dimensioni diverse del film a passo ridotto, le stesse che in quegli anni esprimono la sua affermazione culturale e le sue trasformazioni a livello globale: il mondo del cinema educativo (fin dall'inizio della sua storia il cinema sperimentale è intrinsecamente legato agli sviluppi tecnici del film educativo), una dimensione artigianale che guarda alla sperimentazione come messa alla prova di abilità e miglioramento delle proprie competenze (tecniche), una dimensione sperimentale come messa alla prova in uno spazio creativo delle proprie energie intellettuali e infine una dimensione industriale, come film di utilità (turistica, scientifica, industriale)¹⁵⁰.

Esposizione Universale e Mostra del Passo Ridotto

Il viaggio nello spazio delle realtà espositive dei film dei Cineguf si conclude con due importanti manifestazioni. La prima, mai realizzata, è parte del progetto imponente dell'Esposizione Universale di Roma del 1942: la Mostra di Cinematografia progettata da Luigi Freddi per l'esposizione universale.

La seconda, la mostra del passo ridotto di Udine nel 1942, ridà smalto e vigore all'esperienza cinegufina alla fine del suo percorso, appesantita dagli anni della guerra e sicuramente lontana dai risultati illustri nella seconda metà degli anni Trenta.

L'Esposizione Universale di Roma del 1942 non si realizzò per motivi bellici, tuttavia nel 1938 Luigi Freddi presentò il progetto di una mostra di cinematografia.

Nel corso della manifestazione si sarebbero tenuti un convegno internazionale di cinema d'avanguardia, un convegno internazionale di cinema documentario, un

¹⁴⁹ Non a caso i Cineguf vi terranno il primo congresso.

¹⁵⁰ Haidee Wasson, *Museum Movies: the Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, University of California Press, Berkeley 2005, p. 53.

convegno internazionale di cinema scientifico e un convegno internazionale del passo ridotto, al quale sarebbero stati aggiunti “I littorali della cinematografia” del 1942¹⁵¹.

La mostra di cinematografia del 1942 meriterebbe un’ampia trattazione in altra sede, tante sono le implicazioni sociali, culturali e tecnologiche che il progetto dischiude, e tale la complessità - filosofica - del progetto di Freddi; tuttavia vale la pena soffermarsi – nel quadro della nostra riflessione sullo spazio - su alcuni particolari di un’esposizione che sembra a tutti gli effetti portare alle estreme conseguenze le tensioni filosofiche (come metaforico spazio genealogico dell’esperienza sperimentale) racchiuse nella mostra comasca.

Luigi Freddi progetta un’imponente esposizione sulla storia del cinema itinerante ed interattiva:

non il vecchio carattere di Museo, o di fredda arida esposizione di macchine e stampati, ma svolgimento analitico, logico e sistematico ed in atto per quanto possibile, ed illustrazione pratica dei progressi compiuti dalla tecnica cinematografica dai primordi ad oggi¹⁵².

E ancora:

una vivente raccolta cronologica di documenti, stampe apparecchi forniti da vari musei, o ricostruiti, macchine fra le più moderne in funzione, organizzazione del vaso e complesso mondo cinematografico, sistemi e tentativi nuovi, architettura degli studi e dei cinema-teatri, visione di pellicole accompagnati il progresso stesso della tecnica del cinema¹⁵³.

Il cinema dei Guf trovava spazio in un potenziale (lo scrupolo è d’obbligo dal momento che la Mostra non ha mai visto la luce) coinvolgimento nella produzione di materiali a passo ridotto, oltre che nell’organizzazione stessa della mostra: doveva essere parte integrante dunque del network organizzativo.

¹⁵¹ ACS, Enti Pubblici e società, Esposizione Universale di Roma, Servizi Organizzazione Mostre, Ordinamento Allestimenti, b. 1020, Il cinematografo all’Esposizione Universale di Roma nel 1942, p. 77-79.

¹⁵² ACS, Enti Pubblici e società, Esposizione Universale di Roma, Servizi Organizzazione Mostre, Ordinamento Allestimenti, b. 1021, Proposta di mostra internazionale del Cinema, p.

1.

¹⁵³ Ibidem.

La scelta del passo ridotto per la produzione dei materiali della Mostra di cinematografia è determinata da “*un complesso di ragioni ad un tempo di carattere economico e tecnico*”¹⁵⁴. La scelta dei Cineguf è naturale, anche in questo caso, non solo per motivi istituzionali, ma per ragioni molto più fondate:

Il passo ridotto però oggi in Italia non può contare su di un’attrezzatura industriale e commerciale già avviata e di largo potenziale. [...] Tale mezzo è però molto diffuso tra i dilettanti, per lo più inquadrati nell’organizzazione nazionale dei Cineguf, i quali dispongono di materiali e di esperti che già hanno potuto far sentire il loro peso nelle varie gare e concorsi che annualmente vengono indetti¹⁵⁵.

E dunque:

Sembrirebbe molto opportuno ricorrere all’utilizzazione di queste forze che, oltre alla notevole esperienza in materia, appaiono particolarmente adatte, come preparazione di studi, data la loro provenienza quasi sempre dalle Università, a mantenersi in contatto con i rappresentanti più insigni del mondo culturale¹⁵⁶.

La Mostra Internazionale del Cinema nel quadro dell’Esposizione Universale di Roma, con il coinvolgimento dei Cineguf, sarebbe stata probabilmente la prova “sperimentale” più imponente per le forze gulfine: al massimo della variabilità geografica (siamo a livello “universale”), coinvolti in uno spazio creativo altro, al di fuori delle strutture, *al posto* del Istituto Luce (la scelta del 16mm. mette automaticamente fuori dai giochi il Luce¹⁵⁷), nel pieno delle possibilità di esprimere il dinamismo (tecnico: Freddi insiste sulla leggerezza delle macchine a passo ridotto) del proprio esercizio all’interno di una struttura espositiva che si vuole “vivente”, mobile, in funzione, in movimento.

Stiamo parlando evidentemente di un fantasma, un progetto visionario e forse utopico, ma Freddi con tutta probabilità riconosce nelle strutture dei Guf quella

¹⁵⁴ ACS, Enti Pubblici e società, Esposizione Universale di Roma, Servizi Organizzazione Mostre, Ordinamento Allestimenti, b. 1021, Proposta di mostra internazionale del Cinema, p. 3.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ ACS, Enti Pubblici e società, Esposizione Universale di Roma, Servizi Organizzazione Mostre, Ordinamento Allestimenti, b. 1021, Proposta di mostra internazionale del Cinema, p. 4.

¹⁵⁷ Su questo punti si veda Idem., p. 10-12.

“mobilità” del loro procedere sperimentale che il Direttore della Direzione Generale della Cinematografia stava cercando nel suo progetto imponente.

Luigi Freddi avrebbe portato quella mobilità a una tensione sperimentale elevatissima, nello spazio di un’arena universale.

La Mostra del passo ridotto di Udine, fa certamente eccezione rispetto alla nostra progressione scalare: si tratta di una mostra a carattere nazionale, a cui ci dedicheremo molto brevemente (sia per la scarsità di documentazione ufficiale reperita, sia perché la mostra è stata ricostruita dettagliatamente da Tatiana Cozzarolo¹⁵⁸), tuttavia ci pare che essa ci porti al capolinea nella nostra riflessione sulla spazialità.

Troviamo un regolamento che arriva a “specificare” fino al parossismo le categorie di partecipazione: categoria “a soggetto”, categoria “sperimentale”, categoria “scientifici”, categoria “didattici”, categoria “cine-giornale”, categoria “turistica”, categoria “documentari a colori”, categoria “documentari in bianco e nero”. Siamo ad un livello di maturazione e coscienza delle possibilità dello sperimentale che raggiunge i massimi sviluppi, sebbene permanga una slittamento semantico nella nozione di sperimentale (qui espresso secondo un’accezione legata al film a soggetto con una forte componente di sperimentazione stilistica: nella categoria troviamo *Il Sogno di Biancastella* del Guf di Udine¹⁵⁹, *La fanciulla del Bosco* del Guf di Milano, *Attesa intorno alla Mezzanotte* del Guf di Udine, *Primavera* del Guf di Milano, *Giochi d’acqua* del Guf di Genova, *Sobborghi in grigio* del Guf di Livorno, *Tavolozze* del Guf di Treviso).

D’altra parte Mario Calzini riporta dalla mostra la sensazione di una messa in discussione dei confini identitari dell’esperienza sperimentale che ha il sapore dell’inizio di una nuova esperienza, così scrive:

¹⁵⁸ Tatiana Cozzarolo, *Il Cine-club di Udine (1930-1943)*, tesi di laurea discussa presso L’Università di Udine, A.A. 2006-2007, con la supervisione del Prof. Leonardo Quaresima e del Dott. Silvio Celli, in part. pp. 63-85. Sulla mostra si veda poi in particolare “Le Manifestazioni cinematografiche”, in *Il Popolo del Friuli*, 13 dicembre 1942. Franco Dal Cer, “Il passo ridotto a Udine”, in *Roma Fascista*, 24 dicembre 1942, p.7. Mario Calzini, “Note sulla Mostra di Udine”, in *Cinema*, n° 156, 24 dicembre 1942, p. 741. “Dietro lo schermo-Al convegno di Udine”, in *La Stampa*, 14 gennaio 1943, p.3.

¹⁵⁹ Oggi conservato presso la Cineteca del Friuli.

La commissione giudicatrice la Mostra di Udine ha ritenuto opportuno dividere una parte dei film presentati tra le categorie del film didattico e scientifico. Si è ritornati dunque, per modificarla, su una classificazione già prevista e definita anche in sede di Littoriali, che metteva dei precisi confini tra il cinema didattico e quello scientifico. E questo fatto, si noti bene, di ritornare a discutere cose già risolte (è tornata perfino a galla la vecchia titubanza se dire “formato” o “passo” ridotto) è stato un po’ il difetto di questa Mostra e del Convegno, rimasti chiusi ed isolati, come da comportamenti stagni, dalle altre precedenti Mostre e Convegni, dato forse il completo rinnovamento degli universitari partecipanti¹⁶⁰.

Il convegno di Udine rilancia fortemente la cultura passo-ridottistica:

[...] ha fatto rinascere la speranza che il passo ridotto abbia finalmente incontrato l’attenzione di cui è meritevole”, e ancora “senza un tempestivo e completo esame della situazione del passo ridotto in Italia i Cineguf, ai quali era stata affidata una posizione e un compito di punta, finiscano per trovarsi alla retroguardia¹⁶¹.

Ma dall’altra parte esprime un allontanamento e forse una sclerotizzazione da e di quello spazio della sperimentazione: un arroccamento in vuote speculazioni lessicali, micro-categorizzazione dei suoi generi, “rimasti chiusi e isolati come da compartimenti stagni” scrive Dal Cer, che congiuntamente a un ricambio generazionale fisiologico, sembrano evocare lo spettro di un progressivo esaurimento della “variabilità” del suo spazio di sperimentazione.

E non è un caso che da entrambi i commentatori cui ci siamo riferiti salga un ammonimento e un auspicio verso una maggiore “apertura”. Così scrive Calzini: “sarebbe interessante che i giovani dei “Cineguf” non dimenticassero gli altri campi [...] per studiare e sperimentare (teniamo sempre presente la funzione sperimentale dei “Cineguf”)”¹⁶²; e in questa stessa direzione chiosa Dal Cer:

C’è insomma tanto da indicare una strada. Una direzione da assumere e da mantenere. E deve essere la via del tentativo, dell’esperimento.

*I Cineguf devono costituire una pattuglia di punta*¹⁶³.

¹⁶⁰ Mario Calzini, “Note sulla Mostra di Udine”, in cit., p. 741.

¹⁶¹ Franco Dal Cer, “Il passo ridotto a Udine”, in cit., p. 7.

¹⁶² Mario Calzini, cit., p. 741.

¹⁶³ Franco Dal Cer, “Il passo ridotto a Udine”, in cit., p. 7.

**PARTE 2:
I FILM, LA TECNICA,
LE PRATICHE**

3 IL QUADRO POLITICO

3.1 Il problema politico nelle storie dei Cineguf. La nozione di “politico” e il cinema

Il film sperimentale prodotto nei Guf deve essere considerato come film politico.

Nelle dichiarazioni che leggiamo nelle riviste e nelle documentazioni dell'epoca appare molto chiaro. Luigi Chiarini sulle pagine de *Lo Schermo* dichiara senza mezzi termini:

si film politico, come deve essere fatto ogni film girato in Italia: i giovani dei Guf hanno una maturità culturale che li rende dei giganti di fronte all'analfabetismo cinematografico imperante [...] per questi giovani non è possibile concepire un film altro che *fascisticamente*.¹

Su come dovesse essere fatto un film politico sui notiziari dei Cineguf troviamo indicazioni piuttosto chiare: “*Al cinema politico sono affidati, per quanto è possibile, l'esplicazione e la comprensione dei problemi all'ordine del giorno della Nazione. Questi problemi oggi si chiamano preparazione militare, autarchia, razza.*”²

Tuttavia, anche in questo caso la definizione di film sperimentale come film politico non doveva confondersi con quella di film di propaganda.

¹ Luigi Chiarini, “Il cinema e i giovani,” in *Lo Schermo*, anno I, No.1, agosto 1935.

² *Notiziari delle sezioni cinematografiche dei Guf*, 1 giugno 1939, p. 4.

Sempre sui notiziari dei Cineguf leggiamo “*i film non dovrebbero avere uno specifico dogma propagandistico, inteso puramente come tale,*”³ in questo senso l’idea di film sperimentale come cinema politico tendeva più allo spirituale, come ci lascia intendere Paoletta: “[...]lo sperimentale avvicina a una concezione di cinema, la sola che sia espressione epica dei tempi nostri e che tenda ad una reale fusione arte-politica.”⁴

In sostanza anche la nozione di film politico applicata al film sperimentale non è priva di criticità: come doveva essere un film politico, fascista, non di propaganda? E a cosa si faceva riferimento con questa nozione? E ancora, a fronte dei contributi della storiografia successiva, come bilanciare questa ricerca esplicitamente assunta dalle sezioni cinematografiche dei Guf e la complessa lettura data all’esperienza gufina sul binario fascismo/antifascismo?

La storiografia dei Guf e in poi in particolare dei Cineguf può dirsi finora caratterizzata da due sostanziali schieramenti, non così netti ed esplicitamente contrapposti, ma certamente carichi di un approccio storiografico prima e ideologico poi, che contribuiscono a caratterizzarli diversamente.

Tra i più recenti e sistematici studi in questo ambito vanno certamente nella direzione di un’ipotesi “critica” gli studi di Luca La Rovere, prima sull’intero sistema dei Gruppi Universitari Fascisti, poi brevemente sui Cineguf, e sulla stessa linea possiamo collocare l’ipotesi di Silvio Celli.

Entrambi forti di un potente e rigoroso apparato documentale, insistono sull’importanza di un approccio orientato prima di tutto all’esegesi dei documenti: ridimensionando il peso della memorialistica, sembrano sostenere una lettura politica del fenomeno critica, anche se non esplicitamente revisionista, dove l’adesione ideologica sembra testimoniata dalla fitta rete discorsiva evocata dall’imponente ricostruzione documentaria⁵.

L’ipotesi non vuole affatto essere definitiva o perentoria: gli storici in questo caso insistono piuttosto sull’importanza di un diverso e più scrupoloso approccio metodologico nella lettura ideologica che si vuole dare al fenomeno.

³ *Notiziari delle sezioni cinematografiche dei Guf*, 3 marzo 1935, p.7

⁴ Domenico Paoletta, *Cinema sperimentale*, cit., p. 45.

⁵ Luca La Rovere, *I Cineguf e i Littoriali del Cinema*, cit. p. 85; Luca La Rovere, “Un aspetto della politica culturale giovanile del regime fascista”, in *Giornale di Storia Contemporanea*, giugno 2008, p. 72.

L'uscita del libro di Luca La Rovere sulla storia dei Guf nel 2003, provocò la reazione piuttosto risentita di un cinegufino d'eccezione: Mario Verdone.

Ne prese spunto per un saggio programmatico dal titolo "Per una storia dei Teatriguf e dei Cineguf", basato per lo più sulla sua esperienza personale e degli altri aderenti al Guf. Senza mezzi termini Mario Verdone scrive:

Il libro di Luca La Rovere *Storia dei Guf* (Bollati Boringhieri, Torino 2003) di recente uscito, si occupa di organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria nel periodo 1919-1943.

È molto cauto nell'esaminare il frondismo dei Guf nell'epoca che precedette la guerra e nella quale si verificò – per imitazione del nazismo hitleriano – la campagna antiebraica. L'autore pare avere l'opinione che nei Guf ci fu in generale adesione completa alle politiche del regime e alla campagna razzista, mentre, documentato sulle adesioni, non offre prove sufficienti su atteggiamenti del tutto contrari⁶.

La difesa di Verdone, tuttavia, è quasi interamente fondata sulla memorialistica, dunque su una tipologia di fonti che nella proposta di La Rovere e Celli è ridimensionata e letta criticamente.

Va anche detto che la difesa di Verdona si fondava solo sul racconto dell'esperienza senese.

Ma la reazione di Verdone è certamente sintomatica di una certa reticenza a rivedere con serenità quel periodo e a considerarne tutte le implicazioni.

Una retorica che ha visto a volte sovrastimare il ruolo del cosiddetto "frondismo" nell'esperienza gufina, affonda le sue radici nell'epica del "lungo viaggio attraverso il fascismo", raccontata da Ruggero Zangrandi in forma semi-romanzata, ma con ricchezza di dettagli e informazioni storiche, provenienti da ricordi ancora nitidi nella memoria (la prima stesura del libro risale al 1949).

Una tale ricostruzione – certamente suggestiva e tuttora impressionante – ha alimentato un atteggiamento che se non esplicitamente, spesso surrettiziamente o talvolta inconsciamente, ha letto gli spazi di creazione artistica nei Guf come spazi di

⁶ Mario Verdone, "Per una storia dei Teatriguf e dei Cineguf", in *Carte di Cinema*, No. 11, 2003.

libertà cospirativa, dove alla “sperimentazione” corrispondeva un’indipendenza e una distanza ideologica rispetto alle linee culturali del Fascismo.

Così in contributi che non vogliono dare letture definitive del fenomeno, si tende comunque a sottolineare la presenza di “soggetti che niente avevano a che fare con la politica o con l’ideologia di regime”, oppure esplicitamente “*lo scarto tra i temi trattati e il linguaggio usato per il loro trattamento che aprì nel tessuto del testo filmico delle smagliature dalle quali poté filtrare una spontanea, quasi inconsapevole, critica all’immaginario e all’iconografia con i quali il committente si identificava*”⁷.

Vi si ravvisa a volte un esplicito scarto tra ideologia e piano formale oppure s’ipotizza, nel trattamento sperimentale della materia filmica, l’apertura di uno spazio di critica dell’immaginario. Elena Banfi, nel pur rigorosissimo lavoro sul Cineguf Milano – che forse sconta in qualche punto il disagio di un lavoro davvero pionieristico –, ammette “il disinteresse del regime per gli esiti concreti di questa iniziativa”, e ancora sottolinea comunque “gli esiti modesti dei film realizzati”, e ancora “un certo distacco venato di diffidenza tra responsabili e aderenti della sezione”, oppure che la struttura del Cineguf

si limitò a iscrivere sotto la propria insegna le iniziative spontanee e autogestite dei giovani aderenti; [...] Ma raramente si interessò al contenuto dei film realizzati o al genere delle opere programmate e offerte al pubblico”, e infine “la mancanza all’interno dei Cineguf di una funzionale struttura gerarchica, con un vertice che davvero ideasse e coordinasse le iniziative”⁸.

Il rigore degli studiosi che ho appena discusso non mi permette di legittimare una loro interpretazione esclusivamente frondista. Ciò che emerge piuttosto è una velata tendenza a lasciar emerge di tanto in tanto l’ipotesi di una struttura blanda, dove lo spazio per la libera creazione e sperimentazione equivaleva a una certa libertà dal controllo diretto da parte dei superiori o addirittura dove la qualità e l’efficacia delle realizzazioni era tutto sommato secondaria alla loro funzione politica.

⁷ Clara Mancini, *Il cinema dei giovani. Dal CineGUF al Cine Club*, cit., p. 231.

⁸ Elena Banfi, *Attività del Cineguf-Milano*, cit., pp. 305-329, *passim*.

Cristina Bragaglia ricostruendo l'esperienza emiliana (sebbene concentrandosi sugli anni terminali del regime, dove il dissenso era senza dubbio maggiormente diffuso) parla esplicitamente di "insofferenza nei confronti del regime", e di una "serietà dei giovani [e una 'maturità artistica'] da contrapporre alla dilagante corruzione del regime", sebbene riconosca che "anche se il clima di fronda era diffuso, trarre da tali esperienze elementi per tracciare un itinerario che risulti tipico e emblematico, può essere rischioso e portare a generalizzazioni non sempre accettabili"⁹.

La "questione politica" sulla legittimità e accettazione di posizioni spesso variamente espresse e politicamente contraddittorie, deve partire dalla consapevolezza che la politica culturale del regime, durante gli anni che ci interessano, passa da una *politica di posizione* a una *politica di istituzioni* – di cui i Guf sono una delle evidenze - dove il consenso si misura più *pragmaticamente* che *ideologicamente*¹⁰.

Stando tali premesse, i confini ideologici della teoria e della ricerca "formale" diventano opachi, le barriere porose.

Ciò significa che misurare l'evoluzione dei discorsi sull'essenza politica del film sperimentale deve tener conto sul piano estetico della complessità del contesto culturale – della cruciale e centrale dialettica tra avanguardia e ricerca di realismo su cui torneremo nel prossimo capitolo - e sul piano produttivo dell'importanza strategica che rivestiva *politicamente* una competenza tecnica maturata su un terreno di sperimentazione ideale, come per esempio quello del documentario.

Altrimenti detto: la *competenza* diventa il fattore decisivo per una legittimazione che si misura più sul piano della *committenza* che non su quello di un'adesione ideologica a dettami estetici più o meno chiaramente definiti.

In questo senso l'investimento della *competenza cine-sperimentale*, per esempio nei settori dell'industria, dell'istruzione, dell'urbanistica, ma anche come fonte di documentazione della vita del partito, più che nella vera propaganda istituzionale – molto più complessa, poi, nei generi a soggetto - sono primari per comprendere la

⁹ Giulia Bragaglia, *La critica cinematografica emiliano-romagnola tra disfacimento del fascismo e rivoluzione neorealista (1939-1943)*, in *L'Emilia Romagna nella guerra di Liberazione. Crisi della cultura e dialettica delle idee*, Vol. 4, De Donato, Bari 1976, p. 387.

¹⁰ Enrico Crispolti, *Storia e critica del futurismo*, Laterza, Bari 1986.

legittimità e l'importanza politica del film sperimentale; il documentario è il terreno di sperimentazione tecnica privilegiata per garantire lo spazio necessario a quella ricerca stilistica e produttiva che sarà decisiva nell'approdo al neorealismo (anche su questo punto ritorneremo diffusamente nel prossimo capitolo).

Il documentario è il fronte immediato (anche perché più economico) per una sperimentazione di tecnologie leggere di ripresa che, a partire dai *cinematori*, si diffondono capillarmente – per effetto di quella *istituzionalizzazione* delle pratiche che abbiamo ricostruito nella prima parte di questo lavoro – su tutto il territorio italiano.

La politicizzazione si misura allora nella progressiva estensione delle possibilità di fruizione e di sperimentazione pratica per molti giovani nelle scuole, nelle università, nelle campagne oltre che nella progressiva centralizzazione delle competenze di organismi indipendenti (come i Cineguf), all'interno di strutture che dunque formalmente catalizzano le possibilità, le abilità, le conoscenze.

L'investimento di una competenza così organizzata nella società civile è l'esito più importante, e il vero significato di un cinema d'"impegno".

E questo particolare "ingresso nella società" è anche l'orizzonte che muove e verso cui tende la *sperimentazione* della competenza. Tuttavia l'arrivo al professionismo non chiarisce e non restituisce le ragioni di una ricerca così diffusa e varia: nelle fila del professionismo (Luce, Incom, o "Cinecittà") troviamo molti dei protagonisti dell'esperienza cinegufina, e tuttavia altrettanti trovano e seguono altre strade, spesso molto distanti dal cinema.

L'impegno, l'"ingresso nella società", la maturazione di una competenza vanno letti in senso più ampio e più articolato: così come l'esperienza del cinema per i giovani diventa lo spazio fisico e filosofico dell'incontro con la modernità (e con la maturità), nella costruzione complessa di uno sguardo sul reale, nel confronto con la tecnologia, nell'individuazione e nell'espressione della loro propria inquietudine e "insoddisfazione" per un cinema atrofizzato, per una cultura da rinnovare, e per un fascismo non più così "rivoluzionario".

La cultura del cinema sperimentale radica e prolifica in larga parte in seno alla cultura giovanile, così come la cultura giovanile (a volte giovanissima: pensiamo ai liceali del movimento Novista, dove troviamo i futuri cinegufini Monicelli e

Mondadori scagliarsi contro i futuristi)¹¹ anima quel *network* che abbiamo ricostruito nei capitoli precedenti.

L'inizio del decennio segna la fioritura – per effetto di un intervento governativo – di una pleora di riviste giovanili indipendenti¹². Le riviste degli universitari gufini estesero ulteriormente i confini del dibattito, riprendendo, approfondendo e riformulando questioni e interventi che gli stessi giovani portavano sulle riviste maggiori.

Su queste pagine troviamo le argomentazioni più vivaci su cosa sia un cinema “politico” e che rapporto questo avesse con la questione del realismo, fino alla fine dell'esperienza gufina.

L'interesse per un cinema più “vicino” alla realtà, si reggeva per altro su una sintonia perfetta col progetto politico del regime di una maggiore penetrazione nella provincia e nei territori più periferici (come abbiamo già discusso): così il “locale” diventa lo spazio di elezione per la sperimentazione documentaria.

Il racconto di “ciò che si conosce” e che è vicino pone le premesse per una cartografia dell'italianità che vuole superare il pittoresco, e nello stesso tempo emanciparsi dal “semplice *reportage*” cercando i suoi modelli e riferimenti nelle cinematografie straniere: il King Vidor di *The Crowd* (1928) e *Our Daily Bread* (1934) e così come il Flaherty di *The Man of Aran* (1934), visti sugli schermi veneziani e nelle mattinate cinegufine, garantiscono il giusto equilibrio verso una messa in scena del reale equilibrata e matura, capace di esaltare la dimensione eroica del quotidiano.

La presa di distanza da un'idea di *reportage* così come dall'idea del film di propaganda, vanno entrambi nella direzione di un'emancipazione da schemi che in fondo sono quelli dei cinegiornali Luce (lo vedremo esplicitamente nel prossimo paragrafo), di una ricerca di “artisticità” e “spiritualità” nel ritratto dell'Italia Fascista: giustamente a questo proposito Ruth Ben Ghat parla di un “realismo spirituale”¹³, che doveva trasfigurare e interpretare la realtà anziché meramente registrarla.

¹¹ si veda Ruggero Zangrandi, *Novismo, 1° migliaio*, Società Anonima Tipografica Luzzatti, Roma 1933 e Ruggero Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, cit., p. 24-33.

¹² Ruth Ben Ghat, *La Cultura fascista*, cit., p. 46.

¹³ Ruth Ben Ghat, cit., p. 73

Tuttavia cercare un'estetica precipuamente fascista nella pratica e nella teoria del cinema sperimentale ci costringerebbe ad una riduzione che difficilmente saprebbe restituire la varietà del fenomeno.

Basti pensare a come un documentario esplicitamente debitore del mondo delle avanguardie artistiche come *Il Covo*, realizzato su commissione della La Scuola di Mistica Fascista, fosse elevato ad esempio perfetto di film fascista.

La dialettica tra avanguardia e realismo riflette la complessità di un dibattito più ampio più o meno dichiaratamente per tutto il periodo mussoliniano.

Se i discorsi non ci aiutano a tracciare una definizione univoca e coerente di film sperimentale come film politico, passando al piano effettivo dell'esperienza e dei casi concreti, ci accorgiamo di una parziale continuità con le definizioni programmatiche, articolate e diverse delle riviste e dei documenti ufficiali.

3.2 Microfisica di un'utopia razionalista. Rovine, piani urbanistici e il documentario d'avanguardia del Cineguf di Como

Nel 1933, di ritorno da Atene dove sulla nave *Patris II*, assieme gruppo dei razionalisti “Gruppo 7”, aveva partecipato e contribuito al IV Congresso internazionale di architettura moderna da Marsilia ad Atene, l'architetto Piero Bottoni racconta:

Quando tornammo dal nostro viaggio in Grecia eravamo naturalmente colmi di questa esperienza della Carta di Atene; tutto il mondo nuovo, come noi lo vedevamo, era per noi impregnato di quelle caratteristiche (...) che costituivano una svolta nell'urbanistica moderna. E facemmo il concorso di piano regolatore di Como, con il gruppo formato da Dodi, Pucci, Terragni, Lingeri, Uslenghi, Bottoni e Giussani, e di cui fu collaboratore Cesare Cattaneo. Con questo gruppo lavorammo su Como...¹⁴

L'iter concorsuale per lo studio di massima del Piano regolatore della città di Como prende formalmente avvio nel luglio del 1933 (con delibera successiva del 18 ottobre 1933-XI). Ce ne occuperemo nel quadro della ricostruzione della collaborazione tra il Cineguf di Como e lo studio architettonico razionalista di Giuseppe Terragni, nell'ambito particolare del risanamento del quartiere medioevale della città di Como, la Cortesella.

¹⁴ Intervento di Piero Bottoni al Convegno “L'eredità di Terragni e l'architettura italiana 1943-1968”, in *L'architettura cronache e storia*, XIV, No. 153, 1968. Poi in Graziella Tonon, *Piero Bottoni. Una nuova antichissima bellezza*, Laterza, Bari 1995 e Chiara Rostagno, *La Costruzione della città. Como 1933-1937*, Abitare Segesta edizioni, Milano 2004, p.30. La Carta di Atene è il documento prodotto al seguito del Congresso a cura di Le Corbusier, che la pubblicò ufficialmente nel 1938. Della carta almeno due saranno i punti di fondamentale interesse per il progetto del piano regolatore: l'introduzione su “La città e il suo territorio” e la sezione sul “Patrimonio storico”: Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, Les éditions de Minuit, Paris 1971. Giuseppe Terragni intervenne al congresso sul tema della “Città funzionale” con una relazione sulla città di Como (tra gli altri Bottoni su Verona e Littoria, Le Corbusier su Parigi, Josep Torres Clavé su Madrid), la relazione è riportata in: Enrico Mantero, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, Edizioni Dedalo, Bari 1983, p. 115-116.

In questo caso il modello di Elsaesser per *Utility films* e quello del documentario d'avanguardia che abbiamo introdotto all'inizio di questo lavoro ci aiuteranno a far emergere la cruciale importanza della committenza ufficiale come dimensione dell'impegno politico e sociale, e la fitta rete di influenze artistiche e culturale che l'ambiente guffino permetteva di intercettare e da cui diffusamente si lasciava contaminare.

Anche in questo caso l'approccio interdisciplinare sarà necessario per cogliere nella dimensione produttiva e nel testo filmico le comuni tensioni artistiche e la comune *koinè* modernista e d'avanguardia.

Il risanamento del quartiere della Cortesella rientrava all'interno dei primi obiettivi che i partecipanti al concorso dovevano affrontare, com'era indicato nel bando per il concorso. Al vertice dei problemi segnalati nel bando:

Art. 3

A titolo informativo – e premesso che, particolarmente per la zona centrale le nuove sistemazioni dovranno ottenersi più che con radicali ed onerosi sventramenti, con prudenti adattamenti, risanamenti e ritocchi, rispettando le caratteristiche ambientali della città e i suoi monumenti e riducendo al minimo, per evidenti ragioni economiche, le demolizioni - si segnalano all'esame dei concorrenti i seguenti problemi:

A) Per la zona murata:

- a. il miglioramento delle comunicazioni interne Nord-Sud ed Est-Ovest;
- b. il risanamento della Zona del Vecchio Mercato, della Cortesella, e delle Vie Vittani e Boldoni con la eventuale formazione di una piazza centrale¹⁵.

L'idea stessa di “piano regolatore” evocava, come ha suggerito Diane Yvonne Ghirardo, la comune strategia – politica e urbanistica – e la comune preoccupazione per la proposta razionalista così come per la politica urbanistica fascista di raggiungere un ordine pubblico ed urbano “*through the elimination of eclectic styles and old decorative devices*”¹⁶.

¹⁵ Archivio storico Comune di Como, Ufficio di urbanistica, b. Risanamento Cortesella 1937, *Concorso per uno studio di massima del piano regolatore della città*, Il podestà Ing. Luigi Negretti, Como 28 ottobre 1933-XI. Tutta la documentazione concorsuale è stata poi pubblicata in Chiara Rostagno, cit., pp. 5-122.

¹⁶ Diane Yvonne Ghirardo, “Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building”, in *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 39, No. 2, Maggio 1980, p. 126.

A fronte di un rapporto tutt'altro che coerente e stabile, la studiosa mette scrupolosamente in evidenza la comune tensione politica e “totalitaria” che accomunava fascismo e razionalismo: “*In their desire for a totalitarian architectural program, the rationalism found Fascism to be a congenial political system within which to develop their architectural and social ideas*”¹⁷.

La tesi della studiosa è attentamente dimostrata nel quadro della ricostruzione della polemica vivissima che vive contrapposti razionalisti e le ipotesi classicistiche dell'architetto Marcello Piacentini e dei cosiddetti *accademici* sostenuti da Ugo Ojetti, allora direttore della rivista Dedalo.

Correndo il rischio di una brusca semplificazione, possiamo tuttavia sostenere che la proposta degli Accademici era di stampo, per l'appunto, neoclassico e tradizionalista, recuperando un apparato stilistico e ornamentale che evocasse esplicitamente – con un dichiarato intendo educativo - forme della classicità greco-romana, dal momento che – citando Ojetti – “*si costruisce storia, non si costruiscono case!*”¹⁸.

All'estremo opposto la posizione del razionalismo: “*The Rationalism constituted the Italian avant-garde. In general, they advocated typological studies and the primacy of technical and functional consideration from which a new aesthetics would derive*”¹⁹.

Il conflitto può dirsi in realtà una classica epitome di quella dialettica tra classicisti e “futuristi”, che ha segnato, *mutatis mutandis* e con le specificità di ciascun caso, per tutto il periodo tra le due guerre, gli schieramenti che hanno incarnato le diverse ed opposte strategie nell'interpretazione del fascismo, della cultura fascista e della modernità nel fascismo: analoghi fronti in fondo li ritroviamo nel dibattito tra Strapaese e Stracittà così come tra realismo e ricerca d'avanguardia nell'arte contemporanea, nella letteratura e nel cinema dei Guf come vedremo nel prossimo capitolo.

Tale dialettica permane irrisolta per tutto il periodo mussoliniano perché sostanzialmente irrisolta rimane la definizione delle coordinate temporali

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Luciano Patetta, *L'Architettura in Italia, 1919-1943: Le polemiche*, Clup Edizioni, Milano 1972, p. 382.

¹⁹ Diane Yvonne Ghirardo, “Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building”, cit., p. 113.

dell'esperienza del Fascismo e della sua visione: se la Storia, e il passato aveva trovato una sua difficoltosa – e comunque precaria – definizione tra Romanità imperiale e miti del Risorgimento, il futuro era e doveva restare una tensione indefinita, utopica e continuamente rimandata, costruita sulla “*certezza di essere sul punto di entrare in un'epoca di conquiste definitive*”, infatti “*Ciò a cui non si voleva arrendere era l'idea che il regime, varcate le soglie della maturità, avesse ormai consumato tutte le sue energie propulsive*”²⁰.

La politica cultura di Mussolini d'altra parte metteva in evidenza una tecnica di attenta e strategica alternanza “*blowing hot and cold, being friendly and provocative by turns, and continually changing his ground so that he could appear both democrat and authoritarian, radical and reactionary, socialist and anti-socialist*”²¹, in cui in sostanza “*molto meglio, o comunque inevitabile, era il diffondere la certezza di un grande destino senza lasciarsi andare a troppe specificazioni*”²².

Semplificando per necessità la complessa questione, le accuse mosse dagli Accademici – da Ogetti su tutti – al Razionalismo, muovevano in sostanza da un internazionalismo²³ che troppo audacemente andava ad intaccare quell'*italianità* fatta di “archi e colonne”, da ricercare nel ventre stesso della *Romanità*.

Per la verità la risposta del Razionalismo si costruiva su una marcata insistenza sulla *Mediterraneità* (una nozione per la verità tirata da una parte e dall'altra da Razionalisti e Piacentiniani).

La nozione di *Mediterraneità* incarnava il tentativo complesso ma lucido e sistematico di incorporare la tradizione e la storia come risorsa di invenzione e non fonte di mera imitazione²⁴: una perfetta strategia di difesa che permetteva di “*promote*

²⁰ Pier Giorgio Zunino, *L'Ideologia del fascismo. Miti, Credenze, Valori*, Il Mulino, Bologna 1995, p. 123.

²¹ Diane Yvonne Ghirardo, cit., p. 112, rimanda a Denis Mack Smith, *Mussolini's Roman Empire*, Penguin Books, Harmondsworth 1979, p.11.

²² Pier Giorgio Zunino, cit., p. 125.

²³ Si veda in particolare Adalberto Libera, “Arte e razionalismo”, in *La Rassegna italiana*, Marzo 1928, pp. 232-236: “Sembra che il Razionalismo in architettura sia sinonimo di internazionalismo”.

²⁴ Michelangelo Sabatino, *The Politics of Mediterranean in Italian Modernist Architecture*, in Jean-Francois Lejeune e Michelangelo Sabatino (a cura di), *Modern Architecture and the Mediterranean: Vernacular Dialogues and Contested Identities*, Routledge, New York 2010, p.45.

*the intransigent Rationalism of Le Corbusier, Walter Gropius, and Mies Van Der Rohe, while defending classicism and its roots in southern Mediterraneanità*²⁵.

La sapiente integrazione della Mediterraneanità nella tensione modernista dell'architettura razionalista andava nella direzione dell'individuazione delle radici del loro stile essenziale e quella sintesi totalitaria che nell'"unificazione dello stile" vedeva la sua espressione precipua e la chiave della sua italianità:

Guardiamoci indietro: tutta l'architettura che ha reso glorioso il nome di Roma nel mondo, è basata su quattro o cinque tipi: il tempio, la basilica, il circo, la rotonda e la cupola, la struttura termale. E tutta la sua forza sta nell'aver mantenuti questi schemi, ripetendoli fino alle più lontane provincie e perfezionandoli per selezione appunto. Roma costruiva in serie. E la Grecia? Il Partenone è il risultato massimo. Il frutto supremo di un unico tipo selezionato per secoli²⁶.

Diane Yvonne Ghirardo insiste nel verificare in queste tensioni più che aperture internazionali di spazi di resistenza politica, una reale affermazione di una lettura sinceramente orientata alla declinazione dell'architettura moderna, secondo le istanze della cultura fascista.

Come mette giustamente in evidenza Paolo Nicoloso discutendo l'analoga contrapposizione tra fazioni nell'ambito del concorso per l'Esposizione Universale del '42, emerge con chiarezza "*una certa dose di opportunismo politico*" in chi abbraccia quelle che sembrano essere le inclinazioni più immediate di Mussolini verso una romanità espressa nel classicismo di Piancentini, e al contrario gli oppositori razionalisti che mostrano "*un rapporto fideistico con il Fascismo*", che dunque può superare le preferenze contingenti del Duce in nome dell'"idea":

Se per Mussolini l'architettura classicista del'E42 è educativa in quanto inculca i valori del fascismo, esaltando e rinnovando il mito della romanità, per Pagano [esponente di punta dei Razionalisti, anche se Romano e non ufficialmente associato al Gruppo

²⁵ Idem., p. 44.

²⁶ "Scritti del Gruppo 7, 1926-1927", in *Quadrante*, Nn°23 e 24, Marzo e aprile 1935, poi in Enrico Mantero, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, cit., p. 61

comasco-milanese dei Sette - ndr] quell'architettura è, all'opposto, anti-educativa, falsa e disonesta²⁷.

Nel tracciare le comuni assonanze – il discorso in questo punto richiede particolare prudenza – tra fascismo e razionalismo, Diane Yvonne Ghirardo fa giustamente notare che nel testo capitale del funzionalismo modernista di Le Corbusier, *Vers une architecture (1923)* – cruciale riferimento per i razionalisti italiani – il capitolo dedicato a *Architettura e Rivoluzione*, offriva ai razionalisti la possibilità di riconoscere nel testo del loro principale ispiratore echi e motivi in linea con quella tensione rinnovatrice e moderna insita in quell'idea di futuro confusamente alimentata dalla cultura fascista:

This is not to say that Le Corbusier was a Fascist, any more than it is to declare Mussolini a Rationalist architect. [...] Indeed a central preoccupation for both was to achieve order – architectural order for Le Corbusier, political order for Mussolini, and social order for both²⁸.

In entrambi i fenomeni sembra verificarsi quella fenomenologia del potere che Michel Foucault ha cristallizzato della forma di una “microfisica del potere”:

una certa forma, in qualche modo terminale, capillare, del potere, un ultimo snodo, una determinata modalità attraverso la quale il potere politico, i poteri in generale arrivano, come ultima soglia della loro azione, a toccare i corpi, a far presa su di essi, a registrare i gesti, i comportamenti, le abitudini, le parole²⁹.

Gli obiettivi del concorso per il Piano regolatore della città di Como, nel 1933, echeggiano una tale consapevole strategia urbanistica: “[l’urbanistica] non disciplina tanto le vie, le case, i quartieri, le città, ma gli uomini stessi, curandone la

²⁷ Paolo Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Einaudi, Torino 2008, p. 220.

²⁸ Diane Yvonne Ghirardo, cit., p. 122.

²⁹ Michel Foucault, *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France (1973-1974)*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 48.

*distribuzione, soddisfacendone i bisogni, creando l'ambiente sociale, tecnico, economico più adatto allo sviluppo di ogni attività*³⁰.

Come vedremo, questa dimensione per così dire “organica” emergerà con forza dal film prodotto dal Cineguf di Como, ma lo stesso progetto razionalista della città sembra partire da una concezione dello sviluppo urbano fondato su un’azione disciplinare sul corpo organico della città, ma anche da una concezione quasi “animista” dell’edificazione cittadina, dove la materialità fisica degli elementi architettonici finiva per evocare l’immagine di un corpo vivo e ordinato, evocative le parole di Alberto Sartoris a questo proposito:

Razionalista non considera assolutamente la materialità come oggetto principale di un modo di pensare. Questa materialità evidentemente necessaria, costituisce però la trasmutazione tecnica e scientifica dell’invenzione plastica verso la realizzazione di cui forma l’anatomia³¹.

In questa direzione, ancora più chiaro risulta il racconto di Piero Bottoni sulla genesi del progetto proposta dal gruppo guidato da Giuseppe Terragni al motto C.M.8:

A un certo punto Terragni suggerì un’idea [...] propose di fare un’inchiesta sul movimento demografico svolgendola direttamente presso le canoniche [...] quindi si muoveva, prelevava questi dati, poi veniva in studio [...] si chiudeva in una stanza e disegnava i diagrammi dello sviluppo dell’andamento demografico. Sennonché da questi diagrammi, siccome usava colori diversi [...] a seconda se erano maschi o femmine, nati o morti ecc. vennero fuori meravigliosi disegni astratti, per i quali ad un certo punto lui perse il senso della realtà. Questi disegni dovevano portare a conclusioni molto precise, perché determinavano densità abitative. Ma finì per

³⁰ Cesare Chiodi, *Urbanistica rurale – relazione generale*, in Sindacato fascista ingegneri della Provincia di Milano, *Atti del convegno degli ingegneri per il potenziamento dell’agricoltura ai fini autarchici*, Milano 23-27 aprile 1938. Ripreso in Chiara Rostagno, cit., p.12.

³¹ Alberto Sartoris, *Riflessioni sul Razionalismo*, in Paola Di Biagi (a cura di), *La carta di Atene. Manifesto e frammento dell’urbanistica moderna*, Officina Edizioni, Roma 1998, p. 304.

concepirli come fatti decorativi [...] cominciò ad approfondire la ricerca demografica soltanto in funzione di questo meraviglioso fatto decorativo³².

E nella direzione di “un’economia dell’organismo cittadino rispetto alla finalità dell’euforica convivenza degli abitanti”, andava – o sarebbe andato – il futuristico progetto di risanamento del quartiere medioevale della Cortesella, proposto dal gruppo C.M.8 che accoglieva i giovani razionalisti tornati da Atene: Piero Bottoni, Carlo Cattaneo, Maurizio Dodi, Gabriele Giussani, Pietro Lingeri, Emilio Pucci, Renato Uslenghi, Giuseppe Terragni (alcuni di questi vivaci animatori della galleria Il Milione).

Al concorso parteciparono diciotto gruppi e nel 1934 il gruppo dei razionalisti di Terragni riceve il primo premio e la rappresentanza – per Terragni – alla commissione consultiva per la redazione del piano particolareggiato.

Il progetto di Terragni offriva l’opportunità di un’opera in cui la modernità potesse dialogare con la storia della città: Annamaria Ciabatta ha ricostruito scrupolosamente e tecnicamente i criteri strutturali del progetto sulla Cortesella, mettendo in luce la sapiente articolazione dei volumi in relazione alle fondamenta e alle strutture storiche della città.

In esso prendeva corpo quell’idea – in parte ereditata dal maestro di Terragni, Antonio Sant’Elia, dunque con fortissimi echi dell’estetica futurista – di un progetto fatto di “aria e luce”, in cui in un dialogo complesso ma armonico con il centralissimo Duomo di Como e la Casa del Fascio, edificata da Terragni stesso nel 1936, le strutture sospese di edifici commerciali e ristoranti poggiavano a forma di croce su spazi abitativi nel centro della città, una struttura che diveniva così fulcro ordinatore nell’assetto morfologico dell’area della Cortesella, dove vie e stretti pertugi asimmetrici e sbilenchi venivano ordinati lungo un sistema di assi perfettamente congiunti ai punti simbolici del Duomo e della Casa del Fascio³³.

³² Intervento di Piero Bottoni al Convegno “L’eredità di Terragni e l’architettura italiana 1943-1968”, in *Op. Cit.*, poi in Chiara Rostagno, cit., p. 30.

³³ Annamaria Ciabatta, “Terragni e il progetto per il quartiere Cortesella a Como: una lezione di dialogo urbano della modernità”, in *Helvetius webzine*, Speciale IV Intersezioni tra storia e progetto, 2010 <http://www.hevelius.it/webzine/leggi.php?codice=166> [ultimo accesso, Dicembre 2013] su questo si veda poi Id., *La modernità nei tessuti storici. Gardella, Meier, Terragni*, Aracne, Roma 2012.

Le sorti del progetto di Terragni, su cui torneremo nel corso delle analisi, si risolsero amaramente alla fine del decennio, quando dopo diverse revisioni ed elaborazioni la ricostruzione del centro storico venne definitivamente affidato all'ufficio tecnico comunale il quale si mosse per una demolizione indiscriminata dell'area, dove storia e futuro non ritrovarono più quelle dinamiche genialmente orchestrate dal gruppo di Terragni³⁴. Sembrano così materializzarsi le parole profetiche di Fernand Léger, che su quella nave da Marsilia ad Atene nel 1933, di fronte al gota dell'architettura modernista, metteva in guardia i razionalisti: “*Il faut s'arrêter et se demander jusqu'où ce monde essoufflé que vous n'apercevez plus derrière vous, jusqu'où il est capable de se raccorder à votre rythme et à ce nouveau standard de vie*”³⁵.

Il quartiere la Cortesella rappresentava un problema urgente e di complessa risoluzione (data la sua centralissima posizione, alle spalle del Duomo) fin dalla fine degli anni Dieci e “presentava intorno agli anni Venti un avanzato stato di degrado, tanto da auspicare la demolizione e il risanamento”: Terragni fu tra i primi nel 1927 a opporsi all'idea di una demolizione – prevista in un primo piano regolatore nel 1919 – che avrebbe sacrificato il tessuto medioevale della città.

Il film del Cineguf di Como

Il gruppo del Cineguf di Como entra in gioco, nel quadro di questo complesso dibattito, nel 1938.

Racconta Ico Parisi, giovane artista e architetto (sebbene otterrà la laurea solo nel 1950), e principale animatore del gruppo del Cineguf di Como:

³⁴ Terragni a questo proposito pronunciò uno storico *Discorso ai Comaschi*, ai quali rimproverava di non aver saputo né accogliere il nuovo, né preservare il vecchio, invocando – a causa dell'insofferenze per le lungaggini dei lavori di risanamento – una tabula rasa indiscriminata. Giuseppe Terragni, “Discorso ai comaschi”, in *L'Ambrosiano*, Milano 1 marzo 1940.

³⁵ Fernand Léger, *Le mur, l'architecte, le peintre* (1933), in Id., *Fonctions de la peinture*, Gallimard, Folio essais, Parigi, 2009, p. 181. Il discorso, già tenuto precedentemente, venne riproposta durante la crociera per il IV congresso CIAM nel 1933, a cui parteciparono tra gli altri Bottoni e Terragni.

Ho lavorato nello studio di Terragni negli anni 1936-1937, periodo di grande fervore artistico e culturale a Como, fervore innovativo, non provinciale. [...] Il clima innovativo di quegli anni era sorretto e alimentato da continui rapporti informativi dei movimenti e avvenimenti artistici internazionali, informazioni per la maggior parte dovute ad Alberto Sartoris, collaboratore di Terragni³⁶.

Negli stessi anni di collaborazione con Terragni, Ico Parisi contribuisce alla nascita del Cineguf comasco nel 1936, che esordisce con la realizzazione del film (si direbbe una sinfonia cittadina) *Como + Como + Como* che:

in 180 metri di pellicola a passo 16, documenta la nostra città secondo tre angolazioni diverse. La prima vista dall'alto dei suoi monumenti quali il Duomo, la Torre Campanaria, il Monumento ai Caduti; la seconda vista attraverso i riflessi del lago in tre diverse ore della giornata, alla mattina, a mezzogiorno e alla sera; e infine la città vista attraverso i volti dei suoi abitanti³⁷.

In pochi anni il Cineguf acquista consistenza, dinamismo e importanza nel tessuto cittadino:

Si sono avute parecchie adesioni al Cineguf ed a tale scopo è stata effettuata una intensa propaganda. Aumentando così considerevolmente il numero degli iscritti al Cineguf si sarà presto in grado di poter scegliere fra gli aderenti un buon numero di elementi atti al potenziamento produttivo ed artistico della sezione. Hanno avuto luogo tre mattinate cinematografiche con la partecipazione di buon numero di universitari e di studenti delle scuole medie cittadine.

Si sono organizzate al cinema-teatro Odeon tre mattinate per la proiezione del film documentario *No Pasaran* alle quali hanno partecipato tutti gli studenti degli istituti cittadini. Proiezioni cinematografiche vennero effettuate presso le sedi dei Rioni cittadini con la partecipazione di tutti i giovani fascisti che frequentano i corsi e le lezioni di cultura fascista organizzati dal Guf.

Si sono iniziate trattative con Cineguf di Milano allo scopo di poter organizzare anche a Como le serate cinematografiche retrospettive. [...] Sono allo studio ed in discussione soggetti e sceneggiature per i film a passo ridotto che verranno presentati ai Littoriali.

³⁶ Ico Parisi, *Foto a memora*, Nodo Libri, Como 1991, p. 34

³⁷ Idem., p. 44. Dopo una lunga ricerca tuttavia il film non risulta ancora reperibile.

Alcuni iscritti al Cineguf hanno continuato la lavorazione del documentario per conto del Comune di Como sui lavori di risanamento edilizio del centro cittadino³⁸.

Il coinvolgimento del Cineguf e in particolare dei giovani Ico (Domenico) Parisi e Giovanni Galfetti (a cui si aggiungerà Carlo Costamagna nella produzione), avvenne con tutta probabilità per volontà del podestà della città di Como, l'Ing. Attilio Terragni, fratello del celebre architetto: dai documenti ritrovati presso l'archivio dell'ufficio urbanistico del comune di Como, emerge una figura che interviene in prima persona per la risoluzione di alcuni di alcuni problemi di ordine tecnici, come tra poco illustreremo.

I giovani guffini ricevono per il film che dovrà documentare l'opera di risanamento del quartiere la Cortesella, un anticipo diviso in almeno quattro rate da 300 Lire l'una, a partire dal 31 dicembre 1938³⁹.

Il 17 marzo 1939, il documentario non è ancora completato, tuttavia nel corso di una conferenza tenuta dal Podestà Terragni sul piano regolatore, ne mostrano un piccolo frammento raccogliendo gli applausi dei pervenuti⁴⁰.

In questo modo il film doveva probabilmente servire da strumento promozionale, per una popolazione già lungamente provata dai lavori che bloccavano da tempo il cuore del centro cittadino.

Il 9 gennaio 1940 viene saldato un conto complessivo di 3971,45 Lire⁴¹ con grande soddisfazione del Podestà che spende parole di elogio per due camerati:

Ai camerati Giovanni Galfetti e Domenico Parisi è stato affidato dal municipio di Como l'incarico di realizzare un film a passo ridotto sul piano regolatore, e sul risanamento dell'importantissima zona cittadina della Cortesella.

³⁸ ACS, PNF, Dir. Naz., Segr. Dei GUF, Relazioni Attività dei Guf 1939, b. 42, f. Guf di Como "Jolando Tamberi", Relazione dell'attività svolta durante il periodo 28/2 – 28/3/1939-XVII. La lavorazione del film continua anche nel mese successivo si veda in Idem., Relazione dell'attività svolta durante il periodo 28/3 – 28/4/1939-XVII.

³⁹ Archivio storico Comune di Como, Ufficio urbanistica, b. Risanamento Cortesella 1937, Comunicazione No. 586 all'Ufficio di Ragioneria, Como 31 dicembre 1938: "*Si incarica codesto ufficio di emettere mandato di pagamento di Lire 300 a favore del Sig. Parisi Domenico quale anticipo per il film sulla Cortesella*". La firma è chiaramente di Attilio Terragni. Abbiamo traccia di un secondo anticipo verrà richiesto il 4 febbraio 1939, un terzo il 25 marzo 1939 ed un ulteriore anticipo il 18 novembre 1939.

⁴⁰ "Teatri e Cinematografi", in *La Provincia di Como-Il Gagliardetto*, 17 marzo 1939.

⁴¹ Archivio storico Comune di Como, Ufficio urbanistica, b. Risanamento Cortesella 1937, Documentario sulla Cortesella, Conto suntivo dell'economato, 4 gennaio 1940.

I due giovani hanno assolto egregiamente il loro mandando, dimostrando, anche a giudizio di organi competenti, sicura preparazione, grande iniziativa associata a notevole maturità artistica.

Il sottoscritto è lieto di confermare che essi sono meritevoli di ogni appoggio⁴².

Con tutta probabilità gli organi competenti cui faceva riferimento Attilio Terragni erano quelli della giuria dei Littoriali del Cinema di Merano dove il 1 ottobre 1939 il film venne proiettato alla serata inaugurale con vivo apprezzamento del pubblico: *“Applauditissimo il film di Galfetti e Parisi ‘Il risanamento edilizio di Como’, dove il tema che poteva facilmente divenire una sequenza di luoghi comuni è stato svolto con fine gusto d’arte e soprattutto in maniera originalissima”*⁴³.

Alla manifestazione dei Littoriali ottiene un lusinghiero sesto posto⁴⁴ dopo *Uomini del fiume* di Antonio Covi del Guf di Padova, *Itinerari di Albania* di Vittorio Gallo del Guf di Napoli, *Cronache del centro sperimentale* di Carlo Nebiolo del Guf di Torino, *Xiphias* di Domenico Zoccali e Giuseppe Silvestri del Guf di Roma e *Primavera* di Gualberto Birello del Guf di Venezia.

Al ritorno dai Littoriali il film viene finalmente presentato alla comunità comasca il 19 ottobre 1939 al Teatro Politeama della città tra gli applausi del pubblico⁴⁵.

In effetti con tutta probabilità il film, assieme ad un ricco apparato fotografico e ad un plastico esposto agli inizi di marzo sotto i portici storici del Broletto nel centro della città, doveva servire, su iniziativa del Podestà, a:

offrire nel modo migliore alla cittadinanza il mezzo di conoscere chiaramente la importanza e la vastità dei lavori compiuti, e da compiersi nella zona centrale della città [...] perché resti ai posteri un documento esatto e preciso dell’abbattuto quartiere [...] [cosicché] oltre alla cinematografia e alla fotografia è ricorso al plastico⁴⁶.

Dunque il film documentario è a tutti gli effetti, ed è stato, una fonte documentaria e una traccia storica fondamentale.

⁴² Idem., Lettera del podestà Attilio Terragni (destinatario ignoto) Como 7 novembre 1939.

⁴³ Anon., “L’inizio dei Littoriali del Cinema”, in *La provincia di Bolzano*, 2 ottobre 1939.

⁴⁴ Anon., “Il documentario comasco al VI posto”, in *La provincia di Como*, 6 ottobre 1939.

⁴⁵ Anon., “Teatri e cinematografi”, in *La provincia di Como*, 20 ottobre 1939.

⁴⁶ Anon., “Il plastico della Cortesella esposto al pubblico sotto i portici del Broletto”, in *La provincia di Como*, 7 marzo 1939.

Del film scriverà con parole di elogio anche il critico Filippo Sacchi, dalle colonne del Corriere della Sera.

La tradizione del film, grazie all'attenta operazione di salvataggio dell'originale condotta dal fotografo comasco – e amico di Ico Parisi – Enzo Pifferi, è costituita da quattro copie in formato Super8, alcune delle quali depositate presso il fondo Ico e Luisa Parisi dei Musei Civici della città di Como, un'altra copia della stessa generazione è depositata presso la Biblioteca di Scienze tecnologiche dell'Università degli studi di Firenze.

Le nostre ricerche, svolte con la preziosa collaborazione di Enzo Pifferi, hanno portato al ritrovamento del controtipo negativo in 16mm. stampato dall'originale invertibile 16mm., poi andato distrutto subito dopo la difficile operazione di ristampa in controtipo (per la quale l'originale 16mm., già molto compromesso, fu ricomposto dagli operatori seguendo lo schema dello *story-board* del film conservato presso i Musei Civici).

Le copie Super8 vennero stampate successivamente a partire dal controtipo 16mm.

C'è inoltre traccia di un'emissione televisiva del film, ad opera di un'emittente locale: va dunque considerata anche l'esistenza di un nastro betacam con tutta probabilità dalla copia Super8.

In seguito abbiamo curato il restauro e la digitalizzazione del film, a partire dal controtipo 16mm., presso il Laboratorio La Camera Ottica dell'Università di Udine.

A partire da questa copia tenteremo un'analisi del film che se da una parte riconosce nella sua natura documentaria quella funzionalità di documento storico e testimonianza operativa dei lavori in corso per il risanamento del quartiere, secondo gli obiettivi propagandistici del Comune di Como (in quella fase delicatissima e travagliata della messa in opera del Piano regolatore), dall'altra tenta di dischiudere almeno in parte quella cultura d'avanguardia che il film ci sembra assorbire e restituire con lucidità e trasparenza.

Il film, della lunghezza complessiva di 260 Metri (per una durata complessiva di 21min), è muto e in bianco e nero.

Procederemo mettendo in evidenza quella che ai nostri occhi si manifesta come un carattere precipuo del film: una costruzione, cioè, che procede per antinomie e coppie di antipodi. Ne evidenzieremo e discuteremo qui alcune: disordine/ordine, vecchio/nuovo, organico/inorganico, oscurità/luce, piccolo/grande.

Si tratta, a ben guardare, d'istanze, evidenze, sintomi tipici di quella *koinè* modernista che Pierre Francastel ha sintetizzato nel suo classico *Art et technique* (1956), come le fondamentali modificazioni nella percezione – e rappresentazione – della realtà in epoca moderna, o per meglio dire “*le nouvel ordre figuratif du monde actuel*”; tali modificazione andavano rintracciate in un comune percorso, per la verità complesso e non semplicemente derivativo, che avvicinavano l'esperienza del cubismo (e successivamente dell'arte astratta) e l'architettura funzionalista e razionalista: esse erano una nuova percezione dello spazio, la velocità, e “la struttura interna degli oggetti materiali”, altrimenti detto, l'infinitamente piccolo⁴⁷.

Nel nostro caso specifico la stretta connivenza tra avanguardia pittorica e architettura razionalista del gruppo comasco è certificata dalla comune frequentazione della galleria milanese de Il Milione, come già discusso da Luciano Caramel:

el equipo de artistas activos en Como junto a Terragni y, aunque de forma menos directa, con aquel otro grupo que salió a la luz desde la milanese Galería del Milione. [...] el Milione será punto de referencia de los nuevos arquitectos presentando, en enero de 1932, las flagelonometrías de Sartoris y ofreciéndose como sede, desde su fundación a principios de 1933, para la revista *Cuadrante*, dirigida por Bardi y Bontempelli, portavoz de la arquitectura racional⁴⁸.

Anzi nel solco di Caramel possiamo pur affermare che l'esperienza dell'arte astratta tra le due guerre in Italia, nasce in seguito all'influenza esercitata sugli artisti dal gruppo razionalista comasco guidato da Terragni.

Non va certamente dimenticato che in Italia il rapporto delle avanguardie astratte e razionaliste era tutt'altro che pacifico, e anzi vi si misurava una distanza ideologica – da leggersi nel quadro del “nuovo clima idealistico e sistematico impresso alla cultura italiana dall'azione di Gentile” – che permetteva a Carlo Belli - autore nel 1935 del libro/manifesto *KN* e teorico e critico del movimento degli astrattisti italiani – di accusare Picasso di “amoralità”⁴⁹.

Tuttavia la convergenza dei motivi e delle tensioni filosofiche descritte da Francastel era reale.

⁴⁷ Pierre Francastel, *Art et technique*, Gallimard, Paris 2008, p. 172

⁴⁸ Luciano Caramel, *El arte abstracto italiano de los años treinta*, cit., p. 70.

⁴⁹ Enrico Crispolti, *Storia e critica del futurismo*, Laterza, Bari 1986, pp. 235-236.

Una prima analisi del film del Cineguf di Como è stata recentemente pubblicata da Giovanna D'Amia che, da architetto e storica dell'architettura, ha il pregio di riuscire a inserire il filmato della Cortesella nel quadro nei precisi obiettivi propagandistici del prefetto di Como e della fitta rete di interessi industriali e politici legati al risanamento del centro storico cittadino⁵⁰.

Da questa prenderemo le mosse per un ulteriore approfondimento nella direzione di una ricostruzione documentale della produzione del film e di un affondo teorico che dia ragione della complesse tensioni culturali ed artistiche che il film trasuda.

Prima dei titoli di testa che confermano la committenza del comune di Como e la produzione del Cineguf; non vengono però indicate le singole responsabilità tecniche (regia, fotografia, produzione), tuttavia su uno degli schemi di montaggio recuperati presso la Pinacoteca Civica di Como vengono citate due inquadrature: la prima relativa ai titoli che citano la regia a cura di “Costamagna, Galfetti e Parisi”, sovrapposti alla Coppa del podestà vinta nel corso della Mostra del documentario scientifico e turistico del 1936 con il film *Como + Como + Como*, la seconda relativa a titoli che dichiarano una “supervisione di Filippo Sacchi” in sovrapposizione ad una pila di giornali, evidentemente *Corridere della Sera*.

Non c'è prova che queste inquadrature siano state girate, né che i titoli siano stati aggiunti, restano tuttavia una valida traccia delle responsabilità in gioco nel progetto⁵¹.

Una semipanoramica abbraccia il ramo comasco del Lago di Como, di fronte alla città di Alessandro Volta. Il logo del Cineguf compare, sollevato dal basso verso l'alto, all'interno dei volumi della torre medioevale, l'entrata *est* nelle mura della città.

Di nuovo poi un'altra semipanoramica, questa volta verso la città, abbraccia tutto il nucleo urbano. La visione aerea ci introduce a una delle soluzioni sintattiche alla base del motivo formale più ricorrente del film: l'oscillazione costante tra un sguardo superiore, “panottico”, sospeso e “potente” (come vedremo coincide infatti con lo sguardo di chi “può” operare sulla qualificazione del tessuto cittadino), ed una

⁵⁰ Giovanna D'Amia e Lucia Tenconi (a cura di), *Ico Parisi. Architettura, fotografia, design. L'immagine come progetto*, Enzo Pifferi editore, Como 2012, pp. 25-32.

⁵¹ Pinacoteca Civica di Como, fondo Ico e Luisa Parisi, b. documentario *La Cortesella*, *La Cortesella schema di montaggio* [manoscritto].

dimensione microscopica che vedrà gli organismi viventi che popolano scomposti e disordinati il quartiere, venire trasposti metonimicamente nell'immagine del plastico della città, su cui l'architetto opera con bisturi e taglierino per la ridefinizione degli spazi urbani.

Come ha già sostenuto, tra altri, soprattutto Raffaele De Berti, il motivo del volo è uno dei caratteri definitivi più densi e nello stesso tempo evidenti della modernità.

Il mito modernista del volo, inoltre – sempre nel solco di De Berti – si incarna per così dire nella fenomenologia stessa del cinematografo:

L'aeroplano e il cinematografo fanno apparire cielo e terra più vicini e parte di un medesimo spazio percorribile dall'uomo e dal suo sguardo. La velocità, per il cinema intesa sia come riproduzione del movimento, sia come scorrimento della pellicola nel proiettore, li caratterizza come macchine specificamente moderne⁵².

Non va poi dimenticato quanto il mito del volo nell'architettura razionalista sia determinante nella concezione della spazialità e della morfologia del tessuto urbano.

È lo stesso De Berti a sottolineare quanto in Antonio Sant'Elia, precursore dell'aeropittura futurista, ma anche ispiratore del gruppo razionalista comasco, questo sia presente e vivo: vi riprende le parole dello stesso Marinetti nei suoi interventi sull'aeropittura quanto richiamava esplicitamente “*le alte costruzioni dell'architettura di Sant'Elia, tutte affamate di aeroplani*”⁵³.

In tutto il film sono numerose le inquadrature aeree: le foto sulla lavorazione del film conservate presso i musei civici di Como confermano punti di ripresa su tetti e alture. La prima semipanoramica sul lago fu inoltre girata con tutta probabilità dal picco che sormonta la città, nel borgo di Brunate; la seconda verso la città – stando alla scaletta del film ritrovata presso la Pinacoteca Civica di Como – fu girata dal tetto del Duomo⁵⁴.

⁵² Raffaele De Berti, *Il volo del cinema. Miti moderni nell'Italia fascista*, Mimesis cinema, Milano Udine, 2012, p. 32.

⁵³ Idem., p.37.

⁵⁴ Pinacoteca Civica di Como, fondo Ico e Luisa Parisi, b. documentario *La Cortesella, Pellicola La Cortesella schema di montaggio* [dattiloscritto]. Vi si legge al punto 1: “*visione panoramica del quartiere da demolire fotografato dalla cupola del Duomo*”.

Tuttavia stando alle comunicazioni legate alla produzione del film, una ripresa aerea, su un mezzo di aviazione, era prevista; così, il podestà della città e curatore del progetto del documentario Attilio Terragni si rivolse il 30 gennaio 1939, all'inizio delle riprese, al luogotenente generale della Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale Alessandro Tarabini:

[...] come certamente saprai, sto provvedendo alla realizzazione di un documentario cinematografico a passo ridotto sui lavori di sistemazione e di risanamento del quartiere Cortesella. Per completare detto film necessiterebbe poter girare dall'alto alcuni interessanti particolari della zona in demolizione e avrei pensato di usufruire di un apparecchio della R.U.N.A. [la Reale Unione Nazionale Aeronautica – ndr] [...] ti pregherei vivamente volerti cortesemente interessare sulle formalità occorrenti per ottenere tale concessione⁵⁵.

La visione aerea simulata da sopraelevati punti di ripresa ed esplicitamente e coscientemente cercata attraverso la collaborazione con il Ministero della Guerra – di cui tuttavia non abbiamo ulteriori tracce –, testimoniano quell'impulso propriamente moderno nella ricerca di uno sguardo “sintetico” sulla città (e sulla realtà) che il cinema e il volo incarnavano. Vi si riscopre inoltre, in questa stessa direzione, quello che Julia Hallam sulla scorta di Teresa Castro ha chiamato un “impulso cartografico”:

Following the First World War, aerial imagery was regarded by different avant-gardes “as a means to disrupt and renew one’s vision of the world,” perhaps because it suggests a dialectic between the act of seeing and surveying the earth from above coupled with the act of walking around (*flânerie*) and recording what is seen with a camera, which evokes cartographic methods⁵⁶.

⁵⁵ Archivio storico Comune di Como, Ufficio urbanistica, b. Risanamento Cortesella 1937, Lettera dell' Ing. Attilio Terragni a Uff. Luogotenente Alessandro Tarabini, Como 30 gennaio 1939.

⁵⁶ Julia Hallam, *Mapping the “City” Film 1930-1980*, in Julia Hallam e Les Roberts (a cura di), *Locating the Movie Image. New Approaches to Film and Place*, cit., p. 181; si veda anche Teresa Castro, *Mapping the City through Film: From “Topophilia” to Urban Mapscales*, in Koeck e Les Roberts (a cura di), *The City and the Moving Image: Urban Projections*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010, pp. 144-155.

Un tale “impulso” è confermato dall’inquadratura che segue, attraverso una dissolvenza incrociata, l’immagine panoramica della città: una visione “aerea” del plastico del centro cittadino.

Le due immagini si sovrappongono in maniera imperfetta, ma l’effetto, in termini di “attrazione”, è perfettamente riuscito.

In questo punto visione aerea, variazione scalare della rappresentazione dello spazio, impulso cartografico (inteso specificamente come sintomo modernista di una diversa percezione spaziale), e rappresentazione cinematografica trovano una sintesi lucidissima, nella quale però interviene un atto chocante: una mano con un taglierino/bisturi recide il perimetro corrispondente ai confini territoriali del quartiere della Cortesella, ed asporta il frammento.

Giovanna D’Amia vi ha ravvisato un’eco – se non proprio una citazione diretta – dell’atto di recisione dell’occhio in *Un Chien Andalou* (1928) di Luis Buñuel: Parisi per altro confermava la frequentazione di quelle visioni, “*consideravamo maestri i grandi registi come Eisenstein, René Clair, Fritz Lang, Griffith, dei quali vedevamo più volte ogni opera*”⁵⁷.

Tuttavia ciò che ci pare ancora più interessante in questo gesto è l’improvvisa e vertiginosa rottura esercitata in uno spazio panoramico che improvvisamente diventa spazio-oggetto dello sguardo di un progettista: dalla macroscopica prospettiva aerea che tutto domina e racchiude alla microscopia dimensione di uno spazio urbano sotto gli occhi (e le mani armate) di un architetto-demiurgo e “chirurgo” che di fronte agli occhi dello spettatore (che si rivela agente ad un terzo livello scopico, oltre a quello assunto dall’architetto sulla città e dal cittadino impotente all’interno dei suoi spazi “microscopici” – idealmente cioè un cittadino minuscolo che il montaggio fa vivere all’interno del plastico) opera asportando la parte infetta dell’organismo.

La vertigine spaziale (e metalinguistica: si pensi ai tre livelli scopici che si dischiudono progressivamente) è notevole.

Ma il gesto dell’architetto sulla città/plastico ci apre ad un ulteriore livello problematico: il conflitto disordine/ordine.

Siamo evidentemente sul “binario” più esplicitamente politico. La convergenza tra una ricerca di ordine bio-politico - per effetto di una “microfisica del potere” -

⁵⁷ Ico Parisi, *Foto a memoria*, cit., p. 45.

politico e quindi sociale per il Fascismo, e la ricerca di un ordine geometrico, morfologico, razionale per l'architettura modernista affiora nelle immagini dei piani urbanistici e dei plastici che costantemente si alternano alle immagini della vita disordinata (pedoni, macchine, carretti, uomini e animali) negli stretti percorsi bui, angusti e malsani del vecchio quartirere: "Promiscuità!" è la parola tuonata dai primissimi cartelli del film.

Spyros Papapetros, nel suo imponente e rigoroso lavoro di ricerca sull'"animazione dell'inorganico" nella cultura modernista e moderna, discutendo i rapporti tra architettura moderna, cinema e "animismo", insiste nel rilevare quanto in ambito modernista venga associata alla deviazione delle linee spaziali rispetto alla "retta" geometrica e razionale, una connotazione di carattere per così dire psicologico (per effetto di un'allegorica associazione "fisiognomica"), per cui le forme sbilenche, storte, disarmoniche, si caricano di un carattere inquietante e "maligno" (*malicious*), evocante "*our animal past*"⁵⁸.

L'intervento di "risanamento" s'inserisce proprio nel quadro di un'operazione che è insieme urbanistica e "salvifica" (in questo caso specifico inoltre, non si tratterebbe tanto di una catarsi aristotelica, quanto più opportunamente di una salvezza cristologica). L'intervento di Terragni (poi progressivamente abbandonato) sullo spazio del quartiere della Cortesella, ricostruito dettagliatamente da Annamaria Ciabatta, oltre prospettare un complesso sistema di rimandi con il tessuto storico e archeologico cittadino, agiva essenzialmente nella riorganizzazione dello spazio urbano sulla base di poche e simboliche direttrici (le vie che conducevano al Duomo e alla Casa del fascio e a piazza dell'Impero – per esempio via Cinque Giornate -, così come le vie parallele alle mura storiche della città che ad esse rimandavano simbolicamente – per esempio Via Plinio II -), "attraverso la ridefinizione del sistema viario e la creazione di nuovi spazi pubblici"⁵⁹, andando a "raddrizzare" le direttrici e le mediane che avrebbero stabilito le coordinate spaziali del nuovo quartiere.

Il complesso sistema di spazi abitativi e commerciali si organizzava in otto blocchi composti da parallelepipedi affiancati, nella tradizione del razionalismo europea che

⁵⁸ Spyros Papapetros, *On the Animation of the Inorganic. Art architecture and the Extension of Life*, cit., pp.226-228. Il riferimento immediato sono ovviamente le teorie Lombrosiane.

⁵⁹ Annamaria Ciabatta, cit., p. 3 [stampato].

ritroviamo per esempio della riorganizzazione del centro di Berlino⁶⁰, ai quali si aggiungeva, sospeso su di essi e rivolto verso il lago, un altro lungo parallelepipedo perpendicolare agli otto sottostanti.

L'organismo a forma di croce era armonizzato nei suoi rapporti modulari dalla misura della larghezza degli edifici: modulo compositivo e ritmico.

La struttura viene ripresa nel film attraverso un plastico (diverso da quello ripreso in apertura) per tre volte nel corso del film (ai minuti 7.18, 10.26, 11.39).

Dall'alto, la macchina da presa vi s'immerge regolarmente con un avvicinamento progressivo, producendo così un'immagine che si "dissolve" nello spazio reale, "documentato" del quartiere prima della demolizione. Progetto e realtà vengono dunque presentati in un dialogo serrato fino all'inizio dei lavori di demolizione.

La sequenza immancabile è ovviamente quella della "prima picconata". Il cartello nel film ci avverte che essa viene sferrata il 30 ottobre 1938: troppo in anticipo rispetto all'inizio dei lavori (il primo finanziamento viene erogato a Dicembre). Il dubbio che non si tratti di una sequenza girata dai giovani gufini sorge per altro da una serie di elementi: una vistosa variazione nella grana fotografica; il fatto che quasi tutta la sequenza sia sostanzialmente fuori-fuoco; il fatto che la macchina da presa sia molto meno mobile rispetto alla sequenze precedenti e successive, in cui questa (sebbene quasi mai portata "a mano") segue costanti movimenti stabili, ma su un carrello (come confermato dagli schemi di montaggio che abbiamo rinvenuto).

La conferma definitiva ci viene ancora una volta da una lettera da parte dell'ufficio Piano regolatore (probabilmente ancora per iniziativa di Terragni) conservata presso l'Archivio storico del Comune di Como. La lettera è indirizzata all'Istituto Luce:

La scrivente amministrazione sta realizzando un documentario cinematografico a passo ridotto sul lavoro di risanamento edilizio della zona quartieri della Cortesella, e manca della cine-documentazione la cerimonia del primo colpo di piccone avuta luogo il 30 ottobre 1938-XVII in Como.

Vi saremmo grati, se voleste comunicarci se è possibile avere in prestito per un numero di giorni da fissarsi, e a data da stabilirsi, il negativo o la copia della pellicola girata dal Vostro operatore, da noi invitato per tale occasione.

Tale film ci servirebbe per effettuare una riduzione su pellicola in passo 16mm⁶¹.

⁶⁰ Idem., p. 2 [stampato].

Non è da escludere che il leggero fuori-fuoco sia determinato dal fatto che il frammento noleggiato dall'Istituto Luce non fosse stato duplicato e ridotto in 16mm. (procedura in sé piuttosto costosa, sebbene il finanziamento arrivasse dal Comune), bensì proiettato in 35mm. e ripreso su pellicola 16mm.: procedura questa molto più economica, oltre che più diffusa (secondo lo stesso principio anni dopo sono state riprodotte le copie in Super8 del film, dal controtipo positivo 16mm.).

Rispetto al modello dei documentari Luce la scena della prima picconata non è l'unica affinità: Silvio Carta, studiando i documentari Luce dedicati bonifiche, risanamenti e fondazioni di nuove città sottolinea giustamente quanto la retorica del vecchio e il nuovo sia centrale in questi documentari “urbanistici”, e vi legge una funzione precipuamente propagandistica: “*the dichotomy of old and new follows a self-referential model that is typical of the Italian propagandist documentary*”⁶².

La dialettica tra i due piani tematici determina quella tensione dinamica che evoca con forza gli effetti di una “trasformazione”: “*the result is an overtly optimistic view of [the land's - ndr] Transformation*”⁶³.

La trasformazione e il dinamismo di una città che finalmente si muove si “ammoderna” è animata nel film che certamente si ritrovano in molti documentari Luce su temi simili (planimetrie, mappe, plastici), ma l'orchestrazione degli elementi è certamente singolare e degna di maggiore attenzione.

Va intanto considerato che la parte documentaria si concentra prevalentemente sulla vita del quartiere prima dell'inizio dei lavori, e durante la demolizione: dunque l'immagine della città moderna deve essere evocata altrimenti. La scelta narrativa (e successivamente stilistica) ricade sul coinvolgimento di tre personaggi – un anziano, una ragazza, un bambino – che, dapprima ripresi nei loro spazi e durante azioni quotidiane e routinarie, divengono progressivamente elementi metaforici di grande forza evocativa.

La macchina da presa pedina – attraverso un piccolo carrello – documentando i loro gesti quotidiani (il vecchio si dirige verso il Duomo; la ragazza dopo aver steso i

⁶¹ Archivio storico Comune di Como, Ufficio urbanistica, b. Risanamento Cortesella 1937, Lettera dell'Ufficio Piano regolatore di Como a Istituto Luce [senza data]

⁶² Silvio Carta, “Sardinia in Fascist Documentary Films (1922-1945), in *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, Vol. 1, No. 2, pp. 180.

⁶³ *Ibidem*.

panni su un terrazzo al centro della Corteselle si trucca ed esce elegante per la strada; il bambino impegnato in un disegno improvvisamente è attratto dal mondo esterno ed esce alla luce per giocare in uno spazio verde), poi progressivamente attraverso il montaggio di sequenze in sovrapposizione associa a ciascuno di essi elementi metaforici: il vecchio si appoggia sulla parete esterna del Duomo (uno dei simboli storici nel progetto di Terragni), il bambino segue un gatto in uno spazio libero per il gioco, e la ragazza attraversa la parte moderna della città; quest'ultima sequenza in particolare marca uno scarto fortissimo rispetto all'assetto drammatico precedente: la macchina da presa segue per la prima volta in camera-car – nel corso di una sequenza in cui il volto della ragazza è costantemente tenuto in sovrapposizione – le corse dei tram e delle macchine nel traffico cittadino; sullo sfondo scorrono palazzi moderni.

La soluzione stilistica insiste, attraverso una narrazione che diventa progressivamente allegorica, sui caratteri di un rinnovamento che è vitale, moderno, bello (s'insiste molto sull'immagine della ragazza che si trucca davanti ad uno specchio), giocando su elementi semplici ma dal forte valore simbolico, primi fra tutti la luce e l'oscurità: le vie strette e i palazzi affastellati disordinatamente nel vecchio quartiere, rendono lo spazio un ambiente buio e inquietante (Ico Parisi, poi celebre fotografo e designer, insegue scorci e toni esplicitamente debitori di atmosfere espressioniste, tra gli scorci e i portici scuri della vecchia Cortesella); di converso l'architettura moderna – che già si voleva “costruita sulla luce” – è ripresa in spazi esterni ampi e luminosi da una camera-car che attrae e affascina (come il volto della giovane donna che vi è sovrappreso).

Questa componente umana, o per meglio dire “vivente” è tutt'altro che occasionale nel film. Al contrario essa costituisce una delle evidenze più marcatamente moderniste del cortometraggio. Il primo elemento “sconcertante” è rappresentato dall'improvvisa “entrata in campo” di una tartaruga che lentamente attraverso il mucchio di carte necessarie alla partecipazione al concorso per il Piano regolatore. La lentezza è associata per lo più alla lunga storia di ritardi, rinvii e revisioni che il progetto di risanamento del quartiere la Cortesella ha dovuto subire fin dal 1919. Ma il tono surrealista di cui si carica la scena forza fin da subito (la scena è collocata poco dopo l'inizio del film) la semplice dimensione documentaria, per legittimare un'apertura verso un racconto più libero, poetico e ironico. Con un'efficacia certamente minore anche il bambino – in una sequenza dal montaggio serrato – arriva

quasi a sovrapporsi al gatto che analogamente “sgattaiola” fuori dal palazzo, per essere “sostituito” nell’inquadratura successiva dal bambino in corsa. Se le figure umane che abbiamo poc’anzi descritto, si associano metaforicamente alle sequenze sugli scorci urbanistici della città, è altresì vero che gli stessi elementi architettonici vengono per così dire “animati” e caratterizzanti come esseri “organici”: la sequenza iniziale con il taglierino che agisce sul plastico della città è già un elemento caratterizzante in questa direzione.

La mano è coperta da un guanto di gomma, come la mano di un chirurgo che effettua un’operazione: e d’altra parte come abbiamo riportate nelle pagine precedenti i termini “anatomia”, “organismo”, “corpo” ricorrono spesso nella retorica dei razionalisti.

La “microfisica del potere” che abbiamo discusso chiama in gioco esplicitamente i corpi dei cittadini, ma agisce anche su una realtà fisica e materiale che nel film viene connotata in termini organici: fin dalle espressioni usate nei cartelli del film, il quartiere è “malsano” e “maleodorante”, caratteristiche di un corpo vivo sebbene sia malato o peggio in decomposizione.

Su questo corpo agisce letteralmente la mano dell’”architetto/chirurgo” in una scena che per altro – stando alle caratteristiche spaziale che abbiamo discusso nel passaggio sulla riduzione di scala dalla città al plastico – connota i singoli cittadini come essere minuscoli, microscopici: particelle o corpuscoli che devono essere guidati, orientanti, verso la guarigione.

È ancora una volta l’ottimo lavoro di Spyros Papapetros a confermarci (e a sintetizzare brillantemente) uno dei caratteri del modernismo *tout court*: “*the animated substances periodically comes in and out of mineral and seemingly inert objects [...] Animism becomes animalism, and animation leads to animalization. The sense of animal devolution extends to the architecture*”⁶⁴.

Papapetros parla di “*inorganic mimicry*”, che egli ravvisa anche negli scritti del celebre biologo francese Raoul Francé (la cui *Vita delle piante* venne pubblicata in Italia nel 1933)⁶⁵, e nella sua “nuova teoria universale dell’imitazione”:

Francé argued that this type of mimicry manifested the principle of universal “convergence”, or “adaptation”: a material osmosis attempting to bring all natural

⁶⁴ Spyros Papapetro, *On the Animation of the Inorganic*, cit., p. 223.

⁶⁵ Raoul H. Francé, *La vita delle piante*, S. A. Editrice Genio, Milano 1933.

organisms to a common degree of life. Extended beyond animal bodies, Francé's theory of mimicry included the objects of inorganic nature, such as rock formations, mountains, and sand dunes [...] Once more, there was no distinction between organic and inorganic bodies: all nature was one and had a soul⁶⁶.

E su questo punto Papapetros avanza un'ipotesi che dalle evidenze di questo piccolo film ci sentiamo di sostenere: "*Perhaps traces of Francé monism contaminated the architectural modernism of this era*"⁶⁷.

Rovine

Risanamento del quartiere 'La Cortesella' è un film sulla distruzione: la maggior parte delle immagini del film documentano la demolizione del quartiere. La natura materiale "inorganica" della città è dunque dominante. Ma la convergenza e la coesistenza di vita "animata", reame dell'"inorganico" e vita in decadimento, perseguito in maniera così persuasiva nel film, è qualcosa che connota questo lavoro non solo in termini di un film "sulla distruzione".

E non si tratta neppure di un film su una "libera e potente creatività" che incondizionatamente esalta le qualità smaglianti del nuovo. Più precisamente, invece, questo può essere visto come un film sulla "transitorietà".

Una delle ragioni per cui il film fu commissionato era rappresentare "un documento esatto e preciso dell'abbattuto quartiere"⁶⁸ per la posterità.

In ragione di ciò, il film esprime una marcata tensione che articola il suo più denso simbolo nell'immagine della rovina. Raccoglie il passato e il futuro o, più precisamente, una coscienza storica.

I termini "Transitorietà" e "Rovina" sono qui adottati in riferimento all'accezione che vengono ad assumere per Susan Buck-Morss in reazione alle categorie messe in evidenza da Walter Benjamin: "*the ruin is the emblem of nature in decay [...] the*

⁶⁶ Spyros Papapetros, cit., p. 224.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Anon., "Il plastico della Cortesella esposto al pubblico sotto i portici del Broletto", in *La provincia di Como*, 7 marzo 1939

historical transiency”.⁶⁹ In questa idea della rovina, Buck-Morss fa convergere entrambi i concetti benjaminiani di “Storia” come “processo di inarrestabile disintegrazione” dove “*the word “history” stands written on the countenance of nature in the characters of transience*”⁷⁰ e quelle “*images that made visible the jagged line of demarcation between physical nature and meaning*”⁷¹ o più precisamente, come il simbolo di un’esperienza che rende manifesta l’”impermanenza” delle cose.

Dunque scivoliamo in questa ultima nota sul film, su un piano squisitamente allegorico.

La tecnica allegorica cui facciamo riferimento è ciò che Walter Benjamin di ripristinare discutendo l’emblema della rovina nel suo *Trauerspiel*, sul dramma barocco Tedesco.

La parola tedesca *Trauerspiel* include il termine *Spiel*, che come può essere tradotta come “goco”, nelle sue multiple accezioni di gioco, performance e scommessa.⁷²

Come sostiene Miriam Hansen⁷³ le dinamiche esperienziali all’interno del “gioco” benjaminiano, sono “un training ti tipo complesso”⁷⁴ o una metabolizzazione di quelle “tracce chocanti” della modernità che la rovinosa incorporazione delle nuove tecnologie che erano integrate all’estetizzazione della politica perpetrate dal fascism, nella lettura benjaminiana.

In Benjamin il gioco diventa una sorta di strumento – uno strumento esperienziale – acontro le strategie illusorie del fascism e del capitalism, attraverso l’”incubo” della fantasmagoria.

⁶⁹ Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press, 1989, p. 161.

⁷⁰ Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*. London and New York: Verso, 2003, p. 177.

⁷¹ Susan Buck-Morss, cit., p. 164.

⁷² Miriam Bratu Hansen, ‘Room-For-Play: Benjamin's Gamble with Cinema’, *Canadian Journal of Film Studies - Revue Canadienne d’études Cinématographiques*, Vol. 13, No.1, Spring 2004, p.4.

⁷³ Miriam Bratu Hansen, cit.

⁷⁴ Walter Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, cit., p. 874.

Le tracce del passato e le critiche, “costruttive”, potenzialità utopiche del nuovo, si scontrano nel simbolo della rovina: nel film questo coincide con l’architettura razionalista, dove “*the idea of combine extreme rationality and extreme fantasy was both a topos in writings that took engineering as the paradigm of the new architecture*”.⁷⁵ La benjaminiana “*utopia of glass*”.⁷⁶ Come ha sostenuto Naomi Stead:

Ruination does not necessary entail a loss, but rather a shift in the meaning of monumentality of architecture.⁷⁷

Nella rovina l’allegoria della traccia diventa spazio della transitorietà, di un’esperienza “critica” di consapevolezza storica e coscienza politica: una sorta di contro-impulso verso la rappresentazione politica mitologizzata – simbolica – del fascism.

Nelle immagini delle rovine prende forma il “risveglio” dalla fantasmagoria, dove il valore del passato può informare costruttivamente e “creativamente” il presente, fuggendo l’appropriazione distorta della tradizione da parte delle politiche mitologizzanti del fascismo.⁷⁸

Il film *Risanamento* non è l’evidenza di velate e incoscienti tensioni antifasciste. Il film risponde con successo ad una committenza ufficiale degli organi del partito, assolvendo a un dovere fascista: il podesta, come abbiamo visto raccomanderà i giovani camerati a lavoro compiuto.

Queste tensioni mettono piuttosto in evidenza quel *training* complesso della modernità che il cinema e l’architettura moderna richiedevano ai giovani cine-sperimentalisti coinvolti.

⁷⁵ Detlef Mertins, “The Enticing and Threatening Face of Prehistory: Walter Benjamin and the Utopia of Glass” in Beatrice Hanssen (a cura di), *Walter Benjamin and The Arcades Project*, Continuum, London-New York 2006, p. 229. Si veda anche Hilde Heynen, *Architecture and Modernity: a Critique*, MIT Press, Cambridge, London, 1999, pp. 96-118.

⁷⁶ Detlef Mertins, cit.

⁷⁷ Naomi Stead, “The Value of Ruins: Allegories of Destruction in Benjamin and Speer”, in *Form/Work: An Interdisciplinary Journal of the Built Environment*, No. 6, ottobre 2003, p. 52.

⁷⁸ Stead 2003, p. 60.

Il movimento dei Cineguf chiamava il suo cinema “Cinema Sperimentale”, rifiutando di esser confusi con i “dilettanti”. Essi vedevano piuttosto la loro pratica come un effettivo “cinema sperimentale” che investiva la costruzione totale del film: dunque la nozione stessa di questo tipo peculiare di cinema “sperimentale” rivela un’esperienza di natura complessa e controversa, che merita di essere esplorata al di là della mera contrapposizione tra fascismo e antifascismo.

L’incontro con il medium tecnologico e la pratica di una competenza tecnica e artistica assumeva per i giovani cinegufi i caratteri della benjaminiana “esperienza giocosa” del *training*. Il loro “esperimento” va dunque letto come una “performance” all’interno di un test meccanizzato.⁷⁹

Durante la ricerca sono emerse le fotografie di backstage della realizzazione del film, oggi conservate presso i musei Civici del comune di Como. Durante la ricerca, lo vedremo più avanti, la pratica della produzione di backstage è emersa come una pratica diffusa tra i Cineguf. Molte fotografie di backstage riportano testimonianza e traccia indessicale di quell’incontro con il medium tecnologico: la documentazione di un momento in cui lo strumento-dispositivo è centrale ed è il soggetto più importante della foto. L’emersione dell’oggetto tecnologico – ciò che normalmente risiede in un angolo cieco dell’esperienza cinematografica – nella traccia visuale delle fotografie racconta di un momento di innovazione, di “sperimentazione”, di *training*, e ci restituisce un’esperienza complessa.⁸⁰

Un’esperienza che richiama le analoghe circostanze della visione delle rovine che il film *Risanamento* sembra evocare: un cruciale momento di coscienza e consapevolezza nella triangolazione di linguaggio (fotografico e cinematografico, ma anche architettonico), sensi e medium tecnologico.

Nel “panorama delle rovine” la transitorietà storica, la trasformazione modernista e l’animazione della materia, il respiro “utopico”, e la pratica “sperimentale” del cinema, sembrano dischiudere i sintomi dell’esperienza della modernità.

⁷⁹ Walter Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit.

⁸⁰ Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press, Oxford 2005, p. 80.

In questo piccolo film modernità e modernismo manifestano un network denso di effetti – cosci e inconsci – che richiedono di considerare questo peculiare movimento di documentario d'avanguardia, sostenuto e legittimato dal regime, in tutte le sue tensioni contraddittorie. L'intensità allegorica del panorama delle rovine che domina gran parte del film, il costante riferimento a epoche diverse che co-esistono e collassano nella narrazione frammentata del film, l'obiettivo pratico della committenza ufficiale – un film per la posterità – sono tutte evidenze di una densa dimensione storica, dove le antinomie e gli effetti distruttivi e choccati della modernità trovano una soluzione che difficilmente può essere letta in maniera lineare.

3.3 Fatto “fascisticamente”. // Covo, la Dolomiti film e il Cineguf Milano tra avanguardia e Mistica fascista

L’oggetto di cui ci occuperemo e su cui ci concentreremo è un cortometraggio diretto dai futuri celebri registi Luciano Emmer e Vittorio Carpignano, suo cugino, nel 1941.

La copia originale (in 35mm.) è ora conservata presso l’archivio dell’Istituto Luce a Roma.

Stiamo per l’appunto parlando de *Il Covo*, poc’anzi citato, nato per documentare e promuovere la rinnovata sede della Scuola di Mistica Fascista: un’istituzione economicamente sostenuta dalla direzione nazionale del Pnf, dal Ministero della Cultura Popolare e dal Ministero dell’Educazione Nazionale, con l’obiettivo di sviluppare programmi di ricerca filosofica sull’ideologia fascista.

La Scuola di Mistica Fascista era ufficialmente affiliata all’Università di Milano e al suo Guf, o per meglio dire si può affermare che la Scuola di Mistica Fascista era egualmente depositaria di quell’“attività politico/culturale, che tende alla preparazione e alla selezione dei giovani” che veniva proposta nei Prelittoriali e Littoriali della cultura, dell’arte, del lavoro, nel Teatro sperimentale dei Guf, nelle sezioni cinematografiche, radiofoniche e della stampa universitaria.

Era insomma in tutto e per tutto una “funzione” interna alle strutture dei Guf⁸¹.

La filosofia della Mistica esprimeva, nel quadro della cultura gufina, quel “tentativo di affermare l’esistenza di un nucleo di pensiero originale del fascismo, di un vera e propria ortodossia che ponesse fine alla confusione dottrinale”, e lungi da essere un esperimento elitario, La Scuola di Mistica Fascista esprime quel “tentativo dell’intellettualità giovanile di sistematizzare e codificare la dottrina del fascismo legandola indissolubilmente a una concezione religiosa della politica” e anzi in

⁸¹ *Il primo e secondo libro del fascista*, a cura del PNF, Roma anno XIX, Officine grafiche A. Mondadori, Verona, Libro Primo, p. 51.

qualche modo essa “*costituiva l’esito originale della riflessione guffina sulla crisi della cultura occidentale*”⁸².

Il cortometraggio non ci interessa tanto per i suoi risultati: sebbene di ottima fattura, non sembra essere davvero originale rispetto ad altri risultati ottenuti in Europa nello stesso periodo nel documentario o nel cinema d’avanguardia.

Ciò che è davvero interessante è la straordinaria densità d’influenze culturali che sembrano essere evocate nel film e, secondariamente, l’interessante accoglienza ricevuta da parte dell’intera comunità guffina, che lo acclamò come nuovo modello di film politico.

Così riporta la rivista della Mistica, *Dottrina Fascista*, ricostruendo la sua attività annuale:

Anche senza essere riusciti a fare una cosa perfetta, abbiamo però avuto l’approvazione ed il gradimento del Duce.

Il cortometraggio è stato ormai programmato in tutte le principali città d’Italia, suscitando ovunque profondo interesse. La Stampa quotidiana e quella tecnica l’ha accolto come un’efficace realizzazione e come ottimamente riuscito “modello di documentario politico”⁸³

Il quotidiano guffino *Roma fascista*, gli dedica un’entusiastica recensione:

è un crudo e spietato inquadrare, un esprimersi per cenni vigorosi, uno spiegarsi per sintesi quintessenziali. In sostanza, uno stile audacemente avanguardistico, ma non con le impronte caratteristiche dello sperimentale e dell’azzardo. Un avanguardismo cosciente, di gente che ha studiato quello non inutile dei vecchi onesti cineasti; ne ha compreso le ragioni e ha sentito che esso si adattava come nessun altro all’epoca e al significato della grande entità storica⁸⁴.

Su questi interessanti commenti torneremo tra poco. Le reazioni alla prima entusiastica proiezione del film rimbalzano sui quotidiani di tutta la penisola⁸⁵.

⁸² Luca La Rovere, *Storia dei Guf*, cit., p. 321.

⁸³ “Attualità cinematografica”, in *Dottrina Fascista*, anno VI, Dicembre anno XX, p.7

⁸⁴ Franco Monaco, “Il Covo sullo schermo”, in *Roma fascista*, 26 giugno 1940, p.2

⁸⁵ “Un film sul Covo”, in *Corriere della sera*, Milano, 11 giugno 1941; “Un film sul Covo all’Odeon”, in *L’Ambrosiano*, Milano 11 giugno 1941; “Un film sul Covo presentato dalla Mistica fascista”, in *Corriere della sera*, Milano 12 giugno 1941; “La proiezione del

A una prima visione balza all'occhio la distanza – soprattutto in termini di ricerca stilistica – rispetto ai documentari e cinegiornali Luce. Proprio a cavallo tra il 1939 e i primi anni '40 – con l'inasprirsi del conflitto – la produzione del Luce manifestava la necessità di un profondo rinnovamento⁸⁶.

cortometraggio dedicato al Covo”, in *Il Sole*, Milano 12 giugno 1941; “Proiezione all'Odeon del cortometraggio Il Covo”, in *La Scure*, Piacenza 12 giugno 1941; “Storia del Covo rievocata in un cortometraggio”, in *Il Veneto*, Padova 12 giugno 1941; “Proiezione al teatro Odeon del film “Covo” prodotto dalla Mistica Fascista”, in *La Cronaca prealpina*, Varese 12 giugno 1941; “un film sul Covo proiettato a Milano”, in *Tevere*, Roma 12 giugno 1941; “Il Covo proiettato a Milano”, in *L'Avvenire d'Italia*, Bologna 12 giugno 1941; “La prima proiezione di un film sul Covo”, in *La Gazzetta di Messina*, 13 giugno 1941; “Il cortometraggio Il covo proiettato con successo a Milano”, in *Il Lavoro Fascista*, Roma 13 giugno 1941; “Cortometraggio sul Covo proiettato a Milano”, in *Il Giornale del popolo*, 13 giugno 1941; “Un cortometraggio sul Covo”, in *Regime Fascista*, Cremona 12 giugno 1941; “Un film sul Covo presentato dalla Mistica fascista”, in *La voce di Bergamo*, 13 giugno 1941; “Un cortometraggio sul Covo”, in *La Gazzetta del Casalmonteferrato*, Casalmonteferrato 14 giugno 1941; “Un film sul Covo”, in *Eia*, Ascoli Piceno, 14 giugno 1941; “Il cortometraggio Il Covo proiettato con successo a Milano”, in *Italia*, Roma 15 giugno 1941; “Un documentario sul Covo”, in *Il Tevere*, Roma 17 giugno 1941; “Un cortometraggio sul Covo”, in *Il Popolo di Roma*, 17 giugno 1941; “Un documentario su Il Covo”, in *Il Piccolo*, Roma 17 giugno 1941; “Un cortometraggio sul Covo”, in *Il Resto del Carlino*, Bologna 17 giugno 1941; “Visione per i giornalisti del documentario sul Covo”, in *Giornale d'Italia*, Roma 18 giugno 1941; “Un documentario sul Covo proiettato per i giornalisti”, in *Lavoro Fascista*, Roma 18 giugno 1941; “Visione per i giornalisti del documentario sul Covo”, in *Il Giornale d'Italia*, Roma 18 giugno 1941; “un documentario sul Covo proiettato per i giornalisti”, in *Il Messaggero*, Roma 18 giugno 1941; “Il Covo artistico documentario dell'alba eroica del movimento fascista”, in *La Tribuna*, Roma 18 giugno 1941; “Il film sul Covo”, in *La Gazzetta del Popolo*, Torino 20 giugno 1941; “Il Federale assiste al cortometraggio sul Covo”, in *La Stampa*, Torino 20 giugno 1941; “Il Covo”, in *Film* 21 giugno 1941; “Significato del Covo”, in *Popolo di Lombardia*, Milano 21 giugno 1941; “Il Covo”, in *L'Assalto*, Bologna 21 giugno 1941; “Il cortometraggio sul Covo presentato ai giornalisti”, in *Italia*, Roma 22 giugno 1941; “Proiezione del documentario Il Covo alla presenza delle autorità e gerarchie”, in *Il Resto del Carlino*, Bologna 20 giugno 1941; “Il covo”, in *Giornale di Genova*, 24 giugno 1941; “Il film sul Covo”, in *Lavoro*, Genova 24 giugno 1941; “Il Covo”, in *Il Popolo delle Alpi*, Torino 21 giugno 1941; “Il Covo”, in *Cinema*, 25 giugno 1941; “Un mirabile documentario: Il Covo”, in *Vedetta fascista*, Vicenza 25 giugno 1941; “L'Austero Covo”, in *Giornale di Sicilia*, Palermo, 26 giugno 1941; “Il Covo”, in *Corriere di Napoli*, 27 giugno 1941; “Il covo”, il *Gazzettino di Venezia*, 26 giugno 1941; “Il Covo”, in *Ora*, Palermo 29 giugno 1941; “Il Covo”, in *Il Popolo di Brescia*, 29 giugno 1941; “Il Covo”, in *Rivista del cinematografo*, 1 luglio 1941; “Appunti da un cortometraggio”, in *Architrave*, Bolgona, 1 luglio 1941; “Un documentario sul Covo”, in *Il Piccolo*, Trieste 4 luglio 1941; “Un documentario sulla Scuola di Mistica fascista” in *Eco del Cinema*, Luglio 1941; “Il Covo”, in *Fiammata*, Foggia 5 luglio 1941; “Il Covo”, in *Idea fascista*, Pisa 5 luglio 1941; “Il Documentario sul Covo”, in *Libro e Moschetto*, Milano 12 luglio 1941; “La pellicola sul Covo al Supercinema di Italia”, in *Corriere Adriatico*, Ancona 27 luglio 1941; “Il Covo”, in *Mare*, Rapallo 9 agosto 1941; “Il Covo”, in *La voce di Mantova*, Mantova 10 ottobre 1941; “Il Covo”, in *Azione Fascista*, Macerata 12 febbraio 1942; “Il Covo un nobile documentario”, in *Sentinella d'Italia*, Cuneo 15 giugno 1942; “Un documentario fascista”, in *Il Popolo del Friuli*, Udine 14 agosto 1942.

⁸⁶ Mino Argentieri, *L'occhio del regime*, Bulzoni editore, Roma 2003.

Così il Ministro della Cultura Popolare ferocemente redarguisce il presidente dell'Istituto Luce Marchese Giacomo Paolucci di Calboli Barone – che di lì a poco verrà sostituito da Augusto Fantechi –:

Interessa al regime non tanto che il LUCE realizzi utili, quanto che realizzi produzione all'altezza della situazione. Devo constatare che i miei richiami e i miei rilievi non hanno avuto l'effetto desiderato. I giornali Luce non sono che un'arida elencazione fotografica degli avvenimenti; i documentari non sono trattati con il necessario criterio di regia; il sonoro è troppo spesso sostituito dal sonorizzato. Per citare il fatto più recente, il documentario del Ventennale è stato un completo insuccesso [...] è venuta fuori una cosa arida e scialba senza nessuna passione ed emotività. Ho avuto a riguardo dei precisi richiami⁸⁷.

Ai fini di qualificare questa differenza ci rifaremo a due prospettive analitiche, che abbiamo già richiamato nell'introduzione della tesi: il modello del film d'utilità - *Utility film* - per come viene sviluppato da Thomas Elsaesser e Vinzenz Hediger e il modello del film d'avanguardia per come viene riformulato e ridefinito da Bill Nichols e successivamente da Malte Hagener in relazione alla tradizione del documentario⁸⁸.

Sebbene questa possa sembrare una strategia di lettura del film piuttosto elementare e basilare, ce ne serviremo per enucleare singoli elementi che appaiono – sicuramente per la ricezione del pubblico giovane e “fascista” – come efficaci e funzionali agenti di quella, per così dire mitologizzata e in qualche modo feticistica, ricerca del perfetto film fascista.

Richiamiamo le parole di Elsaesser discusse in sede introduttiva, attraverso il contributo di Hediger, che scrive:

In dealing with utility films [...] film historian Thomas Elsaesser proposes the approach of the so called Three A's. In order to account any given utility film found in an archive Elsaesser argues that the film historian should reconstruct the occasion

⁸⁷ ACS, Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, b. 9, lettera riservata di Dino Alfieri a Giacomo Paolucci di Calboli, Roma 3 aprile 1939-XVII.

⁸⁸ Malte Hagener, *Moving Forward, Looking Back*, cit.; Bill Nichols, “Documentary Film and the Modernist Avant-Garde”, in *Critical Inquiry*, vol. 27, No. 4, Estate 2001, pp. 580-610.

[*Anlass*], for which the film was produced; the audience [*Adressat*] to which it was destined; and the *Auftraggeber* or commissioning body that financed and ordered the film production.⁸⁹

Da questo punto di vista, possiamo considerare, senza eccessivi scrupoli, *Il Covo* come un *Utility film*.

Le riprese del film sono state organizzate e dirette dalla società indipendente Dolomiti Film.

La compagnia venne fondata nel 1939 dall'Ing. Emilio Emmer, con la direzione artistica di sui film Luciano Emmer ed Enrico Gras, un amico di Luciano Emmer.

Entrambi cineguffini del Guf di Milano: Enrico Gras diresse nel 1938 un cartone animato per il Guf di Milano, *Il Giuseppe*, che venne rubato poco dopo la sua presentazione ai Littoriali: il mariuolo si appropriò del soprabito nelle tasche del quale Gras teneva l'unica copia del film.

Luciano Emmer è commissario del Cineguf, e nella produzione è coinvolto anche Pino (Giuseppe) De Francesco, dirigente del Cineguf e dirigente amministrativo della Dolomiti film.

Questi stessi firmano per l'occasione un quadro lusinghiero della vivacità e della centralità del Guf Milanese:

è utile notare quale sia l'attività del Cineguf Milano in confronto agli altri Cineguf:

- 1) Il Cineguf Milano è l'unico che fornisce materiale retrospettivo per serate cinematografiche dei Cineguf di tutta Italia.
- 2) Il Cineguf Milano ha all'attivo 15 serate passoridottistiche, in Milano e fuori - ed il maggior numero di retrospettive in Italia
- 3) Il Cineguf Milano sarà il primo Cineguf d'Italia a produrre in gran numero provini cinematografici con seri intendimenti (iniziativa Emmer, Comencini, Giovannini con Motta)

⁸⁹ Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau, *Record, Rethoric, Rationalization. Industrial Organization and Film*, in Id. (a cura di), *Films that Work*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009, p. 36; Thomas Elsaesser, *Die Stadt von morgen: Filme zum Bauen und Wohnen*, in Klaus Kreimeier, Antje Ehmann and Jeanpaul Goergen (a cura di), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 2: Weimarer Republik 1918-1933*, Reclam, Stoccarda 2005, pp. 381-409.

4) Il Cineguf Milano è l'unico che abbia realizzato due gite a Roma con 25 partecipanti la prima, e ben 62 la seconda, con visita alle attrezzature tecniche di Cinecittà, Scalera, Centro Sperimentale.

5) Il Cineguf Milano è l'unico che sia riuscito a penetrare nella massa della cittadinanza in modo totalitario: nel campo culturale colle retrospettive, nella classe agiata e media con le retrospettive e colle proiezioni a passo ridotto nei circoli delle città (ottenendo il duplice scopo di una propaganda culturale cinematografica - e guffistica, facendo conoscere la perfezione delle organizzazioni dei Gruppi Fascisti Universitari, che non sono secondi ad altri) - nella massa dei lavoratori colle innumerevoli proiezioni nei dopolavori - nella massa studentesca colle mattinate cinematografiche - nel campo industriale avendo relazioni col ramo cinematografico in tutte le sue branche, e trovandosi in contatto in molteplici occasioni coi rappresentanti dei più disparati campi della vita nazionale

6) Il Cineguf Milano ha proiettato in prima assoluta il film *La Conquista dell'Aria*.

7) Il Cineguf Milano collabora colla Triennale nella Mostra del Cinema retrospettivo, la prima del genere in tutto il mondo.

8) Il Cineguf Milano controlla tutta l'attività passoridottistica della provincia

9) Al Cineguf Milano deve ricorrere il Dopolavoro Provinciale per la realizzazione di ogni sua attività cinematografica⁹⁰.

La Dolomiti Film è a tutti gli effetti una delle espressioni più interessanti della capacità produttiva maturata in seno alle strutture dei Guf.

La società nasce con l'obiettivo primario di una fortissima interazione tra cinema a passo ridotto e cultura artistica e letteraria:

Attraverso la proiezione di pellicole a passo ridotto, in serate appositamente organizzate, si porteranno a conoscenza degli artisti i mezzi tecnici del cinema in bianco e nero e a colori, allo scopo di indicare ad essi le larghe risorse e le infinite possibilità del passo ridotto, dalla normale industria cinematografica finora strutturate in minima parte⁹¹.

⁹⁰ Cineteca di Bologna, Biblioteca Renzo Renzi, fondo Luciano Emmer, Scatola 3, f.3
Dolomiti film Il Covo - La sua terra 1941-1942, Cineguf Milano anno XVIII-XIX.

⁹¹ Cinematheque Francaise di Parigi, Archive du Film, fond Collection Jaune, CJ1684 B217, f. 1 *Documents divers concernant Dolomiti Film*, lettera alla ditta Agfa da Pino De Francesco e Emilio Emmer, Milano 22 ottobre 1940-XVIII. La *Collection Jaune* alla Cinematheque Francaise raccoglie documentazione sparsa di varia provenienza originariamente appartenuta alla collezione privata di Henri Langlois. Il rapporto tra Langlois e il Cineguf Milano è

E il coinvolgimento di artisti avvenne ad altissimo livello.

Arturo Martini rispose all'invito di realizzare un cortometraggio con un certo sarcasmo, ammettendo che *“purtroppo questo è un sogno di vent'anni fa, e ora realizzarlo sarebbe come credere di poter rifare il primo amore”* e che alla fine *“il vostro esperimento sarà un grande fiasco”*⁹².

Tuttavia l'iniziativa venne presentata ufficialmente presso la galleria d'arte Il Milione, dove vi fu occasione di un invito generalizzato agli artisti presenti e l'adesione fu lusinghiera: tra i pittori Carlo Carrà, Aldo Carpi, Giorgio De Chirico, Filippo De Pisis, Donato Frisia, Massimo Campigli, Vincezo Morelli, Pallavicini, Gianfilippo Usellini, Domenico Cantatore, Bruno Munari (da principio vicinissimo alla seconda generazione di futuristi), Luigi Veronesi, Mauro Reggiani (questi ultimi due tra i primi protagonisti dell'arte astratta italiana tra le due guerre: esposero per la prima volta alla galleria de Il Milione nel 1934 e con altri astrattisti italiani fecero parte dell'associazione *Abstraction-Création*, diretta emanazione - dal 1931 - della fondamentale rivista parigina di arte astratta *Cercle et Carré*)⁹³; tra gli architetti Giò Ponti, il gruppo Banfi-Peressuti-Belgioioso (che aveva curato la mostra di scenografia durante il Concorso di cinematografia turistica di Como nel 1936), Carlo Enrico Rava, Guido Frette, Luigi Figini (tra i protagonisti, nel decennio precedente, del razionalista “Gruppo 7” con Giuseppe Terragni), Pietro Lingeri; la galleria Il Milione appoggia ufficialmente e aderisce all'iniziativa della Dolomiti Film⁹⁴.

Almeno due gli esiti immediati di queste adesioni: *Film n°4* di Luigi Veronesi, opera astratta oggi conservata presso la Cineteca Italiana, di cui abbiamo rinvenuto i bozzetti preparatori (Luigi Veronesi entrerà a far parte del comitato direttivo della rivista mensile promossa dalla Dolomiti film: *Quaderno*), e *L'amore è un lepidottero*

provato, come abbiamo già discusso, dalla diretta collaborazione di quest'ultimo nel 1941 per la realizzazione della Mostra di cinematografia durante la VII Triennale di Milano.

⁹² Cinematheque Francaise di Parigi, Archive du Film, fond Collection Jaune, CJ1684 B217, f. 1_Documents divers concernant Dolomiti Film, lettera manoscritta di Arturo Martini a Emilio Emmer, 3 gennaio 1941.

⁹³ Luciano Caramel, *El arte abstracto italiano de los años treinta*, in Luciano Caramel, Enrico Crispolti, Veit Loers, *Vanguardia italiana de entreguerras. Futurismo y racionalismo*, Mazzotta, Milano 1990, p.71.

⁹⁴ Cinematheque Francaise di Parigi, Archive du Film, fond Collection Jaune, CJ1684 B217, f. 1_Documents divers concernant Dolomiti Film, Prime adesioni all'iniziativa dell'invito alla collaborazione.

di Bruno Munari mai realizzato o più probabilmente semplicemente incompiuto, di cui abbiamo recuperato soggetto e *story-board*⁹⁵; poi *L'angelo* di Vincezo Morelli, di cui esiste traccia dello *story-board*, ma null'altro, *Ritmi di tempi* di Banfi-Peressuti-Belgioioso, di cui esiste *story-board* e soggetto ma al momento nessuna traccia del film.

Questo contesto artistico d'avanguardia e di potenziali aperture culturali di carattere internazionale è l'ambiente in cui nasce si alimenta l'attività della Dolomiti Film.

La Scuola di Mistica Fascista si rivolse alla Dolomiti Film, e l'assunse direttamente per la realizzazione del film: nel bilancio preventivo della scuola per l'anno 1940 figura una versamento di 5000 Lire a favore di Emilio Emmer, presidente della Dolomiti film, e di 6251,55 Lire alla Minerva film⁹⁶, distributrice del film, per un investimento complessivo per il film di 50.025 Lire nel quadro di un bilancio complessivo di 165.438, Lire⁹⁷.

La ragione che potrebbe aver legato la scuola di Mistica alla Dolomiti film è con tutta probabilità la condivisione dell'ambiente gufino: nella realizzazione del film sono coinvolti i maggiori esponenti del Cineguf di Milano di quel periodo.

Inoltre non va dimenticato che Niccolò Giani non era estraneo all'ambiente cinematografico milanese: nel 1934 prese parte con Mario Baffico al tentativo di lanciare l'Associazione Cinematografica Milanese⁹⁸.

Nel caso della realizzazione del film *Il Covo*, il coinvolgimento del Cineguf rivela chiaramente quella sorta di funzione "ricerca e sviluppo" nel campo cinematografico garantita dai Cineguf, capace di mettere a servizio dell'istituzione una competenza tecnica spesso più che sufficientemente qualificata: in questo caso, poi, non stiamo

⁹⁵ Del film esistono alcuni fotogrammi a colori pubblicati sull'annuario della rivista *Lo Specchio* 1941. Ringrazio Simone Venturini per la preziosa segnalazione.

⁹⁶ ACS, PNF, Dir. Naz., Servizi Vari, serie II, b. 261, Prospetto finanziario della Scuola di Mistica fascista all'amministrazione del PNF, Milano 15 dicembre 1939, Allegato No. 6. Va ricordato che la Scuola di Mistica ricevano dal PNF un contributo annuo di 145.000 Lire, a cui per l'anno 1940 si sarebbe aggiunto un contributo di 115.000 Lire, cumulativo di contributi provenienti da Direttorio Nazionale del PNF, Federazione dei Fasci di combattimento di Milano, Ministero della cultura popolare, Ministero dell'educazione nazionale: si fa infatti presente la mancanza di 30.000 Lire per coprire interamente le spese dell'anno.

⁹⁷ ACS, PNF, Dir. Naz., Servizi Vari, serie II, b. 261, Situazione del bilancio, 28 ottobre XIX.

⁹⁸ Archivio di stato di Milano, Gabinetto di Prefettura, I versamento, B. 385, f.2, Associazione cinematografica milanese, Questura di Milano, 16 aprile 1935.

parlando di documentari realizzati per conto delle sezioni locali della G.I.L. o dell'O.N.D o delle riprese per i locali prelittorali: stiamo parlando del coinvolgimento per un'operazione promozionale sapientemente pianificata e finanziata dal PNF con il supporto dei maggiori apparati dello stato e la distribuzione di una società del peso della Minerva⁹⁹.

Per quanto concerne "l'occasione" per cui il film è stato commissionato: il direttore della Scuola, Niccolò Giani (ispiratore del soggetto del film, poi sviluppato da Enrico Gras) voleva promuovere l'apertura della nuova sede della scuola, nello spazio che aveva accolto la redazione del giornale *Il Popolo d'Italia*, fondato da Benito Mussolini, forgia retorica della Rivoluzione fascista.

In questo modo la nuova *location* divenne un vero e proprio luogo di culto per centinaia di giovani fascisti.

Il Ministero della Cultura Popolare che supportò finanziariamente i lavori di ristrutturazione, contribuì anche per la quasi totalità del costo del film (per quasi 50.000 Lire)¹⁰⁰, che era finalizzato per l'appunto a diffondere il più possibile l'"atmosfera spirituale" di questo nuovo tempio della Rivoluzione fascista.

La prima del film venne organizzata al Cinema Odeon di Milano il 10 giugno 1941, per un pubblico selezionato, ma successivamente il presidente della Scuola, Vito Mussolini e il direttore Niccolò Giani ottennero che il film venisse incluso nella programmazione obbligatorio nelle principali città del paese e in tutti i Cineguf¹⁰¹.

Enfatizziamo questi dettagli di pratica utilità relativi alla realizzazione de *Il Covo*, perché intendiamo sottolineare la cruciale importanza della "committenza" nel quadro delle strategie etiche ed estetiche per il raggiungimento del film fascista.

Questo tipo di coinvolgimento non era, come abbiamo visto, un'eccezione per i Cineguf e d'altra parte era l'Istituto Luce ad equipaggiare (attraverso un contratto con l'Agfa foto) le sezioni.

⁹⁹ La società nello stesso periodo distribuisce *Caravaggio* (1941) di Goffredo Alessandrini, *Rose scarlatte* (1940) co-diretto da Vittorio De Sica e Giuseppe Amato, *Scampolo* (1941) di Nunzio Malasomma.

¹⁰⁰ ACS, Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, b. 100, Direzione generale della cinematografia per il capo di gabinetto del Ministero della Cultura Popolare, 1 maggio 1941.

¹⁰¹ *Ibidem.*: "Per far valere per esso [cortometraggio sul Covo – ndr] la disposizione ministeriale relativa alla programmazione obbligatoria [...] Da parte di questa direzione si esprime parere favorevole".

Come esteticamente dovesse operare la competenza tecnica messa in gioco nella realizzazione del film è stato uno dei temi che hanno contraddistinto il dibattito dei Guf per tutto il periodo del fenomeno. Dunque, ancora, perché questo film dovrebbe essere eccezionale?

Un breve preludio sinfonico introduce lentamente lo spettatore nel quadro della rievocazione storica: nel corso del film si va dall'apertura del giornale *Il Popolo d'Italia* nel 1914, all'intervento nella Prima Guerra Mondiale, fino alla fondazione dei fasci di combattimento e alla Marcia su Roma. Ma fin dal primo *establishing shot* riconosciamo immediatamente un forte realismo fotografico, ancorato a una precisa funzione indessicale, rileviamo una formula sintattica essenziale, esplicitamente legata al suo fine pratico: una semipanoramica verticale che ci colloca precisamente in via Paolo da Cannobio a Milano, la vecchia sede della redazione de *Il Popolo d'Italia*.

Il realismo documentario e l'indessicalità fotografica sono un elemento permanente per l'intera durata del film: il realismo documentario si rivela funzionale sia all'evocazione degli oggetti "sacralizzati" della sede del Covo, come la scrivania di Benito Mussolini, e gli interni rinnovati delle stanze sia all'obiettivo "pubblicitario" del film. I disegni legati al progetto di rinnovamento della sede, oggi conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato, ci consentono di appurare la selezione degli spazi operata dalla macchina da presa, sulla base delle più rilevanti operazioni di ristrutturazione della sede de *Il Popolo d'Italia*.

La nozione di realismo, come vedremo nel prossimo capitolo, è stato il più importante e cruciale argomento di discussione nei dibattiti interni dei Cineguf.

Il realismo era per la verità un tema ubiquo nella gran parte delle riviste italiane di cultura durante gli anni Trenta, ma nei dibattiti sulla produzione filmica Cinegufina è assunto a tutti gli effetti come chiave estetica del film "fatto fascisticamente".

La radice documentaria e la committenza politica erano dunque discusse come soluzioni primarie ed essenziali: l'utilità pratica del film *Il Covo* e, come abbiamo suggerito, l'approccio metodologico al *Utility film*, sono cruciali per valutare correttamente la ricezione del film.

Tuttavia non si esaurisce qui l'interesse del film. Sostenendo e mettendo in evidenza la base comune su cui si fonda la convergenza tra avanguardia modernista e

documentario, Malte Hagener, nel solco di Bill Nichols, rileva l'intersezione di quattro essenziali elementi: realismo fotografico, strutture narrative, frammentazione modernista, una certa retorica della persuasione, o quello che Nichols e Hagener chiamano “*educational impulse*”¹⁰², cui Hagener aggiunge un quinto elemento rispetto ai quattro già suggeriti da Bill Nichols: l'introduzione del sonoro.

Ovviamente stiamo parlando di un cortometraggio in 35mm. del 1941, e l'introduzione del sonoro non è certamente una novità, ma è senza dubbio uno degli elementi più decisivi nella creazione di quella “atmosfera spirituale” che è la forza maggiore del film.

E dunque il modello di Nichols e Hagener rappresenta ancora un'efficace via d'accesso al nostro stratificato oggetto di analisi.

La glorificazione evocativa e la celebrazione a tutti gli effetti “mistica” della Rivoluzione fascista è progressivamente montata seguendo, come ho anticipato, la linearità del tempo storico evocato. La progressione temporale coincide con il climax metaforico ed è formalmente convalidato da precisi elementi: in particolare la transizione dalla notte (all'inizio) all'alba (nella sequenza finale), e la logica consequenzialità degli elementi naturali, ovvero il vento (nella parte introduttiva), la tempesta (nella sezione centrale), e la quiete e il sole alla fine. Questa struttura è lucidamente confermata nel comunicato stampa della distributrice Minerva film, che precisa esplicitamente la struttura del film:

SVILUPPO CRONOLOGICO DEL FILM

Intervento: fondazione *Popolo d'Italia*, Audacia, Corridoni; Battisti; D'Annunzio; Fasci d'intervento.

Guerra: telegramma del Re a Cadorna; Mussolini ferito al fronte; la Vittoria.

Dopoguerra: le tristi giornate nei sotterranei del Covo; inizio della lotta contro il bolscevismo; gli eccidi; i martiri; Fiume.

Rinascita: Dalla stanza del Duce incomincia la marcia verso l'Impero¹⁰³.

¹⁰² Bill Nichols, cit., p. 582.

¹⁰³ Cineteca di Bologna, Biblioteca Renzo Renzi, fondo Luciano Emmer, scatola 3, Fasc.3, Dolomiti film, Il Covo - La sua terra 1941-1942, Comunicato per la stampa della Minerva Film. Vi si legga appunto: “La Minerva Film ha messo la propria organizzazione a disposizione della Scuola di Mistica Fascista per la distribuzione in tutta Italia e colonie del documentario ‘Il Covo’, realizzato dalla Dolomiti Film”.

Lo spazio viene organizzato sulla base di una logica sostanzialmente binaria, ancorando lo spazio degli interni ad una dimensione squisitamente documentaria e realistica (il riferimento fotografico realistico ai nuovi spazi interni della sede, dunque al tempo presente) e lo spazio esterno alla dimensione evocativa degli eventi storici richiamati alla memoria, mediante la sovrapposizione di frammenti di quotidiani o degli appunti manoscritti di Mussolini.

Va notato che molti di questi materiali, pertinenti una dimensione evocativa, storica e mitica, vengono montati direttamente in negativo, marcando in questo modo un'ulteriore radicale distanza rispetto al piano del realismo documentario.

Dunque la linearità della ricostruzione storica e la frammentazione esasperata dello spazio si intrecciano indissolubilmente e il suono agisce da fondamentale contrappunto. La colonna sonora è a tutti gli effetti il fattore “chiave” che combina e armonizza questa complessa struttura e rende lampante il suo “impulso persuasivo”.

Tanto per cominciare è assente una qualsiasi forma di voce di commento. Il suono radicalizza la giustapposizione di tempo e spazio, alternando rumore realistico e in “presa diretta” (il suono delle ante che sbattono al vento in perfetto sincrono), a indistinte voci e urla registrate, canti militari e popolari, sinfonie classiche.

Nello stesso tempo la frammentazione è accordata a un flusso armonico continuo che rende in un certo senso l'evocazione progressivamente “senza tempo”, compiendo perfettamente la trasformazione dell'evocazione storica verso un tempo mitico, fino all'epico climax. *L'Apprendista stregone* di Paul Dukas¹⁰⁴ è forse coerentemente – sebbene apra a inquietanti letture – la traccia della prima parte; il canto popolare e militaresco *Ta-Pum* commenta filologicamente (il titolo della canzone è di fatto onomatopeico) le atmosfere della Prima Guerra Mondiale; infine, ancora con molta

¹⁰⁴ Singolare la convergenza di scelte musicali e temi che emerge nell'atmosfera e nell'evocazione del ruolo del “salvatore”/dittatore che abbiamo qui, e in quella che – con intenti opposti – ritroviamo negli stessi mesi e con la stessa scelta sonora in *Fantasia* di Walt Disney, per l'appunto nel frammento dell'apprendista stregone. Per altro, se è vero che il film in Italia non venne proiettato fino al 1946, è altrettanto vero che la rivista *Cinema* pubblica nel novembre del 1942 un lungo articolo sul film: si tratta della ristampa – dopo quasi un anno, visto che si parla di proiezioni del 1941 - di un articolo uscito su *Il Corriere del Ticino* a Lugano durante le proiezioni del film nelle sale svizzere. L'articolo è firmato da L. C. che - in quegli anni, in Svizzera e vicino alla rivista *Cinema* - potrebbe essere Luigi Comencini, stretto collaboratore del gruppo del Cineguf di Milano. L.C., “*Fantasia* di Walt Disney”, in *Cinema*, 10 novembre 1942, pp. 648-649.

coerenza, l'ultima parte che evoca la rivoluzione Fascista esplode nel climax finale sulle note del IV movimento crescendo de *I Pini di Roma* di Ottorino Respighi.

Ma anche in questo caso le sinfonie sono sovrapposte a rumori, sospiri, urla, rimbombi ed esplosioni che sono probabilmente ancora più potenti nel ricreare l'atmosfera astratta e spirituale, rendendo in questo modo il film un inquietante, modernista, coltissima glorificazione di Benito Mussolini.

Anche su questo punto il comunicato stampa della Minerva insiste in una spiegazione dettagliata delle scelte artistiche:

IL COMMENTO MUSICALE

L'elemento sonoro del film consta di due elementi musicali: i rumori e la musica. È evidente la stretta relazione che esiste tra di essi e tra il suono e il montaggio. I rumori (quelli di atmosfera – del vento della pioggia e quelli “storici” – che costituiscono l'animazione di quelli locali in cui una vicenda eroica si è svolta) sono legati al ritmo del montaggio, dal quale traggono ragione di essere – come nella sequenza iniziale del vento, o in quella dei pugnali e dei martiri – o al quale danno il respiro del ritmo – come nelle carrellate nei sotterranei del Covo. La musica è l'elemento lirico del film, è la traduzione sonora dell'emozione visiva di quei locali nudi e scarni, ma così drammaticamente permeati della magica atmosfera dei ricordi¹⁰⁵.

Il realismo documentario che attraverso una marcata indessicalità fotografica qualifica la sua natura di pratica utilità e committenza politica, e le istanze di una messa in scena e uno stile che dichiaratamente si riconoscono nel quadro di una cultura modernista, convergono efficacemente nella valorizzazione di un prodotto che a tutti gli effetti si propone di “mobilitare” lo spettatore e letteralmente e radicalmente chiamarlo all'intervento guerresco.

Ma cosa rende questo film un nuovo modello di documentario politico e cosa davvero lo rende efficace nell'azione di mobilitazione dello spettatore in misura maggiore rispetto al comune prodotto di propaganda del Luce?

¹⁰⁵ Cineteca di Bologna, Biblioteca Renzo Renzi, fondo Luciano Emmer, scatola 3, Fasc.3, Dolomiti film, Il Covo - La sua terra 1941-1942, Comunicato per la stampa della Minerva Film. Le analisi da noi presentate in questo capitolo sono state scritte tempo prima del ritrovamento di questo comunicato (e presentate nel corso del convegno NECS a Praga nell'estate 2013). Le assonanze tuttavia sono fortissime.

Renzo Renzi, all'epoca iscritto al Guf di Bologna è autore di una brillante e lunga analisi del film pubblicata su *Architrave* – periodico del Guf di Bologna – :

La considerazione politica dice che “Il Covo” di Via Paolo da Cannobbio, che tutti voi certo conoscete, agisce suggestivamente su di noi. È il peso materiale del tempo che fu, il segno tangibile dell'idea: si vede, tutti vedete, che l'idea maturò nella vita quotidiana, e di conseguenza, proprio per la consistenza realistica del fatto, questa vita quotidiana materiata nelle cose che sono venute a trovare il loro corrispondente spirituale, si miticizza con semplice atto [...] quello di Eisenstein in *Lampi del Messico*, quello di Chaplin nelle sue creazioni¹⁰⁶.

L'animazione delle cose si concretizza mediante la complessa rievocazione della storia, continua Renzi: “Il Covo è *convulsione di grosse cose. Gli autori hanno 'sentito' Il Covo e per oggettivare questo sentimento sono ricorsi ai grandi fatti della Rivoluzione*”¹⁰⁷.

Discutendo cosa qualifichi quello scarto rispetto al troppo generico “creative treatment of actuality” che nel documentario agisce da forza persuasiva e propulsiva tanto da qualificare un “committed documentary”, un documentario che smuove lo spettatore e lo sprona all'azione, Jane Gaines invoca il concetto di *mimesis*, emancipandolo dal mero realismo, per discutere l'azione che il documentario politico esercita sul corpo degli astanti, mobilitandoli, chiamandoli all'azione.

Scriva Jane Gaines:

The reason for using documentary to advance political goals is that its aesthetics of similarity, establishes a continuity between the world of the screen and the world of the audience, where the ideal viewer is poised to intervene in the world that so closely resembles the one represented on screens¹⁰⁸.

E prosegue: “*Documentary realism stands as stirring testimony or evidence of what has gone before, Its evidentiary status makes its appeal in the form of what I*

¹⁰⁶ Renzo Renzi, “Appunti di un documentario”, in *Architrave*, 1 luglio 1941-XIX, p. 10.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Jane M. Gaines, *Political Mimesis*, in Jane M. Gaines e Michael Renov, *Collecting Visible Evidence*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999, p. 92.

have called the “Pathos of Fact” [...] aesthetic realism works to align the viewer emotionally with a struggle”¹⁰⁹.

Per tradurre ulteriormente quell’“allineamento emozionale” del corpo dello spettatore all’intervento nella lotta, Gaines, parafrasando l’antropologo Michael Taussig, parla di “sympathetic magic”.

Il concetto trae origine, *mutatis mutandis*, dalle implicazioni del montaggio eisesteniano, e dall’idea di pathos, mistificata dietro la nozione di attrazione¹¹⁰.

La suggestione “magica” evocata da Renzi si fonda su un effetto di *mimesis* analogo a quello descritto da Jane Gaines.

Partendo da una marcata indessicalità fotografica (attraverso la quale i luoghi sono resi immediatamente riconoscibili), esso associa il realismo di una dimensione epica, mitica, sapientemente evocata da una colonna sonora forse non originale (questa è l’accusa di Renzi stesso nella sua analisi) ma certamente efficace, alla possibilità di un presente di “azione” in cui tutto è ancora possibile.

Il racconto si ferma all’alba della Rivoluzione, evocato come momento di catarsi, riscatto e ascesa millenaristica, in un momento - il 1941, un tempo inclemente evocato dall’atmosfera “catacombale” del film - in cui la guerra richiedeva un’efficacia di mobilitazione che il semplice documentario di propaganda - per altro in quella fase facente largo uso di mistificazioni narrative e finzionali - non riusciva a garantire.

Mino Argentieri arriva alla stessa conclusione affermando che:

la peculiarità giovanile [*determinata dalla sua ascendenza cinegufina* - ndr] è anche confessata dal misticismo di un documentario in cui il materiale plastico assurge a feticcio e a significato guarnito di un alone magico. I più banali riferimenti alla cronaca e alla storia sono trasfigurati e “Il Covo” è perlustrato con deferenza religiosa. La povertà degli interni, le cavità fotografiche, gli angoli immersi nella penombra contornano un clima cospirativo, la germinazione di una fede nei sottosuoli urbani¹¹¹.

Conclusioni

¹⁰⁹ Idem., pp. 92-93.

¹¹⁰ Jacques Aumont, *Montage Eistestein*, Images Modernes, Paris 2005 [Prima ed. 1979].

¹¹¹ Mino Argentieri, *L’occhio del regime*, Bulzoni editore, Roma 2003, pp. 136-137.

Abbiamo indagato in queste pagine la complessità della nozione di politico che negli esiti dell'esperienza cinegufina, anche in quelli più radicali – si pensi a *Il Covo* – mantiene un livello di irriducibilità a semplici schemi interpretativi.

Pur restando nel quadro di una legittimazione – a volte eclatante – da parte dell'establishment centrale o locale del PNF, che nel meccanismo della committenza ufficiale vedeva una dei suoi principali campi d'azione, la produzione cine-sperimentale sembra aprire spazi di elaborazione di una ricchezza e una densità di istanze culturali ed artistiche che difficilmente possono ridurre il film ad un semplice piano propagandistico.

L'impegno politico – rispettato e onorato spesso con zelo e scrupolo - diveniva dunque occasione di un incontro con la modernità i cui effetti e le cui implicazioni eccedono la mera adesione ai dettami di un'estetica o un'etica di regime.

Ancora una volta però non si tratta di affermare che in questi film ci sia evidenza di una sensibilità che apra all'antifascismo o a forme di resistenza politica, nella pratica libera della “sperimentazione” cinematografica.

Questi film sono il prodotto di un impegno politico svolto per incarico di strutture del regime, le quali hanno espresso pareri lusinghieri sui risultati dei giovani registi. Non c'è traccia di una resistenza in questo senso.

E non si può neppure parlare di una vera mancanza di corrispondenza tra piano “ideologico” e piano “formale”. Le prove – che non si limitino alla memorialistica - allo stato attuale non sono sufficienti a dimostrarlo.

C'è però traccia di una dimensione creativa che porta in sé le tensioni di un'era, quella modernista, tensione che eccede i confini locali e nazionali. Lo sforzo di lettura che questi testi ci chiedono – e lo vedremo anche per testi “artisticamente” meno sofisticati – è quello di un inquadramento – per certi versi schizofrenico - all'interno di traiettorie interdisciplinari e di tensioni culturali transnazionali, e nello stesso tempo di una qualificazione - all'interno di una dimensione “microstorica” - delle ragioni, delle condizioni e delle modalità della loro emergenza.

4 IL QUADRO ESTETICO

4.1 Note su realismo e avanguardia attorno al film sperimentale

Fuga dal Reale?

Su *Corriere della Sera* del 20 dicembre 1931 Ugo Ojetti esponeva le sue perplessità su quella che viene definita con un'efficace invenzione retorica, la “*fuga dal reale*” nelle arti riprodotte tecnicamente¹. Egli definisce casi di “sparizione del reale” l'opera lirica riprodotta mediante disco, l'immagine fotografica e infine il cinematografo (soprattutto con il recente avvento del sonoro).

È proprio su quest'ultimo punto che Arnaldo Ginna (che con Bruno Corra fu protagonista, quasi vent'anni prima, del cinema futurista) gli risponde, il 5 gennaio 1932, dalle colonne de *L'Impero-Oggi e Domani*, pubblicando l'articolo di un lettore della pagina culturale, cui fa seguire il suo personale commento: *La Fuga del reale nel cinematografo (risposta a Ugo Ojetti)*².

Ojetti mette in luce come nell'arte riprodotta “*l'uomo reale è fuggito da quell'istromento a ripetizione. S'ascolta, s'ammira ma s'è soli con un fantasma*”. Il persuasivo scrittore arriva addirittura a formulare un'ipotesi che oggi suona quasi profetica: “*Certamente grammofono, cinema, radio sono tutte invenzioni ammirevoli*

¹ Ugo Ojetti, “La Fuga dal Reale”, in *Corriere della Sera*, 20 dicembre 1931, p.3.

² Ug. Ind. e Arnaldo Ginna, “La Fuga del reale nel cinematografo (risposta a Ugo Ojetti)”, in *L'Impero – Oggi e Domani*, No. 30, Roma, 5 gennaio 1932, p. 4.

[...], qui osservo solo che servendocene ormai ogni giorno, finiamo a dimenticare che sono surrogati della realtà e li prendiamo per la stessa realtà, pacificamente”.

Ogetti individua le cause di tale potenziale decadenza nel dominante idealismo di matrice crociana, e del generale clima di “*ansia e di panico che tornano a scuotere la compagine umana e le fondamenta economiche appena rimurate*” (l’Italia del dopocrisi del ’29). Una delle argomentazioni più forti è la critica delle avanguardie, favorite - secondo Ogetti - dall’idealismo dilagante: “*Basta un argomento: la fine dei ritrattisti. [...] Dalla realtà più concreta e profonda, dal volto umano cioè e dai sentimenti ch’esso rivela, si ritraggono, non dico contenti, ma rassegnati*”.

Giinna, che d’altra parte proveniva dalle avanguardie, sottoscrive la risposta del lettore di Ogetti dalle pagine de *L’Impero – Oggi e domani*. Dove però il lettore - che solo in parte dimostra di aver colto la speculazione di Ogetti - contrappone alla “fuga dal reale” il potere straordinario dei meccanismi illusivi della macchina cinematografica, Arnaldo Ginna commenta l’articolo acutamente e più persuasivamente, spostando l’accento dal concetto di riproduzione a quello di creazione *ex-novo*, di “arte a sé”, dove la macchina produce “*impressioni assolutamente nuove ed interessanti*” grazie a un apparato di strumenti elettronici, tecnici, chimici “*docilissimi sotto il tocco sapiente dell’anima moderna*”, trasformando così la riproducibilità tecnica della macchina cinematografica nello strumento di una nuova strategia veritativa.

Il confronto è piuttosto emblematico di un fronte di tensioni che si andavano addensando, nel dibattito sul cinema, già sul finire degli anni Venti. Un passaggio essenziale e un ideale punto di partenza per una riflessione sullo statuto del reale e sul realismo nel contesto artistico e culturale italiano degli anni Trenta (un dibattito che si può dire dominato dalle istanze giovanili del ceto intellettuale), è il numero tre della rivista *Solaria*, del marzo 1927.

I contributi del numero, interamente dedicato al cinema, raccolgono le posizioni più varie, da Giannotto Bastianelli che scrive *Contro le illusioni cinematografiche*, al primo contributo di Giacomo Debenedetti sul cinema dal titolo *Cinematografo*: di lì a poco il giovane critico darà vita all’esperienza del Cinema d’eccezione a Torino. Su *Solaria* Debenedetti esprime chiaramente la sua posizione all’interno del dibattito, parlando del cinema come “*una maniera di ‘solleticare dolcemente’ il gran testo*

della vita vissuta”³. Ma facendo riferimento al ‘solleticare dolcemente’, chiarisce Debenedetti, non “sarà lecito parlare di ‘verismo’ o ‘illusione dal vero’”⁴: matura in queste pagine quella posizione che in Debenedetti si manterrà nel corso della lunga carriera, come spiega Micciché, “in buona sostanza antirealista”⁵.

Debenedetti arricchirà la sua intuizione negli anni immediatamente successivi, fino all’importante intervento al Circolo del Convegno: intervento che pubblicherà sulla rivista *Il convegno* il 26 giugno 1931, con il titolo *Frammenti di una conferenza*⁶.

Il cinematografo, scrive Debenedetti è:

la risultante sui generis di un’invenzione poetica ed attiva e di una testimonianza documentaria e passiva. La grande risorsa del cinematografo, è di scaturire dall’occhio visionario e creativo di un poeta, combinato con l’occhio meccanico e senz’anima della camera da presa.⁷

In questa dinamica, Debenedetti rileva nel cinema una “ineccepibile tara veristica”: “una soggezione alla realtà esterna ed oggettiva, nella quale il poeta deve trovare appoggio per raggiungere la posizione di canto”⁸.

È la fotografia la “tara realistica”, e a partire da questa premessa Debenedetti richiama la formula del “realismo integrale”, formula che egli abbraccia, giustificando e salutando positivamente l’introduzione del sonoro come ideale compimento di quell’“integralità”: si tratta di un’idea di realismo dissimile all’orizzonte zoliano del realismo “scientifico”, piuttosto in esso vi si configura quel “potere di concretare e di documentare la materia narrata, travolgendola al tempo stesso in un tono fantastico, che intorno le ricrea l’atmosfera propria e favorevole e conveniente”⁹.

³ Giacomo Debenedetti, “Cinematografo”, in *Solaria*, No. 3, marzo 1930 poi in Giacomo Debenedetti, *Al Cinema*, cit., p. 6.

⁴ Idem., p. 5.

⁵ Lino Micciché, *Introduzione*, in Giacomo Debenedetti, *Al cinema*, cit., p. XXXVI.

⁶ Giacomo Debenedetti, “Frammenti di una conferenza”, in *Il Convegno*, n.6, 25 giugno 1931, poi in Giacomo Debenedetti, *Al Cinema*, cit., pp. 8-42: il contributo viene unito da Micciché, curatore del volume, con altri frammenti autografi dello stesso autore, ricostruendo in questo modo un unico contributo che originariamente sarebbe andato sotto il titolo di *La conversione degli intellettuali al cinema*.

⁷ Giacomo Debenedetti, *Al cinema*, cit., p. 25.

⁸ Idem., p. 27.

⁹ Idem., pp. 38-39.

Dunque immediatamente da un piano per così dire fenomenologico transitiamo a un piano estetico e sarà proprio quell’“atmosfera propria e favorevole e conveniente” a rappresentare il fulcro delle questioni sul realismo in ambito culturale cinematografico, letterario, artistico.

Italianità e realismo

Nel 1926 la rivista *Critica fascista* di Giuseppe Bottai indice un “referendum”, raccogliendo le opinioni di “scrittori ed artisti su ciò che deve intendersi per ‘arte fascista’”.

L’idea della rivista scaturisce dalle parole pronunciate a Perugia da Mussolini sull’Accademia di belle arti nell’ottobre 1926, puntualmente riprese in esergo alla pubblicazione degli esiti del referendum riportati sull’autorevole *La fiera letteraria* nel 1928: “Noi non dobbiamo rimanere dei contemplativi, non dobbiamo sfruttare il patrimonio del passato. Noi dobbiamo creare un nuovo patrimonio da porre accanto a quello antico, dobbiamo creare un’arte nuova, un’arte dei nostri tempi, un’arte fascista”¹⁰.

Tra i contributi, *La fiera* riporta quello di Ardengo Soffici, artista e scrittore già fondatore de *Lacerba*, vicino alle avanguardie futuriste e cubiste che in questi anni vira progressivamente in arte come in letteratura verso un più spiccato tradizionalismo:

è la letteratura, è l’arte che non può dirsi né reazionaria, né rivoluzionaria perché riunisce in sé l’esperienza del passato e la promessa dell’avvenire; è l’arte e la letteratura dell’equilibrio e della probità; è la letteratura e l’arte che si può insieme denominare materialistica e idealistica perché la materia e lo spirito vi hanno la loro parte quali termini imprescindibili di vita; che né nuova, né tradizionalistica, né romantica, né classica, né pesante, né leggera, né culturale, né tutta istintiva, contempera in sé gli estremi di ogni esperienza, e tende così alla sincera espressione dell’anima del creatore, cioè allo stile ed alla perfezione.

¹⁰ A.F., “Che cosa si intende per ‘arte fascista’”, in *La fiera letteraria*, No. 47, 21 novembre 1928, p. 1. L’intervento di Soffici riprende un intervento precedente in A. Soffici, “Il fascismo e l’arte”, in *Gerarchia*, anno I, No.9, 1922. La posizione di Soffici è discussa con notevole chiarezza da Alessandro Del Puppo, “Da Soffici a Bottai. Una introduzione alla politica fascista delle arti in Italia”, in *Revista de Història da Arte e Arqueologia*, No. 2, 1995/1996, pp. 192-204.

Direi che è una letteratura e un'arte realistica [...]. È la letteratura, è l'arte, in una parola, italiana, quale fu nei tempi antichi e moderni¹¹.

Gli fa seguito Curzio Malaparte che mette in evidenze un nodo cruciale, già sotteso da Soffici:

La verità, caro Bottai, è che a molti, cioè agl'interessati conviene di fraintendere le parole pronunciate a Perugia dal Duce; il quale, come egregiamente ha rilevato Soffici, ha inteso alludere non già a una arte, dirò così, di regime o di partito, a un'arte ufficiale di stato; ma a un'arte nuova che sia il segno più eccellente dei tempi nuovi¹².

A questo punto ci troviamo al cuore della questione della politica fascista delle arti. Nel corso di questo capitolo esporremo la nostra posizione a proposito della specifica questione della pratica cine-sperimentale dei Cineguf e della loro ricerca estetica, tuttavia è di fondamentale importanza collocare quella problematica specifica all'interno della questione più vasta che investiva tutto il sistema delle arti in Italia, negli anni del consenso al regime.

La questione è se sia mai esistita un'arte fascista o se piuttosto si debba parlare di un arte durante il fascismo. Arriveremo nel corso di questo capitolo a specificare la questione nei termini cinematografici e nel frangente specifico della cultura dei Cineguf, tuttavia partire dal quadro interdisciplinare è ancora una volta necessario sia in virtù degli strettissimi legami che univano Cineguf e movimenti artistici, sia per le esperienze personali di molti dei protagonisti di quei gruppi, esperienze che spesso li vedevano portatori di istanze maturate nella critica letteraria o artistica.

Alessandro Del Puppo ci offre una sintesi e un punto aggiornato sulla questione che, come riporta puntualmente l'autore con ricchezza di riferimenti, è stata ampiamente discussa nei suoi caratteri generali così come nei suoi ambiti specifici¹³.

Del Puppo distingue tre fasi nel complessivo sviluppo dei rapporti tra cultura e fascismo:

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Alessandro Del Puppo, *Da Soffici a Bottai*, cit. Si rimanda all'articolo per un resoconto esauriente della bibliografia di riferimento sull'argomento.

1. dalla presa di potere al consolidamento del regime nel '25-'29 [...]
2. dai primi tentativi di organizzazione corporativa alla legge istitutiva del 1934 [...]
3. dalla metà degli anni Trenta in poi, con l'esaurimento di ogni politica culturale nella propaganda del Ministero della Cultura Popolare¹⁴.

Il problema centrale per tutto il periodo della dittatura è, come ben sintetizza Del Puppo:

quale opzione ha da scegliere il fascismo, stretto fra la reazione (che rifiuta il presente, e risale alle glorie del passato) e la rivoluzione (intesa per l'occasione come estetica e politica bolscevica, che rovescia i valori per una libertà che diviene arbitrio)¹⁵.

L'istituzione del sistema corporativistico che ha nella figura di Bottai il principale promotore – e con i Guf siamo nella fase di maggior implementazione del processo – risolve la questione – ormai matura sul piano teorico - con un dispositivo (uno strumento) ufficiale di controllo e intervento *“preferendo una ricerca del consenso e di raccolta delle migliori energie artistiche, attraverso le committenze pubbliche e gli acquisti, le esposizioni periodiche e i sindacati”*¹⁶.

L'idea – strategica quando foriera di enorme ambiguità e confusione – consente in buona sostanza di mantenere formalmente quella dialettica tra le opposte polarità di rivoluzione e normalizzazione, *“di imporre una concordia nazionale, se non uno stile comune, al di sopra dei singoli schieramenti, nella più tragica ignoranza dell'impossibilità storica di percorrere una tale strada”*¹⁷.

La convinzione poi cristallizzata da Gentile nel 1940, secondo cui: *“sull'arte perciò non si agisce direttamente, ma attraverso tutto l'uomo [...] e su questo uomo non si agisce né con accademie né con altri organi dello Stato, ma con tutta la politica, ossia tutta la vita dello Stato”*¹⁸.

¹⁴ Idem., p. 193.

¹⁵ Idem., p. 194.

¹⁶ Idem., p. 200.

¹⁷ Idem., p. 196.

¹⁸ Giovanni Gentile, “Arte contemporanea”, in *Le Arti*, anno II, No. 2, febbraio-marzo 1940, p. 145. Poi in Alessandro Del Puppo, *Da Soffici a Bottai*, cit., p. 195.

Tuttavia prima e dopo l'istituzione corporativa, singole tendenze dell'una o dell'altra polarità rivendicavano rispettive autenticità, in nome di un'italianità diversamente rappresentata e di una tradizione italiana diversamente legittimata.

Tali tensioni sopravvivono e si acuiscono chiaramente nei Guf - "lasciati liberi dalla tolleranza di Bottai" e forti di una tale ambiguità e confusione - che pure spesso polarizzeranno i discorsi attorno a *"una battaglia che potesse rendere sensibile la cultura alla realtà, in nome quindi del realismo e formalismo di marca europea"*¹⁹.

La strategia del corporativismo per altro si sposava perfettamente con un'ideologia e un'ansia dell'"impegno" che era la cifra precipua dell'istanza giovanile: *"un concetto di impegno legato tanto alla presunzione di una superiorità della funzione e dell'espressività intellettuale quanto all'urgenza di un chiarimento e di una verifica delle attese rivoluzionarie suscitate dal regime"*²⁰.

La retorica dell'impegno maturata nella cultura universitaria invocava *"la fine di ogni accademismo e la propensione a calarsi nella realtà concreta, configurando la politica come l'oggetto privilegiato di ogni iniziativa artistica"*²¹.

In questa direzione Giuseppe Iannaccone, argomentando il rapporto tra letteratura e politica nelle riviste dei Guf, arriva a qualificare una vera e propria "morale del realismo" che trovava in un verismo sociale, al crocevia di un impulso pedagogico-educativo e un impulso simbolico, la possibilità di sviluppare e sostenere posizioni antiretoriche forti di una purezza spirituale, da contrapporre alle tendenze decadenti e ai fumosi astrattismi.

È in questa direzione che - segue Iannaccone - la scrittura diventa un "test di italianità" che non si fermi alla mera documentazione, ma sappia fornire *"un riassunto morale dello spirito dello scrittore e, attraverso di lui, dello spirito del tempo"*²².

È a fronte di questo quadro che Ruth Ben-Ghiat riassume la nozione di realismo: *"quella che si rivelò più persuasiva come estetica letteraria dotata di una specificità"*

¹⁹ Alessandro Del Puppo, *Da Soffici a Bottai*, cit., p. 201.

²⁰ Giuseppe Iannaccone, *Giovinezza e modernità reazionaria*, cit., p. 83.

²¹ Idem., p. 85.

²² Idem., p. 102.

italiana e fascista fu la nozione di un realismo 'spirituale' che doveva 'trasfigurare' e interpretare la realtà anziché meramente registrarla"²³.

In campo letterario – guardando al di fuori dell'esperienza guffina - tuttavia non mancano i sintomi di un'elaborazione complessa del realismo nella cultura giovanile, che già Romano Luperini leggeva nei termini di una crisi angosciosa, di una protesta impotente. Sottolinea Luperini: *"il ritorno al realismo verso la metà degli anni Trenta è bene diverso dal semplice recupero di stilemi ottocenteschi e comporta invece un'apertura sperimentale spesso di natura simbolica e, talora, anche la ripresa di una tematica apertamente decadente"*²⁴.

In buona sostanza, chiosa Luperini, *"il romanzo degli anni Trenta nasce sulle macerie di quello verista, non è affatto un ritorno ad esso"*. Non vanno dimenticate, infatti, le influenze dell'esistenzialismo e della letteratura decadente e d'avanguardia europee: *"l'influenza di Joyce, Proust e Kafka (introdotti in Italia da Solaria) esclude ogni ritorno al naturalismo [...], rivela vistose tracce di un avanguardismo letterario europeo e i giovani ne sono consapevoli"*²⁵.

I giovani, continua Luperini, *"esprimono tutti l'esigenza di cogliere, attraverso soluzioni di tipo sperimentale, l'immagine di una crisi di una civiltà e la coscienza dell'impossibilità di farlo affidandosi a totalizzanti visioni ideologiche o a strutture narrative di tipo realistico"*²⁶: il critico richiama la convivenza di regimi realistici e sperimentazioni d'avanguardia in *Tre operai* (1934) di Carlo Bernari, parla di "realismo espressionista" a proposito di Giovanni Comisso di *Porto dell'amore* (1925) e *Gente di mare* (1928), pensa alla satira di Tommaso Landolfi nel *Il mar delle blatte* (1939) ecc.

Per quanto concerne la nostra indagine, abbiamo rilevato le medesime tensioni nei discorsi e nelle pratiche orientate a definire quel film sperimentale verso cui i Cineguf puntavano il loro orizzonte. In questo capitolo ne discuteremo alcune evidenze a partire dai film recuperati.

²³ Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, cit., p. 73.

²⁴ Romano Luperini, Eduardo Melfi, *Neorealismo, neodecadentismo, avanguardie*, Laterza, Bari 1985, p. 10.

²⁵ Idem., p. 11.

²⁶ Ibidem.

Siamo altrettanto convinti che la convivenza tra istanze più marcatamente moderniste e la complessa natura del realismo cercato e studiano – come vedremo tra poco – nei discorsi dei cinegufini, sia da rintracciarsi in una crisi.

Siamo però dell'idea che tale crisi debba essere mappata prima di tutto – e soprattutto - all'interno del fitto campo di tensioni che la modernità stava declinando e che soprattutto la cultura giovanile era ansiosa di incorporare e risolvere. Non abbiamo – lo ripetiamo nuovamente – avuto la possibilità di constatare fermenti di una crisi che sia ideologica - intesa soprattutto come resistenza latente (si è detto “frondista”) al potere totalitario - : nei film emergono piuttosto tensioni che ci riportano su tutt'altro terreno e su pendici ben più frastagliate.

Le avanguardie e la “sopraggiunta realtà”

Il mondo delle avanguardie - pensiamo soprattutto al cosiddetto “secondo futurismo” - vive nel decennio degli anni Trenta una conversione, per così dire, “empirista” e “pratica”, fortissimamente legata al cambiamento dell'esistenza impresso dalla modernità industriale, secondo forme molto diverse a quelle utopiche e profetiche delle avanguardie dei primi decenni.

Jeffrey Schnapp ne dà conto, ricordando come:

poets, designers, architects, industrialists, and engineers regularly collaborated to relocate the spiritual within new technologies and the materials with which they were affiliated, all of which were felt to offer artificial paradises constructed from the very building blocks of nature [...] modern materials emerge as autonomous forces within an overarching modernist prosopopoeia²⁷.

Prima di Schnapp è Enrico Crispolti - cui dobbiamo la definizione di “Secondo futurismo” - a confermarlo e spiegarlo ancora più esplicitamente:

entre el primer futurismo [...] y el segundo, con las consecuencias inherentes al hecho de que acabara la primera guerra mundial, no se da una relación nostálgica [...]

²⁷ Jeffrey T. Schnapp, “The Fabric of Modern Times”, in *Critical Inquiry*, vol. 24, No.1, autunno 1997, p.192. Questa è una versione rivista rispetto alla precedentemente tradotta in italiano “Canto della modernità: Il rayon e i tessuti autarchici”, in *Annuario di estetica*, anno 1995, pp. 211-242.

sino una relación de intensa modificación de intereses culturales y de motivaciones, perspectivas y modos de intervención en el ámbito de la creación. [...] El nuevo futurismo se ve forzando a una confrontación con el presente mismo, no apartándolo a un lado en una huida hacia adelante polémicamente utópica, sino afrontándolo en su practicabilidad más concreta e inmediata que debe sumarse, y así lo hace, con otros acontecimientos creativos (por ejemplo, los de los abstractos o los de los arquitectos racionalistas).

Dunque, riassume Crispolti:

El futurismo del año diez [...] podía desafiar a un presente cuya sustancia era passatista [...] con un su proyección hacia un futuro auténticamente “futurista”; [...] Mientras que durante los años veinte, y sobre todo treinta, ocurre todo lo contrario con le nuovo presente, esa nueva “realidad sobrevenida”, que ya no resulta en realidad tan distante de las previsiones futurista, viene a suponer, a su vez, un nuevo desafío para la capacidad operativa y para el nuevo impulso inventivo²⁸.

Il mondo delle avanguardie figurative, scultorie, architettoniche, scrive dunque Enrico Crispolti, si “forza a un confronto con il presente stesso, non scansandolo in una fuga in avanti polemicamente utopica, ma affrontandolo nella sua praticabilità più concreta e immediata” e, continua Crispolti, “questa nuova ‘realtà sopraggiunta’, che non risulta poi così distante da quella delle previsioni futuriste, presuppone, a sua volta, una nuova sfida per la capacità operativa e per il nuovo impulso creativo” e dunque anche lo sforzo della ricerca futurista nel nuovo decennio si muove nella direzione non più di un’immagine “futurista” in contrapposizione col presente, bensì di una “immagine verosimile di un presente che si è rinnovato da sé, in maniera sostanziale”²⁹. Non si tratta ovviamente di una svolta realista, quanto più correttamente – chiarisce Cosetta Saba - di un radicale “sconfinamento dell’arte [...] debordamento dell’arte *tout court* fuori dai quadri istituzionali elaborati dalla tradizione occidentale”³⁰: una svolta se vogliamo pragmatica “nella realtà”.

²⁸ Enrico Crispolti, *La dialéctica de las distintas tendencias del arte italiano de entreguerras y el nuevo futurismo*, in Luciano Caramel, Enrico Crispolti, Veit Loers, *Vanguardia italiana de entreguerras. Futurismo y racionalismo*, Mazzotta, Milano 1990, p. 26.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Cosetta Saba, *Cinema e «poliespressività». Il secondo futurismo*, in Id. (a cura di), *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, CLUEB Editrice, Bologna 2006, pp. 119-136.

L'avanguardia non si esaurisce bensì vede trasformarsi e realizzarsi quella “ricostruzione futurista dell’universo” nella praticità della realtà: “*passare dall’immagine della realtà all’architettura, dalla creazione degli ambienti alla scena teatrale [...] dalla pittura alla scultura rinnovata in chiave di dinamismo plastico fino al tattilismo [...] dalla decorazione al vestito, agli oggetti di uso corrente, dalla pubblicità al grafismo*”³¹.

E su questo punto è ancora Crispolti a chiarire come questa radicale trasformazione sia da leggersi anche nel carattere della legittimazione politica dei movimenti d’avanguardia durante gli anni Trenta:

una tale legittimazione si verifica in concreto nel grado di riconoscimento e sostegno ufficiale rispetto alla grande committenza e alla presenza nelle grandi manifestazioni espositive. [Questa legittimazione] non è infatti tanto ideologica quanto pragmatica. E questo vale sia per il futurismo quanto appunto per le altre avanguardie. D’altra parte, sostanzialmente, la politica culturale fascista nel suo complesso non morava tanto a delle adesioni ideologiche, ma a una sorta di consenso di fatto [...] ben al contrario di quanto operato dal nazismo, che ha formulato con grande chiarezza e fermezza una propria radicale posizione nelle scelte artistiche e di cultura letteraria³².

È in buona sostanza la naturale soluzione prospettata dal corporativismo bottaiano, “*preferendo una ricerca del consenso e di raccolta delle migliori energie artistiche, attraverso le committenze pubbliche e gli acquisti, le esposizioni periodiche e i sindacati*”³³.

“Modernità imperfetta”

Il dibattito teorico sul cinema in questi decenni registra un’analogia convergenza di tensioni eterodirette.

³¹ Enrico Crispolti, *La dialéctica de las distintas tendencias del arte italiano de entreguerras y el nuevo futurismo*, cit., p. 24, traduzione mia.

³² Enrico Crispolti, *La politica culturale del fascismo, le avanguardie e il problema del futurismo*, Renzo De Felice, *Futurismo, cultura e politica*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1986, p. 251.

³³ Alessandro Del Puppo, *Da Soffici a Bottai*, cit., p. 200.

Scrive Alberto Boschi: “*emergono nel dibattito del periodo muto e dei primi due decenni del sonoro numerose riflessioni che attribuiscono un peso innegabile all’apporto della realtà impressionata*”, e continua:

l’opposizione tra realismo ed espressività (o formalismo) si configura dunque, in questa lunga fase, come una contraddizione interna alla teorizzazione sul cinema nel suo complesso. D’altra parte, l’istanza della legittimazione estetica del film nel quadro istituzionale delle arti tradizionali [...] si traduce fin dall’inizio nell’enfaticizzazione delle sue facoltà manipolatorie e creative, della sua autonomia non solo dagli altri mezzi d’espressione, ma anche dallo stesso referente, dalla realtà filmata³⁴.

La messa in scena del reale emerge in maniera altrettanto complessa anche nel cinema coevo ai giovani cinegufini.

Il cinema italiano degli anni Trenta ci ha spesso fornito il quadro, frastagliato, frammentario, inconcluso, dei sintomi e delle manifestazioni di queste tensioni irrisolte, che sul piano estetico funzionano come “una cartina tornasole dei traumi e delle lacerazioni relative all’impatto dell’epoca moderna sulla collettività”.

Raffaele De Berti ne ha ravvisato alcuni importanti evidenze in film come *Stramilano* (1929) di Corrado D’Errico, *Rotaie* (1930) di Mario Camerini, *Acciaio* (1932) di Walter Ruttmann, ma anche nella commedia come in *Gli uomini che mascalzoni...* (1932) di Mario Camerini, e più tardi in *Grandi Magazzini* (1939).

In essi “alla tecnologia non è data aprioristicamente nessuna accezione negativa”: sono film che ci restituiscono quella che De Berti ha efficacemente sintetizzato come una “modernità imperfetta”³⁵, l’evidenza appunto di una metabolizzazione complessa e tutt’altro che risolta, ma che tuttavia mostra:

[...] i segni inequivocabili di una mitologia della modernità, identificabile soprattutto nella velocità e nei mezzi di trasporto come l’automobile, che ha le sue radici già nell’avanguardia futurista e che non è poi così lontana, fatte le debite

³⁴ Alberto Boschi, *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Carocci, Roma 1998, pp. 122-125.

³⁵ De Berti, Raffaele, *Tecnologia, modernità, immaginario urbano*, in Gandini, Leonardo (a cura di), *La meccanica dell’umano. La rappresentazione della tecnologia nel cinema italiano dagli anni Trenta agli anni Settanta*, Carocci, Roma 2009, p. 40. Su questi temi si veda anche nello stesso volume Marcia Landy, *L’immaginario tecnologico all’epoca del fascismo*, pp. 15-31.

proporzioni, dal modello rappresentato nel cinema americano e di altri paesi europei³⁶.

Ma sul fronte dei discorsi, nel dibattito sulla ricerca di estetica del cinema italiano, le posizioni dominanti si concentrano su tutt'altro versante: nel numero 78 della rivista *Cinema* del 25 settembre 1939, Domenico Purificato - giovanissimo pittore di scuola realista - scriveva un saggio che per molti versi sintetizzava tensioni giacenti da tempo nel dibattito giovanile e per molti altri ne affrancava le prospettive e le traiettorie successive.

Il saggio, dal titolo evocativo *L'obiettivo nomade*³⁷, chiariva una netta presa di posizione a favore di una certa idea di cinema o per meglio dire di una certa idea di rinnovamento del cinema italiano: un tema che si è inseguito per più di un decennio su tutte le riviste di settore e in ogni singola rubrica cinematografica.

Purificato definisce con un'invenzione retorica piuttosto convincente i fronti e gli schieramenti, sintetizzando un cinema nomade contro un cinema sedentario. Al primo corrisponde a una "*attività cinematografica che si svolge con la migrazione*" di chi concorre alla realizzazione del film, al secondo "*l'affrettata, la circoscritta, la borghese, l'anemica cinematografia che non varca mai la soglia del teatro di posa*".

Senza mezzi termini Purificato - a nome di un "noi" che per tutto il decennio ha coinciso con frange della cultura giovanile impegnata in un fitto e complesso dibattito sulle strategie di rinascita del cinema italiano - dichiara: "*la cinematografia che incondizionatamente approviamo è quella che abbiamo definito nomade*".

A convincere è, infatti, un cinema che affondi la sua materia nella realtà e negli spazi reali della vita italiana: una soluzione che secondo noi non richiama solo la necessità di un approccio realistico, ma la svolta paradigmatica di una *pratica* che deve diventare "migrante" (Purificato parla chiaramente di "migrazione del complesso di gente necessaria alla realizzazione di un film").

Dunque se da una parte il cinema inseguito da buona parte delle istanze giovanili che animavano il dibattito è un cinema di stampo realista (lontano dai teatri di posa,

³⁶ Idem., p. 44.

³⁷ Sull'importanza di questo saggio insiste molto opportunamente Deborah Toschi, in relazione al tema del rapporto tra identità del cinema italiano, paesaggio rurale e documentario nel suo *Il Paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell'Italia fascista*, Vita e Pensiero, Milano 2009, p. 20.

da quel “*regno di Bengòdi, dei falsi in atto pubblico perpetrati dal cinema*”, da quel cinema sedentario), dall’altra si chiede alla pratica di farsi mobile, itinerante, e forse - scomodando uno Zavattini ante-litteram - “pedinatrice”.

È un cinema che come già Deborah Toschi ha giustamente rilevato, deve quasi tutto al cinema documentario: nei termini di un affrancamento alla realtà quotidiana, di una dialettica con il paesaggio, di una trasfigurazione estetica del reale nel realismo, di una sperimentazione tecnica nello spazio fisico della realtà.

Il Cinema Sperimentale è, al culmine della sua riorganizzazione formale e istituzionale, tutto ciò: una pratica fortemente debitrice del documentario - di fatto uno dei terreni più calcati dai cine-sperimentalisti - e capace di coprire capillarmente lo spazio fisico di buona parte della nostra penisola, interrogandosi sulla messa in scena della propria porzione di realtà, nella messa alla prova di una pratica che in questo gesto di sperimentazione si faceva anche spazio politico.

L’“obiettivo nomade” della pratica cine-sperimentale si traduce in una costante negoziazione di quell’immersione nel proprio specifico spazio esistenziale, come soluzione a un cinema “attendibile”, che cioè fosse in grado di restituire quella complessa dimensione spirituale che la retorica del Fascismo invocava come “Spirito del tempo” e come “Spirito di una nazione”: quella Fascista - una retorica pesantemente e confusamente impregnata d’idealismo.

Ecco perché quella pratica era giustamente definita da Domenico Paoletta come “fenomeno schiettamente italiano”.

Il realismo della messa in scena e il “nomadismo” della pratica saranno gli estremi di un percorso che utopicamente puntava a un cinema italiano che non poteva essere altro che “cinema fascista”, in virtù di una proprietà transitiva che rendeva i due attributi necessariamente sinonimi.

A tale orizzonte si adeguarono una ricerca estetica e una sperimentazione pratica sempre più incoraggiata a immergersi nella realtà più prossima (una prossimità che era *fisica* - e quindi legata alla realtà locale - ma anche “*spirituale*” - e quindi legata alle espressioni della “vita fascista”).

Il dibattito nei Cineguf

L'idea di una pratica cinematografica immersiva era già nelle parole di Giacinto Solito, nel 1929, dalle pagine di *Cinematografo* a proposito di “maniera e realtà”:

Gli autori e adattatori di scenari per la cinematografia non hanno, credo, mai pensato alla instabilità della natura umana: non hanno mai osservato che l'uomo, personaggio della vita, è estremamente incoerente nei propri sentimenti, nelle proprie idee, nei propri pensieri.

Spezzate, dunque, autori di scenari, il cerchio che opprime la vostra fantasia e che vi costringe ad una produzione di maniera. Scendete nella strada, tra la folla, nella vita reale: nuove visioni vi colpiranno e, se siete veramente artisti, non tarderete a scoprire il vero spirito che anima tutto ciò che vi circonda.³⁸

Con l'istituzionalizzazione dell'esperienza cinegufina tale tensione si carica progressivamente di una funzione politica. Da una parte si tenta di superare il mero piano estetico, secondo una posizione in sostanza bottaiana. Così leggiamo l'intervento di Luigi Movilia del Guf di Torino³⁹ sul tema “Il problema cinematografico nazionale nei convegni di critica cinematografica”:

Volendo stabilire che cosa si intenda per carattere del cinema fascista, vorrebbe dire ridurre il problema della cinematografia nazionale, che è problema essenzialmente costruttivo, in un problema puramente estetico, il che significherebbe ridurre il problema generale ed essenziale ad un problema nettamente particolare.

Problema particolare al quale non si nega la sua grande importanza, ma che ha già la sua implicita risoluzione nella realizzazione di una cinematografia fatta solo da elementi fascisti; da elementi con l'anima e lo spirito completamente forgiato nel clima ascetico della rivoluzione⁴⁰.

³⁸ Giacinto Solito, “Maniera e realtà”, in *Cinematografo*, anno 3, No. 3, 3 febbraio 1929, p. 5.

³⁹ L'anno precedente fu aiuto regista di Adriano Giovannetti per il film *Si fa così...* (1934) prodotto dalla Torino Film.

⁴⁰ Luigi Movilia, “Il problema cinematografico nazionale nei convegni di critica cinematografica”, in *Notiziario delle sezioni cinematografiche dei Gruppi Universitari Fascisti*, 9 marzo 1935-XIII, p. 4.

Dall'altra per il cine-sperimentalista, suggerisce Catrano Catrani⁴¹ del Guf di Roma:

Non è consigliabile una soverchia preziosità d'angolazione: le inquadrature non debbono essere strambe se non giustificatamente con il carattere del soggetto. I movimenti di macchina: panoramiche laterali da sinistra a destra o viceversa; verticali dal basso in alto o viceversa, debbono essere eseguite o raccomandate all'operatore con continuità di movimento, non troppo rapide né a scatti.

Tutto ciò che può sembrare virtuosità stilistica non è in un primo tempo che "isterismo cinematografico".

Il cineamatore deve far risaltare con molta chiarezza il suo concetto; quindi cogliere con la maggior evidenza gli obbiettivi [sic.] e disporli e farli agire in modo da effettuare delle riprese convincenti.

Il tempo in cui la macchina si sbizzarriva a farci vedere senza alcuna logica ragione uomini e cose nelle posture più strambe, è finito non appena la curiosità per il "mezzo meccanico" si è esaurita in noi⁴².

E sul carattere fascista si arriva alle stesse conclusioni qualche settimana dopo dal Guf di Varese:

L'atmosfera del fascismo non potrà certo avere il suo sviluppo in cinematografia se lasceremo ancora la macchina da presa nell'interno del teatro di posa o, peggio ancora, al servizio del teatro di posa. [...] le donne fotogeniche; le "vamp", il "sex appeal" lasciamoli all'altro film, a quello prodotto come spettacolo. Teniamo per noi il volto abbronzato dei nostri contadini, dei nostri operai, il volto sano delle nostre madri. Indirizziamo la produzione all'esaltazione del lavoro dei campi e delle officine, facciamo del cinema più vicino a noi ed al tempo in cui viviamo col popolo e per il popolo daremo vita al Film Fascista⁴³.

⁴¹ Anch'egli continuerà la carriera cinematografica: allievo del Centro Sperimentale nel 1937, emigrerà subito dopo in Argentina dove trascorrerà il resto della carriera come regista e produttore cinematografico.

⁴² Catrano Catrani, "Tecnica", in *Notiziario delle sezioni cinematografiche dei Gruppi Universitari Fascisti*, 9 marzo 1935-XIII, p. 8.

⁴³ Anon., "Cinema fascista", in *Notiziario delle sezioni cinematografiche dei Gruppi Universitari Fascisti*, 24 aprile 1935-XIII, p. 5.

Una posizione esplicitamente contraria alle espressioni d'avanguardia cinematografica, è quella espressa da Giorgio Antelami del Guf di Alessandria, qualche mese prima:

Lo squilibrio è causato dunque dal contrasto insoluto fra i valori tecnici e quelli umani: i mezzi meccanici non le loro innegabili possibilità hanno sconvolto i valori umani. La situazione ha raggiunto l'assurdo negli ultimi esperimenti del cinema "d'avanguardia" e si è resa necessaria una revisione critica dei problemi che la nuovissima arte ha posto. Nel processo di formazione la tecnica aveva gradualmente eliminato i valori umani, attribuendo una ingiustificata necessità artistica a ciò che è puro processo meccanico. Si è giunti per questa via alla formulazione di un'estetica del cinema: un'estetica estremamente scarnificata: solo tecnica⁴⁴.

Sulla stessa linea Giuseppe Bianchini del Guf di Ascoli Piceno:

Dico solo che la sfiducia nell'umano, la posizione persistente di disagio nei confronti del lavoro e delle fatiche dell'uomo, portò il cinematografo borghese più a contatto con la natura e con il colore che non con il lavoro e la "passione" degli uomini. Ne derivò una sostanziale vacuità e quel tecnicismo, con cui si cercò di compensare l'intima povertà sostanziale del dramma.

Il cinematografo, nato ingenuo, diviene prezioso. Ed ecco impianti eccessivi di carrelli, dissolvenze gratuite, sovrimpressioni oziose, ecc.: una valanga di tecnicismo, a scapito della sostanza. Colorismo prezioso e decadente, pittoricismo, stupore, magia tecnica: ecco i termini del cinematografo borghese, ecco i puntelli che, nella sua espressione cinematografica, sorreggono una civiltà in veloce decadenza. [...] Il Dinamismo cinematografico si ridusse in tal modo a pura formula estetica esteriore [...] aperte dichiarazioni di povertà sostanziale e drammatica⁴⁵.

Analogamente, un camerata dello stesso Guf:

[...] Adunque il nostro cinema avrà per prima impronta la serietà. Cioè un rigore logico e estetico da opporsi a ogni strafare o eccesso fantastico e tecnico. Ciò non vuol

⁴⁴ Giorgio Antelami, "Cinema", in *La ciurma. Mensile del GUF di Alessandria*, anno I, No. 1, Aprile 1934 – XII, p. 2.

⁴⁵ Giuseppe Bianchini, "Appunti sul dinamismo", in *Quaderno cinematografico a cura del Guf di Ascoli Piceno*, 1935, p. mancante.

dire che la fantasia deve essere bandita dagli schemi del nostro cinematografo: soltanto che essa deve porsi, oltre che su basi realistiche, in funzione d'una realtà presente o futura.

Obiettivo i nostri orientamenti rivoluzionari: la realtà, da se sola, avrà sufficiente forza e contenuto spirituale. Trasfigurazione artistica vorrà dire illuminazione della realtà attraverso il processo della fantasia, con conseguente funzionalizzazione dell'arte con le necessità espressive e "documentario" d'una realtà o d'una intuizione rivoluzionaria.

Ecco il problema: esprimere, documentare.⁴⁶

L'orizzonte che si evince da questi contributi è quello di un realismo di matrice documentaria che funga da base per una creazione che sappia innervare nel prodotto cinematografico quella componente "umana" e "spirituale" cui accennavamo nella pagine precedenti: quel "realismo spirituale" come sublimazione di una posizione etica prima che estetica di fronte al reale. Nel 1937 Michelangelo Antonioni, fiduciario del Cineguf di Ferrara conferma questa intuizione:

Il documentario richiede tutta un'esperienza particolare e tutta una particolare personalità da parte di chi lo crea. [...]. La potenza evocativa di antiche opere architettoniche, il profumo che emana da infiniti angoli del mondo e da ogni altro spettacolo della natura o della portentosa opera dell'uomo sono tutti richiami che per essere espressi devono prima essere profondamente sentiti, altrimenti perdono ogni loro potenza e significato.⁴⁷

Il documentario diventa naturalmente il genere principe della produzione cinemascopimentale, come sostiene Teo Ducci del Guf Padovana: *"Il documentario è in genere il più vicino alla sensibilità dei giovani ed anche alle loro possibilità pratiche. Basta talvolta una buona, anzi, una mediocre macchina da presa ed una certa dose di intelligenza e buona volontà per non raffazzonar porcherie"*⁴⁸.

⁴⁶ Gi.Bi., "Realtà e avvenire del cinema", in *Quaderno cinematografico a cura del Guf di Ascoli Piceno*, maggio 1935, p. 19.

⁴⁷ Michelangelo Antonioni, "Documentari", in *Corriere padano*, 21 gennaio 1937, ora in Id., *Sul cinema*, a cura di Carlo Di Carlo e Giorgio Tinazzi, Marsilio Venezia 2004, p. 66.

⁴⁸ Teo Ducci, "Panorama del documentario", in *Il bo*, anno IV, No. 11, 20 agosto 1938, p. 5.

Il “ritorno del Reale” (come lo chiama Ugo Ojetti nel 1930 dalle colonne del *Corriere della Sera*) sembra essere in Italia la matrice di un confronto filosofico che supera una semplicistica riduzione al “realismo di stato”: la dialettica che durante tutto il decennio segnerà la questione del realismo e la messa in discussione del Reale e della sua rappresentazione coinvolge la cultura d’avanguardia così come le istituzioni, in un confronto che fino alla fine non produrrà una soluzione univoca e definitiva (basti pensare all’eroica difesa marinettiana della cultura d’avanguardia nel dicembre 1938, contro il tentativo di una versione italiana dell’operazione arte degenerata, che di fatto verrà scongiurata) bensì molto più probabilmente una sintesi ibrida e multiforme. Rileggere le tensioni sotterranee al dibattito sul documentario deve necessariamente tener conto di una tale complessità.

La “questione politica” sulla legittimità e accettazione di posizioni così variamente espresse e politicamente contraddittorie deve inoltre partire dalla consapevolezza che la politica culturale del regime, durante gli anni che ci interessano, passa da una *politica di posizione* a una *politica di istituzioni* dove il consenso si misura più *pragmaticamente* che *ideologicamente*. Stando tali premesse, i confini della teoria diventano opachi, le barriere porose. Ciò significa che misurare l’evoluzione dei dibattiti sul realismo e il documentario negli anni ’30 deve tener conto sul piano estetico della complessità del contesto che abbiamo appena ricostruito, e sul piano produttivo dell’importanza strategica che rivestiva *politicamente* una competenza tecnica maturata su un terreno di sperimentazione ideale come quello del documentario. Altrimenti detto: la *competenza* diventa il fattore decisivo per una legittimazione che si misura più sul piano della committenza che non su quello di un’adesione ideologica a tetami estetici più o meno chiaramente definiti.

Il documentario è il terreno di sperimentazione tecnica privilegiata per garantire lo spazio necessario a quella ricerca stilistica e produttiva che sarà decisiva nell’approdo al neorealismo.

Tuttavia cercare un’estetica precipuamente fascista nella pratica e nella teoria documentaria ci costringerebbe ad una riduzione che difficilmente saprebbe restituire la varietà del fenomeno. Basti pensare a come un documentario esplicitamente debitore delle avanguardie del decennio precedente come *Il Covo* (1941) realizzato dalla Dolomiti film e il Cineguf Milano su commissione della La Scuola di Mistica Fascista fosse elevato ad esempio perfetto di film fascista.

La dialettica tra avanguardia e realismo riflette d'altra parte la complessità del dibattito più ampio di cui abbiamo reso conto e continua più o meno dichiaratamente per tutto il decennio.

Si tratterebbe insomma di vedere tale dialettica, nella pratica sperimentale, più in termini di osmosi che non di contrapposizione diretta. Così, la complessa disseminazione e palingenesi della teoria del documentario non appare come derivativa, né debitrice di sostanziali influenze e contaminazioni eterodosse. Pare invece l'evidenza di una complessità che contraddistingue lo scenario culturale nazionale: ne coglie gli snodi cruciali, porta a nuovi sviluppi la particolare declinazione del modernismo nel fascismo italiano, esprime e testimonia con forza l'acquisizione e l'integrazione della modernità in quella generazione che di lì a poco porterà il cinema italiano a forzare le traiettorie del cinema mondiale.

La "osmosi" di cui parliamo è da rintracciare nella quasi-aporetica e paradossale relazione tra modernismo e fascismo: "*wherever we turn for expert insight into Fascism's convoluted relationship with modernism we find not a harmonious chorus, but a cacophony*"⁴⁹.

Roger Griffin su questo punto produce lo scarto ideologico più forte rispetto agli studi precedenti su modernismo e fascismo: si propone di lavorare nella direzione di una "*synoptic historical interpretation*", con l'obiettivo di dimostrare attraverso "*intelligible historical reasons*" che "*elective affinity existed between both phenomena, with the result that, in this area as Marcel Proust says in The Remembrance of Things Past, every 'although' is a misunderstood 'because of'*"⁵⁰.

Ovvero, continua Griffini:

It is precisely *because* fascism was an intrinsically modernist phenomenon that it could host some forms of aesthetic modernism as consistent with the revolutionary cause it was pursuing, *and* condemn others as decadent, as well as imparting a modernist dynamic to forms of cultural production normally associated with backward looking 'reaction' and nostalgia for past idylls⁵¹.

⁴⁹ Roger Griffin, *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Palgrave Macmillan, London 2007, p. 25.

⁵⁰ Idem., p. 33.

⁵¹ Ibidem.

L'ipotesi di Griffin, in parte già prevista in Italia da Emilio Gentile⁵², è ripresa da Mark Antliff, sostenendo che “*many of the paradigms that spawned the development of modernist aesthetics were also integrated to the emergence of fascism*”⁵³. Antliff e Griffin costruiscono la loro ipotesi riferendosi al mito – fondativo per i regimi fascisti – di un nuovo inizio, un mito dunque “palingenetico” secondo il quale:

fascists looked beyond a decadent present to past eras, but they did not advocate a nostalgic return to, say, the era of Imperial Rome. Instead, they sought to incorporate qualities associated with past eras into the creation of a radically new society, fully integrated with twentieth-century industrialism and technology⁵⁴.

⁵² Emilio Gentile, *Il Culto del littorio: la sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Bari 2009.

⁵³ Mark Antliff, “Fascism, Modernism, and Modernity”, in *The Art Bulletin*, Vol. 84, No. 1, Marzo 2002, p. 149. Di notevole aiuto per una prospettiva analoga è il testo di Emily Braun, *Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il fascismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, in part. Cap. 8 e 9.

⁵⁴ Idem., p. 150.

4.2 Tra rivoluzione e normalizzazione: documentario e avanguardia

***Il cuore rivelatore* (1935): Novismo e avanguardia nell'adattamento di Alberto Mondadori e Mario Monicelli**

Il cuore rivelatore (*The Tell-Tale Heart*) e *La verità sul caso di mister Valdemar* (*The Facts in the Case of M. Valdemar*) sono parte della raccolta di *short stories* *I racconti del terrore* (già *Nuovi racconti straordinari* nell'edizione italiana del 1933); nel 1935 e nel 1936 sono stati oggetto di adattamento da parte del gruppo della Sezione cinematografica del Guf di Milano, rispettivamente *Il cuore rivelatore*⁵⁵ a opera di Alberto Mondadori, Mario Monicelli e Cesare Civita nel 1935 e *Il caso Valdemar*⁵⁶, per la regia di Ubaldo Magnaghi e Gianni Hoepli nel 1936.

Se Ubaldo Magnaghi è una figura certamente centrale nell'organizzazione della cultura cinematografica a Milano, e tra chi dà avvio all'esperienza dei Cineguf, in quei primi anni Trenta Mario Monicelli e Alberto Mondadori sono i giovanissimi protagonisti assieme al compagno Ruggero Zangrandi del vivissimo dibattito sulle avanguardie. Studenti del liceo classico milanese "Giovanni Berchet", tra il 1932 e il 1933 Monicelli e Mondadori danno vita con alcuni compagni al foglio intitolato *Camminare*⁵⁷, sulle cui pagine si scagliano con veemenza contro le posizioni del futurismo.

⁵⁵ Il film è conservato presso la Cineteca di Bologna insieme al successivo *I ragazzi della via Paal* (1935) di Alberto Mondadori e Mario Monicelli.

⁵⁶ Il film è conservato presso la Fondazione Cineteca Italiana.

⁵⁷ Facevano parte della rivista *Camminare*: Alberto Mondadori (direttore), Luciano Anceschi, Remo Cantoni, Tullio Cimadori, Federico Curato, Baldo Curato Enzo Paci, Giuseppe Tramarollo, Roberto Ducci, Giorgio Granata, Alberto Lattuada, Gianfilippo Carcano, Mario Monicelli, Guglielmo Usellini, Mario Zagari, Luciano Melato, Filippo Rosselli. Si veda: Ruggero Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, Garzanti, Milano 1962-1971 (1a ed. 1949), p. 26. Tra i redattori e i collaboratori Lattuada si occupava di arte figurativa, Ezio Levi di Jazz, Alberto Mondadori di letteratura, teatro e cinema, Mario Monicelli di cinema: Filippo De Sanctis, "Il cinema in 'Camminare'", in *Cronache del cinema e della televisione*, Anno III, No. 23, inverno 1957-1958, pp. 21.

L'avventura di *Camminare* si lega inestricabilmente con quella del movimento Novista fondato da Ruggero Zangrandi, animato dallo stesso violento impeto anti-futurista: Zangrandi parla della rivista *Camminare* come “portavoce del movimento” Novista a Milano. Nel maggio 1933 è dato alle stampe un libricolo dalla copertina scarlatta, che si presenta come “manifesto novista”⁵⁸ : “*si può essere moderni più dei futuristi senza essere futuristi, poiché nessuno ha dato a questo movimento, che risale ormai a 24 anni orsono, il monopolio della modernità*”⁵⁹ . Il piglio dei giovani novisti che, a partire dalla primavera del 1933 – stando al resoconto di Zangrandi – si moltiplicano sul territorio nazionale, è spregiudicato e impudente: “*noi siamo anti-futuristi, ma siamo anche – e lo abbiamo dimostrato – fascisti, - e lo dimostriamo – moderni, - e lo dimostreremo – potenti*”⁶⁰ .

L'accusa mossa ai futuristi era fin troppo esplicita: “*polpettoni poetici degni d'un ubriaco, raffigurazioni pittoriche degne d'uno strabico, plastici degni d'uno storpio sciancato e gobbo, e teoriche su teoriche, inseguiti com'erano dagli spettri della velocità, della meccanicità dannati a correre eternamente verso una meta che portavano legata agli occhi e che s'allontanava con loro e che non sapevan neppure definire*”⁶¹ .

Gli obiettivi sono oltremodo ambiziosi: “*ricreare noi, ragazzini, poiché i grandi s'occupano d'altro, la letteratura e l'arte italiana*”⁶² , “*vogliamo cantare i valori reali della vita civile, dall'amore e la santità della famiglia ai sacrifici muti e sconosciuti dei veri eroi, dall'aratro meccanico solcante la terra bonificata al fragore dei reggimenti in marcia, dalla grandiosità d'ogni nascita, alla fatalità d'ogni morte*”⁶³ .

I novisti avanzano proposte sulla poesia, la letteratura, l'architettura, la pittura e la scultura: “*dovranno con la loro estetica ricreare lo spirito dell'uomo moderno, per lo più preoccupato di fatti di banale ma pur immediata importanza*”⁶⁴ .

⁵⁸ I firmatari sono: Ruggero Zangrandi, Enzo Molajoni, Cesco Colagrasso, Francesco Mazzei, Umberto Serafini, Carlo Cassola, Fernando Cirillo, Aldo Mazzara, Aldo Triolo, Aldo Rendine, Carlo Piattoli. La data della firma è il 15 maggio 1933-XI. Si veda: *Novismo-I°Migliaio*, Società Anonima Tipografica Luzzatti, Roma 1933, p. 29.

⁵⁹ *Novismo*, cit., p. 8.

⁶⁰ *Novismo*, cit., p. 6.

⁶¹ *Novismo*, cit., p. 10.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Novismo*, cit., p. 13.

⁶⁴ *Novismo*, cit., p. 22.

Nelle ardimentose – e spesso confuse – proposte del movimento novista, se da una parte si condensa con una densità eccezionale quella “ansia di rinnovamento” tipica della generazione di giovani che attraverserà gli anni Trenta e che proprio nei primi anni del decennio fa il suo ingresso nelle Università (Monicelli, Mondadori, Lattuada concludono l’esperienza liceale nel 1933-1934), dall’altra traspare con chiarezza esemplare il nodo fondante delle tensioni attive nei dibattiti giovanili: il racconto della realtà moderna e della realtà nella modernità.

Enzo Paci insisteva sulla rivista *Orpheus* – guidata oltre che da Paci anche da Luciano Anceschi, entrambi del gruppo di *Camminare* – sulla necessità che i giovani tenessero presente la “*realtà quotidiana, dando, per legittimare la propria posizione di intellettuali, una direzione alla loro attività*”⁶⁵.

Tuttavia il contesto milanese in quegli anni è quanto di più vivace si possa incontrare in Italia per quanto concerne il fermento e la vivacità degli ambienti d’avanguardia.

Lontani dalle semplificazioni del manifesto novista, il mondo delle avanguardie – *in primis* milanesi – vive con l’inizio degli anni Trenta una radicale trasformazione descritta da Enrico Crispolti. “*Questa nuova ‘realtà sopraggiunta’, - scrive Crispolti - che non risulta poi così distante da quella delle previsioni futuriste, presuppone, a sua volta, una nuova sfida per la capacità operativa e per il nuovo impulso creativo*”⁶⁶, e dunque anche lo sforzo della ricerca futurista nel nuovo decennio si muove nella direzione non più di un’immagine “futurista” in contrapposizione col presente, bensì di una “*immagine verosimile di un presente che si è rinnovato da sé, in maniera sostanziale*”⁶⁷.

I giovani protagonisti della nostra ricerca vivono in prima persona tali tensioni, dimostrando fin da giovanissimi una profonda consapevolezza dei mutamenti in

⁶⁵ Enzo Paci, “Cenni per un nostro ‘clima’”, in *Orpheus*, No. 2, febbraio 1933 e Id., “Problema dei giovani”, in *Orpheus*, No. 3, aprile 1933, ripresi in Sileno Salvagnini, *Cultura artistica e sperimentazione professionale a Milano fra anni Trenta e Quaranta*, in Antonio Costa (a cura di), *Alberto Lattuada. Gli anni di “Corrente”, Cinema & cinema*, Nuova serie, Anno 16, settembre-dicembre 1989, No. 56, p. 97.

⁶⁶ Enrico Crispolti, *La dialéctica de las distintas tendencias del arte italiano de entreguerras y el nuevo futurismo*, in Luciano Caramel, Enrico Crispolti, Veit Loers (a cura di), *Vanguardia italiana de entreguerras. Futurismo y racionalismo*, Mazzotta, Milano 1990, p. 26 (Traduzione mia).

⁶⁷ Ibidem. (Traduzione mia).

corso, immersi in quel clima di profondo cambiamento che, soprattutto a Milano, animava le avanguardie e i giovani. Il cinema sperimentale che di essi discutiamo raccoglie in maniera più o meno efficace e organica le evidenze di quel clima.

Tra documentario e finzione, realismo e avanguardia, i film che ci apprestiamo a discutere esprimono i caratteri formali di quella messa in scena complessa della “sopraggiunta realtà”, nella trasfigurazione di un’esperienza della modernità che si presenta radicalmente acuita da quella “fantasia sistematicamente deformante” dei racconti di Poe, che i cinegufini scelgono di adattare.

Nota giustamente Giuseppe Anderi: è “*il carattere realistico, popolare e anti-commerciale del cinema sovietico ad affascinare i giovani di Camminare*”⁶⁸. Sul cinema russo così si esprime Mario Monicelli nel 1933 dalle pagine di *Camminare*: “*le direttive che s’impongono a tale cinematografia sono puramente quelle di produrre o meglio di interpretare nel cinema le aspirazioni della vita di tutto un popolo e quindi di essere improntate alla rivoluzione [...] rappresentare la vita senza alterarla minimamente*”⁶⁹. È inaspettatamente l’impronta realistico-documentaria che in maniera singolare e non completamente risolta sembra fornire il carattere formale più marcato del film. *Il cuore rivelatore*, della durata di poco più di quattordici minuti, è presentato ai Littoriali della cultura e dell’arte dell’anno XIII-1935, sebbene al film venga dedicata poca attenzione, come dimostra lo scarso risalto nella pubblicistica dell’epoca – ad eccezione di alcuni articoli su fogli gufini –; lo stesso Monicelli tende a svalutarlo, preferendogli il successivo e più “solido” *I ragazzi della via Paal*, per la stessa regia a quattro mani di Mondadori e Monicelli: “*La cosa era talmente parossistica che fu definita dalla giuria un’opera da paranoici, tanto che ci cassò*”⁷⁰.

In una breve nota dedicata al film, *Il Ventuno*, periodico del Guf di Venezia fondato da Francesco e Pier Maria Pasinetti, né sottolinea l’efficace realismo, in un confronto con il precedente cortometraggio americano *The Tell-tale Heart* (Leon Shamroy e Charles Klein, 1928): “*in definitiva quello appare più surrealista, questo*

⁶⁸ Giuseppe Anderi, *Il cinema e le arti nella Milano degli anni Trenta*, cit., p.197.

⁶⁹ Mario Monicelli, “*Il cinema russo*”, in *Camminare*, No. 11-12. 1933 citato in Giuseppe Anderi, *Il cinema e le arti nella Milano degli anni Trenta*, cit., p.198, già in Filippo De Sanctis, “*Il cinema in ‘Camminare’*”, cit., pp. 19-28.

⁷⁰ Mario Monicelli, *Il mestiere del cinema*, a cura di Steve Della Casa e Francesco Ranieri Martinotti, Donzelli editore, Roma 2009, p. 32.

*invece più incisivo e reale, preoccupandosi piuttosto Mondadori di creare l'atmosfera allucinata con uso non eccessivo di puri espedienti tecnici*⁷¹.

La struttura si articola su nove scene, ambientate all'interno di due spazi: la camera del giovane nevrotico protagonista della storia, e quella del vecchio il cui occhio abnorme ossessione il giovane.

La scenografia è curata da Alberto Lattuada, allora giovane studente di architettura che su *Camminare* scriveva: *“in arte tendiamo alla rappresentazione pure, al verismo, alla chiarezza dell'espressione pittorica, alla sincerità del disegno”*⁷².

Questa è composta di pochissimi elementi. La scelta, sebbene apparentemente possa compromettere un'opzione realista con un allestimento in studio a volte marcatamente finto (le pareti sono ricreate tendendo ampi lenzuoli che non mancano di lasciare qualche piega), è attenta a non sovraccaricare espressivamente gli elementi dell'ambiente, scegliendo oggetti reali, un ambiente spoglio e un arredamento essenziale. Le scelte di regia e fotografia (la prima curata da Mondadori e Monicelli come aiuto-regista; la fotografia è di Cesare Civita) privilegiano una documentazione sobria degli ambienti, ricorrendo frequentemente a morbide semi-panoramiche orizzontali e verticali. Brevi “carrelli” (con una macchina da presa 16mm.) e semipanoramiche costituiscono, sostenuti da un montaggio “fluidico”, con ampio ricorso a dissolvenze incrociate, il modulo sintattico più ricorrente ed esprimono fin dai titoli di testa un'efficace tensione attrattiva verso oggetti e spazi.

L'elemento irrazionale irrompe invece nella storia attraverso la sovrimpressione, il dettaglio, l'inquadratura fuori-asse e obliqua, un montaggio rapido che, condensati in brevissime sequenze, interrompono il piano realistico, come “innesti” di derivazione impressionista che raggiungono facilmente l'effetto, ma che si integrano con fatica, marcando una discontinuità stilistica tale da rasentare il posticcio.

Sul piano dell'adattamento, se la versione di Shamroy-Klein (esplicitamente espressionista) era interessata alla costruzione della *suspense*, risolvendo l'omicidio nei primi minuti del film e sbilanciando gran parte dello sviluppo sul confronto con i gendarmi, la versione cinegufina, più fedele al testo originale, privilegia invece l'angoscia e il tormento della scelta e della pianificazione dell'omicidio: e da questo punto di vista l'opzione realista – che domina tutta la parte precedente l'omicidio - è

⁷¹ Anon., *Il Ventuno*, Maggio 1935 (frammento lacunoso).

⁷² Alberto Lattuada, “Programma minimo”, in *Camminare*, anno II, No. 1, poi in Filippo De Sanctis, “Il cinema in ‘Camminare’”, cit., p. 24.

efficace, colloca il fatto nel quadro di coordinate verosimili, dove la dimensione della colpa e del peccato (frequentissimi i dettagli sul crocifisso, su cui il film si chiude) sembrano fornire chiavi di lettura più legate all'universo del quotidiano.

Un'analogia difficoltà d'integrazione d'istanze moderniste si era resa manifesta un paio di anni prima, nel caso di *Ritorno a sé stesso* (1933), partecipante al Primo concorso di cinema a passo ridotto Cinestampa dell'autunno 1933.

La regia è di Fernando Cerchio e Mario Gromo dalle colonne de *La Stampa* ne parla come di un "interessante tentativo di film psicologico"⁷³. Fernando Cerchio e suo fratello Francesco erano tra i fondatori della CiTo (Cineamatori Torino) di Torino e successivamente animatori del Cineguf torinese⁷⁴. Ce ne occupiamo brevemente, con una piccola nota, perché sulla realtà torinese e sulla progressiva istituzionalizzazione del Cineguf occorrerebbe un lavoro sistematico di recupero e mappatura delle fonti documentario che solo in parte siamo riusciti a condurre e non possiamo al momento sviluppare compiutamente in questo lavoro.

Il Museo Nazionale del Cinema di Torino conserva *Ritorno a sé stesso* (1933), *Notturmo N°2* (1935) e *Il popolo ha scritto sui muri* (1938) tutti dei fratelli Cerchio.

Ci soffermiamo brevemente su *Ritorno a sé stesso*. Il film, della durata di circa trentadue minuti, racconta la vicenda di un giovane venditore ambulante di scarpe che vittima di una crescente ambizione tenta la scalata sociale buttandosi a capofitto nel lavoro e si trova prima proprietario di una lussuosa macchina, poi padrone di una società di produzione di scarpe, infine, deluso in amore e angosciato da un tenore di vita troppo esigente, torna alla modesta esistenza di venditore ambulante con le scarpe rotte. Il film ci pare interessante perché a fronte di una messa in scena essenzialmente realistica, è in sostanza un film che racconta un sogno: tutta la parte centrale è dominata dalla scalata sociale del nostro eroe, ma questa lunga macro-sequenza termina con un'immagine del giovane venditore appoggiato ad un palo, nello spazio vuoto del mercato dove lo avevamo lasciato nella prima parte del film. La sensazione, piuttosto netta, è che si sia trattato di un sogno, alla fine del quale il protagonista "ritorna in sé stesso". Non è probabilmente un caso dunque che Mario Gromo ne parli

⁷³ Mario Gromo, "I vincitori del nostro concorso", in *La Stampa*, 14 novembre 1933, p. 6.

⁷⁴ Per una scheda biografica dei fratelli si veda anche Raffaella Scrimatore, *Le origini dell'animazione italiana. La storia, gli autori e i film animati in Italia 1911-1949*, Tenué, Latina 2013, pp. 83-86.

come di una “tentativo di film psicologico”. Il film risente di alcuni elementi propri dell’estetica futurista: i titolo per cominciare, con l’introduzione del logo della Ci.To. e del comparto tecnico sono esplicitamente debitori dell’estetica futurista, con tesi disposti obliquamente su uno sfondo tracciato da una forma elicoidale; le didascalie durante il film entrano in campo in maniera inaspettata, scorrendo da destra a sinistra nella parte basa dell’immagine, oppure dal basso verso l’alto in sovrimpressione; infine il momento dell’”intuizione” del protagonista, quando cioè si chiede come fare a migliorare il suo stato sociale, è introdotto da un cartello animato da numeri e scritti che entrano a comparsa proponendo le diverse alternativa (un espediente analogo alle produzioni d’avanguardia: si ricordano per esempio nel *Napoléon* di Abel Gance): lotto, lotteria, borsa, tombola, azzardo ecc.

La sensazione è di straniamento proprio perché l’opzione stilistica dominante è quella di un realismo documentario.

La prima sequenza ci introduce alla storia con un progressivo avvicinamento – progredendo da una ripresa panoramica dall’alto via via scendendo nella strada e focalizzando l’attenzione su alcuni dettagli – al mercato cittadino, al suo dinamismo, ai suoi volti, agli atteggiamenti dei compratori. Una sequenza dal gusto squisitamente documentario che non a casa venne elogiata da Francesco Pasinetti, ancora dalle pagine de *La stampa*: “Ritorno a sé stesso *tende alla narrazione completa. Preferiamo la prima parte in cui la descrizione del mercato è fatta con vivacità*”⁷⁵.

Fatta eccezione per le dissolvenze incrociate che aprono e chiudono la parte centrale dell’ascesa sociale, non ci sono in questa marcatori evidenti di un’atmosfera surreale, il tutto anzi è descritto con aderenza alla realtà e un certo spirito di osservazione sociale (il ritratto divertito delle segretarie pronte ad abbandonare la macchina da scrivere e passare ai pettegolezzi, non appena il padrone si allontana; la descrizione delle dinamiche del mercato in apertura; la vita di provincia e il lungo Po delle trattorie e delle balere ecc.). I titoli e l’uso anticonvenzionale delle didascalie si presentano come tracce irrisolte di una contaminazione che lascia emergere una cultura complessa, dove convivono tensioni solo apparentemente contraddittorie. Una ricostruzione dettagliata delle frequentazioni e dei contatti del gruppo Ci.To. con il mondo artistico e culturale contemporanea si rende necessaria per una maggiore comprensione del testo, ma *Ritorno a sé stesso* resta una conferma della convivenza

⁷⁵ Francesco Pasinetti, “Ridottisti d’ogni paese”, in *La Stampa*, 4 settembre 1934, p. 6.

più o meno evidente, più o meno risolta, di fermenti culturali complessi, fondamento di un terreno comune tra ricerca documentarie e spinte avanguardiste.

Il caso Valdemar (1936) e i documentari d'avanguardia di Ubaldo Magnaghi

Nel 1936 il Teatro dello spettacolo sperimentale moderno, teatro futurista diretto a Milano da Francesco Montuoro e Cesare Andreoni, presentò programmi di cinema sperimentale, offrendo a Ubaldo Magnaghi la possibilità di proiettare i suoi film *Impressioni chioggiote*, *Dieci sintesi* e *Studio su paesaggi primaverili*.

Si tratta di tre documentari realizzati da Magnaghi tra il 1932 e il 1935: in essi realismo documentario e frammentazione modernista di stampo avanguardista convivono nella definizione di un universo in cui il reale è “realizzato” nel film, a partire dal ritratto-immagine verosimile di un presente contingente e determinato (le immagini di Chioggia), ma fatto oggetto di una tensione trasformativa potente, dal respiro modernista (in *Dieci sintesi* troviamo la struttura sinfonica; in tutti i documentari emerge il ricorso a inquadrature distorte di gusto espressionista).

Un teatro futurista come il Teatro dello spettacolo sperimentale moderno, trova nei documentari di Magnaghi uno “spettacolo sperimentale” coerente con quella complessa ricerca poetica e filosofica che il mondo delle avanguardie stava coniugando in quegli stessi anni.

Abbiamo già incontrato Magnaghi come figura cruciale nello sviluppo della cultura cinematografica milanese e come animatore del Cine-Club di Milano. Ma nei primi anni Trenta Magnaghi può ben considerarsi un anfitrione del passo ridotto. Ubaldo Magnaghi e Francesco Pasinetti furono legati da un'intensa amicizia e da frequenti tentativi di collaborazione produttiva: non a caso i due animatori più intraprendenti della produzione cine-sperimentale e autori dei primi due film sperimentali: *Fonderie d'acciaio* (1932) per il Cineguf di Milano e *Entusiasmo* (1932) per il Cineguf di Venezia.

Il caso Valdemar è premiato nella categoria dei cortometraggi a soggetto, al terzo concorso internazionale di cinematografia sperimentale durante l'edizione della IV

Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia del 1936⁷⁶. Durante la stessa edizione, Magnaghi riceve un altro premio, nella categoria dei documentari artistici, per *Giochi di vela* (si tratta con tutta probabilità del secondo titolo di *Impressioni chioggiote*)⁷⁷. In occasione della proiezione veneziana di *Il Caso Valdemar* la rivista *Lo Schermo* gli dedica un ritratto, che lo presenta in questi termini:

Egli è stato il più attivo dei cineamatori italiani, quello che ha girato chilometri di pellicola sedici millimetri. Documentari scientifici e industriali, turistici, impressioni, sintesi e infine un film a soggetto. Oltre a tutto questo Magnaghi si è specializzato nell'esecuzione di provini in sedici millimetri. Il primo, il primissimo provino di Laura Nucci, di Silvana Jachino, di Isa Miranda, di Nelly Corradi, di Elisa Cegani, di Niki Visconti, per citare nomi di attrici note, sono dovuti a Ubaldo Magnaghi⁷⁸.

Il caso Valdemar presenta un apparato sintattico assai più sofisticato de *Il cuore rivelatore*, con un numero di tagli molto maggiore e di una varietà notevolmente più ricca, un ritmo più serrato e un uso della macchina da presa estremamente dinamico: Magnaghi dimostra di saper sfruttare tutte le potenzialità di uno strumento “leggero” come la macchina da presa 16 mm.

Rispetto al racconto, Magnaghi abbandona il piano della documentazione “scientifica” scelto da Poe⁷⁹, e inserisce la vicenda nel regime del fantastico o per meglio dire del “paranormale”, aprendo il film con una seduta spiritica. Il medium è per così dire animato da una presenza ultraterrena che invoca l'intervento degli amici scienziati per un esperimento di mesmerismo, finalizzato ad arrestare il corso della malattia e l'imminente morte. Insistiamo su questo primo elemento perché sul piano stilistico tutto il film è percorso da una tensione “trasformativa” e, a suo modo, “animistica”, che ha nella messa in scena di Magnaghi una delle funzioni più efficaci.

⁷⁶ Anon., “*Sperimentali e passi ridotti premiati a Venezia*”, in *Cinema*, 10 settembre 1936, p. 202.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Minimo, “*Ridottisti: Ubaldo Magnaghi*”, in *Lo schermo*, No. 10, ottobre 1936, p. 44.

⁷⁹ Non va dimenticato che le prime pubblicazioni del racconto di Poe negli Stati Uniti (New York e Boston) e, in seguito, a Londra innescarono discussioni circa la veridicità e l'attendibilità di alcune delle descrizioni e situazioni così scrupolosamente “documentate” da Poe: su questo si rimanda a Stefan Andriopoulos, *Ghostly Apparitions. German Idealism, the Gothic Novel, and Optical Media*, Zone Books, New York 2013, in part. pp. 133-134.

La mobilità della macchina da presa e soprattutto il frequente ricorso al *dutch angle*⁸⁰ produce chiaramente su tutto il film un effetto “espressionista” (con un gusto raffinato per la citazione del cinema russo e tedesco in primis), ma mette soprattutto in evidenza un rapporto con gli spazi che Magnaghi aveva già sperimentato nei suoi documentari e nelle sinfonie urbane: in particolare *Dieci sintesi*, *Mediolanum* e *Sinfonie del lavoro e della vita* tutti precedenti⁸¹, ma anche in *Una giornata nella casa popolare* (1933) di Piero Bottoni, di cui è operatore.

Il costante movimento della macchina da presa, l’oscillazione frequente del dispositivo e la regolazione di un angolo obliquo riguarda tanto le superfici e gli oggetti inanimati, quanto i volti e i corpi viventi (frequentissimi i primi e primissimi piani ne *Il caso Valdemar*). Spyros Papapetros, nel suo lavoro sull’”animazione dell’inorganico” che abbiamo già affrontato, insiste nel rilevare quanto in ambito modernista (a partire dall’architettura) venga associata alla deviazione delle linee spaziali rispetto alla linearità geometrica e razionale, una connotazione di carattere per così dire psicologico, per cui le forme sbilenche, storte, disarmoniche, si caricano di un carattere inquietante e “maligno” (*malicious*)⁸². Ne *Il caso Valdemar* l’espedito tecnico è senza ombra di dubbio funzionale alla creazione di un’atmosfera allucinata, tuttavia uno sguardo sulle produzioni coeve di Magnaghi può rivelarci un elemento ulteriore.

Una tecnica di questo tipo matura, infatti, in Magnaghi nei documentari dei primi anni Trenta che sono stati recentemente oggetto del nostro recupero e di una digitalizzazione presso i laboratori La Camera Ottica – Film and Video Restoration dell’Università degli Studi di Udine in collaborazione con la Fondazione Cineteca Italiana di Milano, che conserva gli originali.

Presenteremo qui di seguito una prima ricostruzione dei frammenti rinvenuti di *Sinfonie del lavoro e della vita* (1934) e *Dieci sintesi* (1934), muoveremo poi da queste per una riflessione sull’integrazione di forme documentarie e tensioni

⁸⁰ L’angolo d’inclinazione della macchina da presa - coniugato alla rotazione del suo obiettivo - che devia obliquamente rispetto all’asse canonico della ripresa frontale.

⁸¹ I film sono stati recentemente recuperati e digitalizzati dall’Università di Udine, Laboratorio La Camera Ottica – Film and Video Restoration, in collaborazione con la Fondazione Cineteca Italiana di Milano.

⁸² Spyros Papapetros, *On the Animation of the Inorganic. Art architecture and the Extension of Life*, cit., pp.226-228.

d'avanguardia in Magnaghi, prendendo in considerazione un terzo documentario coevo: *Mediolanum* (1933).

Nell'ordine *Mediolanum* (1933) segue *Fonderie d'acciaio* (1932), primo film gufino, prodotto dal Cineguf di Milano e realizzato con la collaborazione di Attila Camisa; *Sinfonie del lavoro e della vita* (1934) e *Dieci sintesi* (1934), le cui lavorazioni sono annunciate nel 1933⁸³, sono immediatamente successivi.

Gli ultimi due costituiscono con *Alluminio* (1934), oggi non ancora trovato, un trittico sinfonico che ottenne grande successo alla Mostra del cinema di Venezia del 1934, dove ottennero la coppa Monogram, come riporta Cristina Gastaldi, autrice di un'attenta tesi di laurea - l'unica - sulla figura e la produzione di Ubaldo Magnaghi⁸⁴.

Mediolanum, come ha dimostrato Cristina Gastaldi è il primo di una serie di documentari sull'arte e il paesaggio italiani commissionati a Magnaghi dalla ditta Agfa⁸⁵.

Sinfonie del lavoro e della vita e *Dieci sintesi* presentano una struttura molto simile: una serie di quadri di breve durata (in *Dieci sintesi* i frammenti sono a volta brevissimi) dove a volte confluiscono frammenti di *Mediolanum*, come nella sintesi numero cinque, dedicata a "Il santo". Si tratta, infatti, della medesima sequenza della statua di San Francesco nella prima parte di *Mediolanum*. Analogamente le riprese dall'alto nella sinfonia numero quattro "Il lago", vengono prese dalle panoramiche sul tetto del Duomo di Milano in *Mediolanum* così come le riprese della numero sei "Cattedrale": vengono presentati gli stessi interni del Duomo di Milano e dettagli scultori della parete esterna. Va notato, infatti, che al momento del ritrovamento *Sinfonie del lavoro e della vita* e *Dieci sintesi* erano unite nella stessa bobina dove abbiamo ritrovato un frammento di carta con un appunto dattiloscritto:

"*Sintesi di Ubaldo Magnaghi*" - la parola "sintesi" è poi corretta con una penna blu e sostituita con "selezione" - "*Selezione di Dieci sintesi, Sinfonie e Mediolanum, premiati alla Mostra di Venezia, sezione perimentale 16 mm., realizzati 1931/1934. Film muti da proiettare a 16 fotogrammi al secondo*".

⁸³ Anon., "Produzione italiana", in *La tribuna*, 9 dicembre 1933.

⁸⁴ Cristina Gastaldi, *Tra avanguardia e documentario: il cinema di Ubaldo Magnaghi*, cit., p. 96.

⁸⁵ Gastaldi include nella serie anche i film *Giochi di vela - Bianchi e neri ghioggioti* (1936) e, *Laguna* (1934).

La nota contrasterebbe con le ipotesi di Gastaldi, sebbene manchi all'appello qualsiasi traccia di quello che invece sarebbe il vero terzo elemento della trilogia *Alluminio* (1934). Se *Mediolanum* è stato conservato separatamente su due bobine, si è resta invece necessaria una ricostruzione del testo di *Sinfonie del lavoro e della vita* e di *Dieci sintesi*, in buona parte uniti nella bobina già citata e altre volte dispersi in piccoli frammenti in singole bobine. Per le *Sinfonie* gli elementi rinvenuti sono, nell'ordine di comparsa nel primo rullo: "La strada", "Il latte", "La carne", "La morte", "Il bene e il male", "La vita", "La siesta"; dispersi in una seconda piccola bobina: "Il lavoro", "Le stagioni". *Dieci sintesi* presenta, nell'ordine ristabilito seguendo la numerazione delle "sintesi", i seguenti quadri: "3° Vecchi", "4° Il lago", "5° Il santo", "6° Cattedrale", "7° Incubo (natura morta)", "8° Ritratti", "9° Il cielo", "10° La terra". Mancano invece tracce delle prime due "sintesi".

Mediolanum è un documentario sul centro storico di Milano, che si sviluppa per quadri che si susseguono senza soluzione di continuità, senza didascalie, per una durata complessiva di poco più di trenta minuti. L'intera narrazione è dominata dalla materialità dello spazio urbano, dalla monumentalità e dai dettagli dei suoi simboli artistici. Il ritmo è più dilatato rispetto alle *Sinfonie* e alle *Sintesi*, ma c'è un identico dinamismo della macchina da presa e pressoché la stessa scelta stilistica e una strategia mimetica analoga per tutti e tre i documentari.

Il documentario di Magnaghi insiste con una frequenza che sfiora la ridondanza nel cercare un'animazione espressiva degli oggetti e delle strutture riprese.

Magnaghi parte da una selezione e trasformazione della realtà da inquadrare in temi: le strutture sinfoniche ne sono un'evidenza lapalissiana, con una scansione letteralmente suddivisa in temi di varia natura. Ma anche *Mediolanum* in sostanza risponde a un'analoga funzione.

Sul singolo tema Magnaghi lavora con un'impostazione stilistica ricorrente, che predilige un avvicinamento progressivo – o a volte repentino – agli oggetti e alle superfici, a ridosso dei quali la macchina da presa (una Agfa Movex 16mm. come conferma il cartello di coda) ruota, oscilla oppure mantiene un piano inclinato. Agisce in questo modo una sorta di "espressionismo reale", in cui gli effetti fisiognomici non appartengono agli oggetti inquadrati, reali, bensì sono creati dal movimento della macchina da presa e dall'inquadratura.

Tale tensione è confermata nelle *Sinfonie del lavoro e della vita* dall'alternanza frequente di oggetti, superfici materiali e volti umani: così nel quadro "La morte". Ne "La morte" da una mezza figura laterale di un'anziana china sull'uncinetto, ripresa da un angolo obliquo e illuminata in modo da ottenere un forte contrasto, si prosegue con un montaggio di volta in volta più rapido ad alternare primissimi piani del volto dell'anziana solcato dalle rughe, ripreso da diverse angolazioni da una macchina sempre in lento movimento oscillatorio o rotatorio.

La macchina poi passa a inquadrare gli oggetti nell'ambiente: un orologio da tavolo, due candele, un vasetto da caffè, una caffettiera appoggiata su un fornello. Una mano muove velocemente la manovella di un macinino da caffè, per poi fermarsi improvvisamente. Il volto dell'anziana donna reclina lentamente verso il basso. Gli oggetti dell'ambiente sono inquadrati senza vita, alcuni fuori posto o lasciati cadere, e si alternano a volti giovani che declinano lo sguardo verso il basso lasciando cadere pesantemente la testa: la macchina da presa prosegue un movimento ininterrotto oscillando e ruotando sinuosamente.

In *Dieci sintesi* l'analogia tra corpo umano e oggetti è financo esplicita. La sintesi numero sette "Incubo (natura morta)" riproduce, mediante una ripresa in dettaglio, due mani che impugnano delle posate su una tavola con una fruttiera e alcune coppe. La macchina da presa si muove poi sinuosamente tra gli oggetti che sono ora rovesciati sulla tavola della tavola, ripresi in dettaglio tra le braccia e il corpo "senza vita" di una donna, con braccia distese e mani aperte con i palmi rivolti verso l'alto.

Questa ricerca "fisiognomica" raggiunge una notevole intensità e una tensione che raggiunge il parossismo in quel "gioiello" sinfonico che è la sequenza dedicata a "La strada".

Questa è parte de *Sinfonie del lavoro e della vita* e dimostra l'influenza fortissima dell'opera di Joris Ivens, e in particolare di *Regen* (1929), ma vi intravediamo il cinema sovietico nel montaggio "corto" e senza dubbio il Walter Ruttmann di *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927). Ivens e Ruttmann sono citati pressoché letteralmente, entrambi erano sicuramente conosciuti da Magnaghi che frequentava il *Cineconvegno* di Enzo Ferrieri, dove nel Novembre 1933 *Mediolanum* fu proiettato

assieme a *Ballet mécanique* di Fernand Léger (1924) e a *L'étoile de mer* (1928) di Man Ray⁸⁶.

Il frammento descrive il dinamismo della strada milanese tra tram, macchine, e la vita nei pressi di un naviglio. Si parte da alcuni lampioni, orologi e cartelloni pubblicitari attorno cui la macchina da presa ruota disegnando un cerchio: la ruota di un carro gioca da elemento funzionale per sottolineare il movimento e raccordarsi a un calesse sulla strada bagnata dalla pioggia.

La ruota di un affilacoltelli ruota seguendo un raccordo che diventa sul movimento (dalla rotazione della macchina da presa alla rotazione della ruota di sasso).

La circolarità è, quindi, ribadita dagli ombrelli dei passanti che – in una sequenza che omaggia letteralmente il film di Ivens – vengono ripresi dall'alto verso il basso, in *plongée*.

Un gesto semicircolare è quello del macchinista sul tram, che aziona la leva per il movimento. A questo punto la macchina da presa, in angolo obliquo, segue sul tram la città scorrere vorticosamente incrociando altri tram e biciclette in una sequenza esplicitamente ruttmanniana. L'elemento circolare è cercato e messo in evidenza fino alla retorica, come nella scena della giostra e nella moltiplicazione del modulo compositivo su un pannello operativo coperto da cronometri; e da qui la macchina da presa continua il suo movimento riprendendo la rotazione e l'oscillazione.

Quando parliamo di “espressionismo reale” facciamo riferimento alle parole di Béla Balázs nel contesto della riflessione sulla fisionomia umana e “ambientale”: nel film, scrive Balázs, “*l'uomo e il suo ambiente formano un tutto omogeneo, sono composti della stessa materia, poiché entrambi appaiono come immagini. Scompare la differenza tra realtà dell'uomo e quella dello sfondo*”, e ancora più esplicitamente, “*l'espressione del volto umano s'irradia oltre i contorni del volto stesso e si irradia sulle figure dei mobili, degli alberi, delle nubi: crea, se così si può dire, gli 'echi visivi'*”⁸⁷.

Le note di Balázs sono sviluppate all'interno della sezione che il teorico ungherese dedica, nel suo libro *Der Film: Werden und Wesen einer neue Kunst* (1949), all'inquadratura variabile. È l'inquadratura l'elemento determinante per quel processo

⁸⁶ Anon., “La VII stagione del ‘Convegno’”, in *L'Ambrosiano*, 6 novembre 1933.

⁸⁷ Entrambi i frammenti da Béla Balázs, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino 2002, p. 93.

di “espressionismo” creativo che “altera la prospettiva” sull’oggetto reale: “nell’inquadratura non un solo millimetro quadrato rimanga ‘neutrale’”⁸⁸. In Magnaghi - come prima in Ivens e nel cinema sovietico, espliciti riferimenti anche per Balázs – si mostra un ‘espressionismo diverso dal “caligarismo”, dove “*il film non è più creativo. I notevolissimi effetti fisionomici, infatti, non si ottengono attraverso le inquadrature. La macchina da presa non fa altro che riprodurre fotograficamente immagini espressionistiche compiute*”⁸⁹. L’espressionismo nella messa in scena di Magnaghi risponde a quella capacità che Balázs traduce come la possibilità e capacità di trasmettere nell’inquadratura “l’esperienza vissuta”: “*il rispecchiamento del mondo oggettivo nel mondo della sensibilità umana*”⁹⁰. Ecco perché, dunque, proprio parlando di “inquadrature inconsuete” – nelle sinfonie di Magnaghi sono dominanti -, Balázs afferma: “*Le inquadrature inconsuete debbono essere motivate dalle condizioni i cui si trova chi le vede*”⁹¹.

Questa stessa tensione “empatica” e “trasformativa” nel perseguire effetti fisionomici, si ritrova nelle prime impressioni degli spettatori cinegufini alla visione delle opere di Magnaghi.

Riportiamo la testimonianza di Emanuele Caracciolo, del Cineguf di Bari e futurista di “seconda generazione”, e allievo del Centro Sperimentale nel 1937-1938.

Sulle pagine del quotidiano *Roma* del 20 dicembre 1934, Caracciolo riporta le proprie impressione e quelle di Pasinetti alla visione delle tre sinfonie alla Mostra veneziana, confermando tra l’altro che si trattava di *Alluminio*, *Dieci sintesi* e *Sinfonie del lavoro e della vita*:

Il vincitore di Venezia, Magnaghi, lo conosciamo per la sua *Mediolano*, presentata ai Littoriali la cui arditezza delle inquadrature e la purezza lenta del ritmo erano superiori alla comune comprensione. Le opere vincitrici sono state veramente degne del premio. *Alluminio*, *Dieci sintesi*, *Sinfonie*. La prima ha carattere puramente documentario, che non esclude un contenuto tecnico di primissimo ordine. Invece gli altri due corto-metraggi, erano di magnifico contenuto lirico, e a riguardo così si esprime Francesco Pasinetti (Stampa 4 Settembre): “Qualcuna delle ‘sintesi’ è del tutto

⁸⁸ Idem., p. 89.

⁸⁹ Idem., p. 103.

⁹⁰ Idem., p. 100.

⁹¹ Ibidem.

riuscita ad immagini armonicamente composte insieme: così *Cattedrale, Il santo*, che costituiscono due frammenti tra i più originali quelli in cui il mo(vi)mento continuo delle camere da presa serve a dare emancipazione ai volti ed ai corpi delle statue... *Il cielo* in cui il volteggiare di bandiere al vento su uno sfondo di nubi acquista vieppiù un ritmo di “andante mosso”: ecco *La terra* che nel quadro delle spighe contro il sole chiude le “sintesi” con le quali Magnaghi dimostra un sentito senso di osservazione che lo porterà senza dubbio ad interpretazioni di maggior serietà e di più completa importanza⁹².

E chiude Caracciolo: “*A vedere questi lavori c’è da pensare che il cinema italiano debba essere molto più in su di quella che è la realtà. Ma speriamo che sia un buon indizio per l’avvenire*”.

L’idea stessa di documentario, come una narrazione che si allontani dalla mera riproduzione oggettiva della realtà e si lasci contaminare dalla potenza della creazione cinematografica, emerge in un aneddoto che Magnaghi riporta a proposito del film *Tabù* (1931, *Tabu: A Story of the South Seas*) di Friedrich Wilhelm Murnau nel libro che Magnaghi pubblicò proprio nel 1933:

l’anno scorso un diplomatico inglese era andato alle isole della Polinesia, dove il compianto Murnau aveva girato “Tabù”. Dopo aver visitato bene quei luoghi, verso i quali era stato attratto dalla più viva curiosità, lo si vide perplesso e scontento. Un funzionario, che volle domandargli il motivo di tale disappunto, si sentì questa risposta: - Queste isole, Murnau, ce le aveva date più belle. Ed è tutto⁹³.

Con Magnaghi siamo certo all’inizio delle “sperimentazioni” dei giovani cine-sperimentalisti e del complesso lavoro di ricerca sulla messa in scena documentaria – nel quadro di un dibattito condiviso nelle schiere guffine sul realismo – ma come abbiamo già discusso, si arriverà fino al 1941 con la messa in scena de *Il covo*, acclamato come un documentario “d’avanguardia responsabile” finalmente “spirituale”.

⁹² Emanuele Caracciolo, “Cinedilettanti”, in *Roma*, 20 dicembre 1934, p. 3, poi in Emanuele Caracciolo, *Cronache futuriste (1932-1935)*, cit., pp. 34-35.

⁹³ Ubaldo Magnaghi, *Documentario*, in Id., *Le ombre e lo schermo*, Edizioni La prora, Milano 1933, p. 246.

L'emancipazione dalla messa in scena meramente oggettiva è sostenuta da un uomo d'istituzione come Luigi Chiarini, nel corso della Mostra del film scientifico e turistico di Como nel 1936, a proposito del "valore politico del documentario".

Scriva Chiarini:

[...] i documentaristi, i quali credono che basti porre la macchina dinnanzi a un atto, ad un fatto, a una realtà comunque esterna per dare la documentazione di questa realtà. Anche in siffatto campo il falso si è subito dimostrato, perché ognuno di noi ha potuto constatare quale enorme differenza vi sia tra certi fatti e le loro documentazioni, che riducono e rimpiccioliscono quello che è addirittura ciclopico. L'errore viene dal motivo che non c'è una realtà esterna, materiale, estranea a noi e al di fuori di noi da documentare, ma bensì una realtà spirituale, che è nostra e di cui noi viviamo, realtà unica ed importante agli effetti della documentazione, perché sola e vera realtà⁹⁴.

È la complessa negoziazione simbolica, che esige una nozione come quella di "realismo spirituale" ben descritta da Ruth Ben-Ghiat, ma chiaramente risonante nelle parole di Chiarini, a favorire spazi di apertura alla sperimentazione o all'eco d'avanguardia nelle prime produzioni Cineguf come per tutto il corso dell'esperienza, al contrario di quanto scrive Paolella nel suo *Cinema Sperimentale* dove identifica una prima fase di aperte tensioni moderniste, prima dell'istituzionalizzazione dei Cineguf:

Se si considera il periodo 1932-1936 è stato quello nel quale in Italia sono fioriti gli studi teorici sul film, nel quale le terze pagine dei giornali e le riviste hanno accolto più spesso le polemiche di estetica cinematografica e nel quale hanno trovato larga diffusione opere come *Film e Fonofilm* di Pudovkin ad opera del traduttore Umberto Barbaro, si comprende meglio il pullulare di film a tendenze generiche d'avanguardia, che caratterizza il primo periodo dello sperimentale⁹⁵.

L'impressione, confermata dai casi di film come *Il covo* o *Risanamento del quartiere 'La Cortesella'*, ma anche dai film a tendenza avanguardista presentati alla Mostra del passo ridotto di Udine nel 1942, è che nella ricerca estetica dei Cineguf

⁹⁴ Luigi Chiarini, "Valore politico del documentario", in *Primo concorso internazionale di cinematografia scientifica e turistica*, speciale de *Il broletto*, settembre-ottobre 1936-XIV, pp. 14-15.

⁹⁵ Domenico Paolella, *Cinema Sperimentale*, cit., p. 28.

permanga una tensione modernista che – nonostante i discorsi pressoché unanimente orientati a una ricerca di realismo – non verrà mai respinta né placata, e permarrà come evidenza di quell’ambiguità che caratterizzò tutto il mondo delle arti e della cultura nel Ventennio.

4.3 *Cinci* (1939) e l'intuizione del neorealismo

Il film

Il recupero e la prima valorizzazione del film *Cinci* (1939) del Cineguf di Siena si devono a Sergio Micheli, già docente di cinema presso l'Università per stranieri di Siena e legato da una profonda amicizia con Mario Verdone, senese d'origine ed ex-cinegufino.

Sul recupero del film, racconta Micheli:

[...] per la verità sapevo dell'esistenza di questo film fin dal 1949. Fu nel dicembre di quell'anno, durante le riprese di una serie di disegni per un film d'animazione, in casa di Gino Trabalzini (c'era Tito Corsini, Rino Vivi e Andrea Picchioni) che vidi, in proiezione, il film *Cinci*. Ma da allora, purtroppo, avevo perso le tracce di questo interessante lavoro. Fu un amico appassionato di passo ridotto che qualche anno fa [*ci si riferisce al 1988* - ndr], prima di disfarsi di vecchio materiale cinematografico, mi disse di prendere ciò che mi avrebbe potuto interessare. Ecco allora rispuntare *Cinci* addirittura nella sua scatola originale del Cine-Guf. Affinché il film recuperato potesse essere utilizzato (si trattava di pellicola in bianco-nero Agfa infiammabile [sic.- ndr] e in unico esemplare con incollature ad acetone e con parte della perforazione deteriorata) il prof. Mauro Barni, Rettore dell'Università per stranieri, accettò la mia proposta per il restauro facendo approvare le spese anche per un internegativo, da effettuare presso i laboratori di Cinecittà. Oggi il film è a disposizione anche in cassetta presso la nastroteca dell'Università per Stranieri⁹⁶.

Sergio Micheli conserva ancora l'originale 16mm. invertibile nella scatola originale⁹⁷. Dopo il recupero Micheli si dedicò più volte a sostenere - con ragione - il

⁹⁶ Sergio Micheli, *Cine-guf senese ai Littoriali del 1939. Un caso di disobbedienza*, cit., p. 293.

⁹⁷ Non ci è ancora stato possibile programmare un nuovo restauro del film. La copia VHS prodotta dall'Università per stranieri di Siena, per quanto, all'epoca cruciale per la sopravvivenza del film, presenta un difetto legato alla velocità di proiezione durante il

valore eccezionale del film e per così dire la sua portata “rivoluzionaria” nel quadro della cultura di regime. Egli si riferiva al caso *Cinci* come a “un caso di disobbedianza”, insistendo sul carattere frondista del gruppo senese, *in primis* del suo fiduciario e regista Michele Gandin, che durante un incontro all’Università per stranieri di Siena, nell’agosto del 1988, in occasione del ritrovamento di *Cinci* dichiarò:

[...] le mie idee non corrispondevano a quelle del regime e girare una storia fascista, di esaltazione cioè del sistema, che voleva anche dire esaltazione ideologica e retorico ottimismo, non me la sentii proprio⁹⁸.

E continuò:

Cominciai a leggere racconti su racconti italiani e stranieri. Finalmente m’incontrai con Pirandello. Avevo trovato una bellissima storia, *Cinci*, che si prestava benissimo ad essere trasposta sullo schermo poiché si avvicinava alla mia concezione della vita⁹⁹.

Micheli sposa una lettura “politica” del film, di reazione al regime, una tensione che egli ravvisa nella scelta stessa del tema e dell’impianto stilistico:

L'atto di disubbidienza, dunque, commesso dai cinegufisti [sic.] senesi, nei confronti della regola, colpiva non solo il senso comune che riguardava l'avvicinamento al cinema il quale esige il rispetto dei principi abitudinari connessi al passatempo e al lieto fine, ma incideva in maniera più profonda sulla politica culturale di più ampia portata nei confronti di un filone letterario, il verismo, che la cultura fascista aveva disinvoltamente posto ai margini censurando e sopprimendo dai testi più consultati frasi a autori scomodi [...] La storia di *Cinci* si presentava perciò come il prototipo di un soggetto assolutamente proibito¹⁰⁰.

E continua, giungendo all’intuizione sottesa:

telecinema (l’originale fu girato a 18 fotogrammi al secondo), per cui la copia video risulta notevolmente più lunga, rallentata, rispetto all’originale.

⁹⁸ Sergio Micheli, *Cine-Guf senese ai Littoriali del 1939. Un caso di disobbedienza*, cit., p. 296.

⁹⁹ Sergio Micheli, *Il recupero di “Cinci”. Un film del 1939 di Michele Gandin*, in Id. *Pirandello in cinema da “Acciaio” a “Káos”*, Bulzoni editore, Roma 1989, p. 78.

¹⁰⁰ Sergio Micheli, *Cine-Guf senese ai Littoriali del 1939*, cit., p. 297.

Gandin non solo porta sullo schermo una delle novelle più fortemente pessimiste di Luigi Pirandello, ma dirige con molta efficacia i suoi messaggi significanti verso un esito in chiave decisamente verista [...] Altri caratteri del film fra cui la scioltezza e la spontaneità narrative, i luoghi naturali, la quotidianità (specie nella parte introduttiva) la scelta del protagonista (ospite dell'Orfanotrofio senese di San Marco, quindi protagonista di sé stesso), fanno pensare a quel cinema neorealista che si rivelerà nell'immediato dopoguerra¹⁰¹.

L'evidenza neorealista coincide in questa lettura con un sussulto di rivolta che Micheli rintraccia anche in sul piano tematico:

La sequenza all'interno della chiesa (la Pieve romanica di S. Giovanni Battista di Lucignano d'Arnia) dove *Cinci* assume un atteggiamento di derisione, aperta e chiassosa, nei confronti dei fedeli raccolti in preghiera, si propone come inserto di sapore dissacrante, non certo comune del cinema professionale ligio alle risoluzioni del Concordato del '29¹⁰².

E ancora è in sostanza “l'accettazione consapevole e supina di un'esistenza triste e senza sbocco”¹⁰³ a rendere nel finale il film “scandaloso”. Una stessa ipotesi era già sostenuta da Mario Verdone, un testimone dell'epoca, che a proposito del film – che vinse il terzo premio ai Littoriali del Cinema di Merano nel 1939 – scrive: “*Per giudizio generale meritava il primo premio, ma la giuria dei Littoriali lo osteggiò per ragioni 'politiche'*”¹⁰⁴.

Tensioni e contaminazioni

In queste pagine preferiamo soprassedere alle supposte evidenze di anti-fascismo nel film, tenderemo piuttosto di indagare seriamente l'ipotesi di un'”intuizione” di neorealismo, secondo l'ipotesi di Micheli: ci pare, infatti, che questa non sia affatto priva di fondamento, ma vada per prima cosa epurata dalla lettura ideologica.

Un primo passo, prevede il tornare a quel contributo di Leonardo Quaresima che a distanza di anni, decenni, resta l'intuizione più ragionevole e tutt'ora più densa e ricca

¹⁰¹ Idem., p. 301.

¹⁰² Idem., p. 301

¹⁰³ Sergio Micheli, *Il recupero di “Cinci”. Un film del 1939 di Michele Gandin*, cit., p. 78.

¹⁰⁴ Mario Verdone, *Per una storia dei Teatriguf e dei Cineguf*, cit., p.45.

di spunti (nonostante la relativa brevità dell'intervento): l'ipotesi che si possa leggere il neorealismo come "campo di tensioni" per "superare uno schema di interpretazione ancorato alle nozioni di continuità e rottura"¹⁰⁵, provando a vedere il neorealismo "senza ideologia"¹⁰⁶.

Già nelle pagine di quell'intervento troviamo la dimostrazione che "*se riusciamo a compiere queste operazioni di astrazione e di separazione, il modello di neorealismo che ci si presenta rimanda senza grosse contraddizioni a quel cinema auspicato e teorizzato sulle pagine di Cinema nei primi anni Quaranta*"¹⁰⁷.

Tornando su contributi della rivista *Cinema*, Quaresima giustifica l'ipotesi sulla base di un confronto tra il dibattito che si addensa negli anni immediatamente precedenti la fine del conflitto e il cinema del dopoguerra, un confronto che Quaresima condensa in quattro punti focali: il rapporto uomo-ambiente; il rapporto protagonista-coro; il legame con il cinema francese; il legame della letteratura. Cioè che agisce nella "realizzazione" della realtà nel cinema neorealista è "la macchina cinematografica": "*si afferma la messa in scena, la regia della realtà*"¹⁰⁸, dove la realtà viene "lavorata", ricostruita, teatralizzata.

Se da una parte il dibattito su *Cinema* si verifica e realizza nel cinema neorealista degli anni immediatamente successivi, esso condensa e matura parte di quel dibattito che affonda le radici nel decennio precedente, dominato dall'elaborazione delle tensioni che abbiamo descritto all'interno dei Cineguf. Il ruolo del documentario, la ricerca di un realismo "spirituale", "umanizzato", la ricerca di "un'atmosfera" che nella realtà dipinta parlasse di un'italianità fascista e di un "umanità" fascista, ma anche il peso delle istanze moderniste e di una cultura complessa, le cui sorgenti

¹⁰⁵ Per un quadro riassuntivo si veda il contributo recente di Vito Zaggarro, *Before (Neorealist) Revolution*, in Saverio Giovacchini e Robert Sklar (a cura di), *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*, University Press of Mississippi, Jackson 2012, pp. 19-36.

¹⁰⁶ Leonardo Quaresima, *Neorealismo senza*, in Renzo Renzi e Mariella Furno (a cura di), *Il neorealismo nel fascismo*, Edizioni della Tipografia Compositori, Bologna 1984, p. 65. Sul dibattito su *Cinema* si veda Gianni Rondolino, *Il cinema italiano nel dibattito culturale*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1940-1944*, Vol. 6, Marsilio-Edizioni di Bianco e nero, Venezia-Roma 2010, pp. 491-509 e Stefania Parigi, *Neorealismo: le avventure di una parola*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1945-1948*, Vol. 7, Marsilio-Edizioni di Bianco e nero, Venezia-Roma 2003, pp. 82-95.

¹⁰⁷ Idem., p. 66.

¹⁰⁸ Idem., p. 67.

erano ambigue, spesso contraddittorie. La ricerca del nuovo cinema italiano, ma anche dell'avvento del cinema fascista.

Ma ancora, non è tanto questo ciò che ci interessa: ripercorrere a ritroso l'evoluzione dei temi, la ricorrenza dei dibattiti, le assonanze e le preveggenze alla ricerca di una giustificazione dei Cineguf come camera d'incubazione del neorealismo. Nient'affatto¹⁰⁹.

Ciò che piuttosto ci preme è notare quanto una certa lettura del neorealismo porti a ideale compimento quella dialettica sottesa a tutta l'esperienza dei Cineguf, tra modernismo e reazione.

E su questo punto procediamo verso una seconda lettura del fenomeno.

L'ipotesi vuole insistere sulla nozione di neorealismo come "monstrum stilistico" dove la contaminazione tra apertura al reale e modernismo diventa la cifra precipua di uno stadio ulteriore di quell'osmosi che abbiamo descritto nelle pagine precedenti, una spinta moderna, un'avanguardia in senso lato: *"la contaminazione come momento fondante e innovativo dell'esperienza estetica del neorealismo. La coesistenza tra elementi moderni e 'sopravvivenze' sconcertanti"*¹¹⁰.

È in questa combinazione che si verifica l'azione della macchina cinematografica come agente della "realizzazione della realtà" nel cinema neorealista, nel "punto di coincidenza tra la nostalgia/anacronismo del cantastorie e la modernità della macchina da presa"¹¹¹

Cinci (1939)

Il film è presentato ai Littoriali della Cinema di Merano del 1939, dove conquista un terzo premio. Le lavorazioni vengono effettuate a partire dalla primavera del 1939, come si evince dalle comunicazioni con il Pnf¹¹² e *"fu realizzato durante l'estate del 1939 con una camera Agfa Movex 16 mm. e con caricatori da trenta metri di*

¹⁰⁹ Deborah Toschi ha brillantemente ricostruito il dibattito sul realismo e la cultura del documentario degli anni Trenta fino alla rivista *Cinema* dei primi anni Quaranta, Deborah Toschi, *Il paesaggio rurale*, cit., pp. 9-28.

¹¹⁰ Giuliana Minghelli, *Neorealismo: Anacronismo/Avanguardia*, in Antonio Vitti (a cura di), *Ripensare il Neorealismo: Cinema, Letteratura, Mondo*, Metauro, Pesaro 2008, p. 198.

¹¹¹ Idem., p. 200.

¹¹² ACS, PNF, Dir. Naz., Segreteria dei GUF, Relazioni Attività dei Guf, anno 1939, busta 42, Relazione dell'attività svolta dal gruppo senese nel mese di aprile dell'anno XVII. Vi si legge: *"Sono state preparate le sceneggiature per i film da presentare ai Littoriali del Cinema"*.

*pellicola invertibile bianco e nero Agfa, alla cadenza di diciotto fotogrammi al secondo*¹¹³.

Così commenta il periodico del Guf di Siena, *La rivoluzione fascista*, l'esito dei Littoriali:

Una brillante affermazione ha conseguito il Cine-guf di Siena ai Littoriali del Cinema anno XVII svoltosi a Bergamo [sic. si tratterebbe, invece, di Bolzano, per i Littoriali di Merano]. Infatti il Cine-Guf della nostra città si è classificato terzo dopo Roma e Napoli con la presentazione di un film realizzato, unitamente ad un documentario, dal camerata dottor Michele Gandin in collaborazione con il rag. Rossi Stelio, che del film è stato l'operatore e del camerata Pellegrino Claudio, assistente alla ripresta. L'affermazione è tanto più notevole in quanto il Cine-Guf senese si è trovato a competere con i Cine-Guf di Roma e Napoli, le cui possibilità economiche sono assai superiori a quelle del Cine-Guf di Siena. Il titolo del film è Cinci ed è stato tratto dalla novella omonima di Luigi Pirandello superando notevoli difficoltà di sceneggiatura e di montaggio. Al camerata Gandin e ai suoi collaboratori giungono i nostri vivi rallegramenti¹¹⁴.

Il film racconta la storia tragica di un ragazzo senza padre e con una madre assente, come ci avverte la didascalia iniziale: *“suo padre, non l'ha mai conosciuto. Sua madre è bella. Ma di cosa viva, come viva, non sa...sempre fuori casa”*¹¹⁵.

Solo due le didascalie: una in apertura – che abbiamo appena citato – e una in chiusura, entrambe citate letteralmente, sintetizzandole, le parole del testo pirandelliano. Il film è poi muto e fu concepito muto, come conferma lo stesso Gandin: *“Poiché volevo far capire tante cose senza parole”*, tuttavia, precisa Micheli, *“era stato predisposto un commento musicale su dischi, scelto da Ernesto Ferri: un violinista che in quel periodo viveva a Siena”*¹¹⁶.

Dalla copia recuperata mancano i titoli, ma sia la testimonianza di Gandin, sia la documentazione recuperata confermano che il titolo fosse *Cinci*.

¹¹³ Sergio Micheli, *Il recupero di “Cinci”. Un film del 1939 di Michele Gandin*, cit., p. 79.

¹¹⁴ “Brillante affermazione del Cine-Guf”, in *La rivoluzione fascista*, No. 46, 11 settembre 1939, poi in Sergio Micheli, *Cine-Guf senese ai littoriali del 1939. Un caso di disobbedienza*, cit., p. 300.

¹¹⁵ Sergio Micheli, *Il recupero di “Cinci”. Un film del 1939 di Michele Gandin*, cit., p. 82.

¹¹⁶ Idem., p. 80.

La storia abbraccia l'arco di un pomeriggio, sebbene Gandin inserisca un flashback che ricostruisce la mattinata trascorsa a scuola: racconta la crisi e la disperazione del fanciullo, angosciato per la solitudine cui è condannato, fino al dramma di un assurdo omicidio commesso quasi involontariamente.

Il film fu girato nella zona di Lucignano, vicino a Monteroni d'Arbia, dove Valentino Bruchi, attore e regista nato a Siena nel 1912, protagonista della scena teatrale e cinematografica italiana dagli anni trenta ai cinquanta¹¹⁷: “*Valentino Bruchi offrì generosamente a Gandin i mezzi e le persone per cominciare le riprese. Lucignano d'Arnia e dintorni restano il campo di operazioni dove, appunto, il Bruchi aveva un'estesa proprietà terriera*”¹¹⁸. Alcuni dei protagonisti, come per esempio il gruppo familiare che attraverso il campo di fronte al ragazzo in una scena del film, erano lavoratori nel podere di Bruchi, come anche il ragazzo cacciatore di lucertole, vittima del protagonista. Il protagonista invece, fu scelto, come abbiamo detto, da Gandin fra gli ospiti dell'orfanotrofio senese.

Sulla scelta dei protagonisti sono chiare le parole di Michele Gandin, qualche anno prima delle riprese, sulle pagine del periodico gufino *La rivoluzione fascista*:

Gli interpreti di un film e specialmente di un film come lo vogliamo noi, di masse, vanno cercati. Nessuno meglio di un operaio (scelto intelligente e adatto allo scopo) saprà interpretare un operaio in un film [...] Nel popolo gli attori, nei giovani i registi. Il film italiano cambierebbe indirizzo, necessariamente, e forse con ottimi risultati¹¹⁹.

La posizione di Gandin echeggia il dibattito che abbiamo ricostruito e converge verso un'ispirazione verista, d'altra parte confermata dallo stesso Gandin, come ricorda Micheli: “*Prima di Cinci il giovane regista si era imbattuto con Rosso Malpelo di Giovanni Verga, lasciandolo perplesso sulla scelta da fare*”¹²⁰. Proprio nel 1935, la posizione di Gandin collima con quella di Carlo Lavagna del Guf di Ascoli Piceno, che affronta la questione dal punto di vista delle necessità stilistiche di un cinema fascista, nell'articolo “Qualcosa per un cinema fascista”:

¹¹⁷ Valentino Bruchi, *Passeggiate nel tempo (tra ceroni e microfoni). Autobiografia di un attore senese*, Pascal editrice, Siena 2009. La collaborazione per *Cinci* è citata a p. 8.

¹¹⁸ Sergio Micheli, *Cine-Guf senese ai Littoriali del 1939*, cit., pp. 297-298.

¹¹⁹ Michele Gandin in *La Rivoluzione fascista*, 6 gennaio 1935, poi in Sergio Micheli, *Cine-Guf senese ai Littoriali del 1939*, cit., p. 295.

¹²⁰ Sergio Micheli, *Cine-Guf senese ai Littoriali del 1939*, cit., p. 296.

Volendo fare del cinema fascista si dovrà intendere per esso qualche cosa che rispecchi o, meglio, personifichi o, meglio ancora, contenga come nucleo fondamentale il nuovo ambiente psicologico creato dalla Rivoluzione.

Ora al centro di tale ambiente si trova l'uomo, soggetto attivo, di nuove concezioni, e in un certo senso di nuovi sentimenti che rappresentano i corollari, nel campo psicologico, sia della politica che dell'etica del fascismo. Questi corollari occorre dunque ricavare, osservando l'uomo con la nuova forma mentale fascista, ed utilizzare direttamente, come elementi vitali del film, le sue manifestazioni. Occorre in breve, indirizzarsi verso una ricerca psicologica, relativa innanzitutto all'individuo e secondariamente a gruppi di individui, cioè alla massa.

L'uomo e così pure la massa debbono essere studiati nelle loro determinazioni più ingenua e normali. Occorre spogliare il ritratto dello spirito umano di tutto ciò che può essere allegoria, retorica, manierismo, artificio, morbosità, estremismo, per ridurlo ai suoi caratteri più semplici, alle sue primarie e spontanee manifestazioni. Ciò, per altro, senza mai trascurare la triplice rappresentazione dell'uomo come essere complesso, vario ed evoluto. [...] [il soggetto] dovrà inoltre contenere spiccato il senso eminentemente fascista di "superamento di contrasti". La lotta e le vittorie continue dello spirito, la sua evoluzione dinamica circoscritta ad un sentimento o ad un gruppo di sentimenti, dovranno formare il nocciolo del nuovo dramma cinematografico.

Il ritorno insomma deve esserci alle sensazioni e alle obbiettivazioni degli individui, sia pure impetuose, ma spoglie di cerebralismi: solo così potrà ottenersi una lirica sana e commovente.

La nuova creazione perciò dovrà indirizzarsi verso un assoluto verismo; il quale, per altro, ciascun autore non rinuncerà a colorire con proprie tonalità cromatiche, sulle cui variazioni si baseranno i diversi "stili".

Questo nei riguardi di una letteratura psicologica verista¹²¹.

Il recupero, ma soprattutto la rielaborazione di un'estetica verista non era affatto avulsa dai dibattiti per una "realismo spirituale" dell'epoca fascista.

La centralità del l'uomo, ritratto anche nella sua complessità psicologica, rientrava nel fulcro della questione. L'operazione di *Cinci* riesce straordinariamente nell'obiettivo di un ritratto umanista e verista presentando alcuni elementi di novità che ci si presentano secondo una complessità non dissimile dai temi enucleati da

¹²¹ Carlo Lavagna, "Qualcosa per un cinema fascista", in *Quaderno cinematografico* a cura del Guf Ascoli Piceno, Numero unico, Casa editrice Giuseppe Cesari, Ascoli Piceno 1935, p. 3.

Quaresima rispetto al dibattito dei primi anni Quaranta. In *Cinci*, cioè, l'eredità verista e l'elaborazione del realismo si presenta in forma eccezionalmente matura e moderna, franco, vedremo, modernista.

Personaggio e coro

Il film si apre su una scena di paese, con le donne riprese in campo lungo, sedute in circolo al ciglio della strada, appena fuori dalle loro abitazioni, intente al ricamo e al controllo dei bambini che accanto a loro giocano alla palla o al salto alla fune. Nonostante il protagonista abbia lo spazio maggiore nell'economia del film, il ritratto dei personaggi della realtà popolare è attento ai dettagli e funzionale alla definizione del carattere di Cinci: il suo isolamento, la sua estraneità rispetto alla comunità – e per estensione all'umanità –, la sua diversità, la sua emarginazione.

Cinci è un orfano e vive con angoscia e drammaticità la propria condizione. La prima sequenza lo vede chiaramente estraneo al gruppo dei bambini del paese, verso cui dimostra un atteggiamento aggressivo e irriverente: quando una bambina le si avvicina per raccogliere la palla, lui la sbeffeggia mostrandole la lingua.

L'estraneità ai coetanei è sottolineata con forza dall'inserimento del flashback, assente nel racconto pirandelliano, che permette a Gandin di introdurre i fatti della mattinata che precedono l'arrivo di Cinci in paese, all'inizio del film. Il flashback è innescato da un primo piano di Cinci sdraiato su un carro pieno di fieno, mentre esce dal paese, dopo la prima scena. Il ragazzo è ritratto in classe, durante lo svolgimento di un tema, la cui traccia chiede una descrizione de "I miei genitori". La sua condizione di orfano lo mette a disagio a tal punto da indurlo ad abbandonare la classe con rabbia.

La mancanza della famiglia è resa oltremodo evidente, in una scena successiva, dalla descrizione del passaggio di una famiglia di contadini di ritorno dai campi: un uomo, una donna e due bambini. Cinci osserva in silenzio, seduto a terra, accanto al cane Fox, il passaggio della famiglia. Segue un pianto disperato.

Ma non c'è sollievo neppure nella fede, incarnata dalle donne in preghiera all'ora del Vespro. Esse sono ritratte con particolari di grande realismo all'interno della cappella. Cinci entra, si fa il segno della croce, ma si sente a disagio, non sa, in fondo, cosa fare, si sente per altro, ingenuamente, ignorato dallo spazio e dalle persone

presenti: così reagisce istintivamente, lasciando cadere improvvisamente i libri che portava con lui, producendo un rumore che irrompe nel silenzio nella cappella e attirando giocoforza l'attenzione delle donne, cui Cinci risponde con una risata divertita e irriverente. Ma le donne restano impassibili, chiuse nella loro preghiera.

Cinci è il ritratto compassionevole di un emarginato cui si nega la redenzione. È descritto con rispetto ed empatia ponendolo come “elemento problematico” nel quadro della vicenda, non c'è giudizio su di lui. Il ritratto degli altri personaggi mette in luce una sostanziale indifferenza da parte del resto degli abitanti nei confronti di Cinci.

Nel corso di un litigio con un coetaneo che nella campagna lo invita ad una caccia alle lucertole, Cinci risponde agli attacchi del ragazzo che gli tira dei sassi: un lancio troppo violento provoca un colpo alla tesa che è letale per il cacciatore di lucertole. In preda al terrore per l'atto compiuto, Cinci sente un treno in arrivo in lontananza, e fugge verso le rotaie, forse minacciando un suicidio, ma cade, e fallisce nell'intento.

Cinci, dopo l'omicidio, ritorna nuovamente in paese. Rientrando in paese verso sera è cupo e rassegnato. Passando un cono d'ombra sotto un portico, viene sfiorato da un uomo che getta a terra una sigaretta. Anche in questo caso è ignorato da chi gli passa accanto (ma lui stesso ignorava, all'inizio, il ragazzo che aveva incrociato lungo il sentiero). Cinci raccoglie la sigaretta, si siede accanto alla porta di casa, attendendo ancora la madre. E fuma la sigaretta.

La macchina da presa si avvicina fino al primo piano. A questo punto ci rendiamo conto che Cinci fissa la macchina da presa, ha “lo sguardo in camera” - questo espediente ricorre per la seconda volta nel film, ce ne occuperemo tra poco in una scena cruciale che si colloca immediatamente prima dell'omicidio -: è una scena dalla durata scandalosa, che ritrae un volto inespressivo, che fuma rassegnato una sigaretta raccolta da terra, fissando lo spettatore.

Non c'è nessuna soluzione morale, la conclusione del film è rimandata allo spettatore:

Come il racconto orale predilige l'assenza di spiegazione e di elaborazione psicologica, la macchina da presa neorealista, nelle parole di Bazin, dalla “perfetta

imparzialità dell'attenzione", assiste e partecipa allo svolgersi del mondo con distanza e "rispetto" degli eventi rappresentati¹²².

Personaggio e paesaggio

Assai rilevante, ai fini della nostra ipotesi, la complessità del rapporto tra personaggio e paesaggio. Il film è interamente girato in esterni, fatta eccezione per una scena girata all'interno della cappella, la Pieve romanica di S. Giovanni Battista di Lucignano d'Arnia.

La prima sequenza marca un primo intervento inventivo rispetto al testo pirandelliano. L'avantesto si apre nel borgo, con un cane sdraiato davanti ad una porta, la casa di Cinci, e il ragazzo, Cinci, dal temperamento burrascoso e scontroso, è descritto mentre tira calci alla porta "pur sapendo che è chiusa a chiave e che in casa non c'è nessuno". Gandin decide di iniziare nel borgo, come nel testo pirandelliano, con un campo lungo sulla vita di paese, con le donne sedute in circolo lungo la strada, controllando i bambini che giocano alla palla o alla corda; ma Cinci è introdotto diversamente, fuori dal paese, nella campagna senese. Si passa cioè a un campo lunghissimo della campagna. Da lontano, tra la folta vegetazione vediamo spuntare la testa e il corpo di Cinci, che avanza lungo il sentiero.

L'inquadratura restringe progressivamente il campo, riprendendo il ragazzo mentre passa accanto ad un altro ragazzo, ignorandolo, e tira un calcio ad una zolla di terra, alzando una nuvola di polvere. Siamo pressappoco a mezzodì.

Il sole è caldo e la figura di Cinci appare già scostante, insofferente, delusa. La scena successiva riprenderà alla lettera il testo pirandelliano, ma la prima sequenza ci rivela già una scelta precisa della messa in scena del paesaggio.

L'immersione del personaggio nel paesaggio è una componente fondamentale del film. I campi lunghi e lunghissimi sono le inquadrature dominanti del film, da una parte con una funzione documentaria e pittorica evidente: la descrizione del borgo con le donne dedite al ricamo e i bambini al gioco, ma anche il passaggio di una famiglia di ritorno dai campi in campo lungo, una scena che echeggia il verismo pittorico dell'Ottocento toscano di Giovanni Fattori, o Telemaco Signorini. Dall'altra, ed è la

¹²² Giuliana Minghelli, *Neorealismo: Anacronismo/Avanguardia*, cit., p. 210.

funzione che più ci preme interrogare, ricercando un'interazione complessa tra soggetto e paesaggio.

In questo si rintraccia la medesima ricerca sottesa dalle posizioni di Mario Alicata, Giuseppe De Santis e Fausto Montesanti che sulle pagine di Cinema nel 1941 invocano *“il ritorno alla realtà. [...] Essi insistono nuovamente sulla rigorosa presenza di un ambiente che sia origine e riflesso dei personaggi, non tanto in termini di funzionalità del racconto, ma per imprimere alla nostra cinematografia quel carattere di italianità di cui è priva”*¹²³.

Sergio Micheli connota la campagna senese in termini psicologici piuttosto negativi e perentori: *“tutto intorno è campagna desolata, tremendo squallore (l'effetto, tipico, che provocano i paesaggi lunari delle crete senesi, dove la scena è stata girata)”*¹²⁴. Ma la dialettica che Gandin ci pare riuscire a creare tra personaggio e paesaggio ci pare ancora più complessa.

Concentreremo la nostra argomentazione su una sequenza emblematica, oltreché tecnicamente sorprendente.

La scena si colloca dopo il ritorno di Cinci al paese, al momento del vespro.

Il movimento di Cinci nel corso del film è di oscillazione tra lo spazio del borgo e lo spazio della campagna che diventa lo spazio ideale di Cinci, lo vedremo tra poco: dunque dall'ingresso iniziale di Cinci in paese, si passa alla campagna dove Cinci accoglie un passaggio da un contadino che trasporta del fieno su un carretto trainato da un cavallo; dalla scena del carro Gandin inserisce il flashback che racconta la mattinata trascorsa a scuola e il tema “I miei genitori”; Cinci, disceso dal carretto nella campagna assiste al passaggio della famiglia che ritorna dai campi; a questo punto rientra anch'egli in paese ed entra nella cappella, dove ha una reazione che si direbbe quasi isterica, di spregiudicata irriverenza; dopo questa scena lo ritroviamo seduto nella campagna, presso “una specie di gora dove il fiume crea un'ansa”.

È questa la scena che ci interessa e precede di poco l'omicidio involontario.

¹²³ Debora Toschi, *Il paesaggio rurale*, cit., p. 25. Gli interventi a cui si fa riferimento sono Mario Alicata e Giuseppe De Santis, “Verità e poesia”, in *Cinema*, anno VI, No. 127, 10 ottobre 1941, pp. 216-217; Fausto Montesanti, “Della ispirazione cinematografica”, in *Cinema*, anno VI, No. 128, 25 ottobre 1941, pp. 280-281; Mario Alicata e Giuseppe De Santis, “Ancora di Verga e del cinema italiano”, in *Cinema*, anno VI, No. 130, 25 novembre 1941, pp. 314-315; Fausto Montesanti, “Replica”, in *Cinema*, anno VI, No. 131, 10 dicembre 1941, p. 364.

¹²⁴ Sergio Micheli, *Il recupero di “Cinci”. Un film del 1939 di Michele Gandin*, cit., p. 89.

Cinci è seduto per terra. La macchina da presa, con un piano ravvicinato, passa attraverso una semipanoramica verticale dai piedi del ragazzo al primo piano del volto. A questo punto notiamo una prima, notevole, infrazione grammaticale: Cinci sta guardando dritto davanti a lui, verso l'obiettivo della macchina da presa: è uno "sguardo in camera", prima di espressione, senza particolari sintomi di una qualsivoglia tensione emotiva. Difficile sbilanciarsi in una riflessione sulla durata dell'inquadratura, questa, infatti, andrebbe discussa dopo aver ripristinato il tempo esatto di proiezione (rischioso, d'altra parte, aggirare il problema con un semplice lettore digitale, senza incorrere di un'approssimazione).

Ma lo sguardo in camera produce già un elemento di rottura fortissimo e inatteso, cui fa seguito un movimento altrettanto sorprendente. Stiamo parlando di un piano sequenza, dunque senza staccare dal primo piano, la macchina da presa inizia un movimento verso destra. La macchina da presa a questo punto inquadra la campagna attorno a Cinci, e il movimento continua seguendo una traiettoria circolare, fino a una completa panoramica di 360 gradi, che ritorna perfettamente in posizione sul primo piano di Cinci, con lo sguardo nuovamente "in camera".

La sequenza e la tecnica adottata implicano esiti di una densità teorica straordinaria. Caso unico, rispetto a quanto questa ricerca ha potuto portare alla luce, nella produzione cine-sperimentale dei Guf.

Partiamo dal frammento corrispondente nel testo pirandelliano, si legge:

Non ha più voglia di andare avanti. È stanco e seccato. Si tira a sedere [...] si mette a guardare nel cielo la larva della luna [...] La vede e non la vede come le cose che gli vagano nella mente e l'una si cangia nell'altra e tutte l'allontanano sempre più dal suo corpo lì seduto inerte, tanto che non se lo sente più [...] non è più nel suo corpo: è nelle cose che vede e non vede...¹²⁵

Il passaggio pirandelliano colpì indubbiamente Gandin, che s'interrogò con intelligenza su come tradurre cinematograficamente quell'allontanamento dal corpo che Pirandello descriva in maniera così suggestiva.

¹²⁵ Luigi Pirandello, *Cinci*, in Id., *Novelle per un anno*, Vol. IV, Mondadori, Milano 2013, citato anche in Sergio Micheli, *Il recupero di "Cinci". Un film del 1939 di Michele Gandin*, cit., p. 89.

Dunque immediatamente lo sguardo in camera è per così dire “accolto” dalla macchina da presa, che procede nella panoramica *senza* staccare dal primo piano, ovverossia quello che ottiene Gandin in questa scelta è di *evitare* una semplice soggettiva (che non era mancata in precedenza: nella soggettiva dello sguardo di Cinci sdraiato sul carro di fieno). Lo sguardo in camera – una scelta sorprendente – funziona come un *transfer* dallo sguardo del personaggio, all’occhio della macchina da presa nel complesso effetto immersivo del paesaggio attorno a Cinci. Dunque c’è effettivamente un’uscita dal corpo, un allontanamento – che Gandin ottiene intelligentemente, evitando una soggettiva – ma permane anche un nesso fortissimo, emotivamente, tra soggettività del personaggio e paesaggio, un nesso empatico che lega l’identità del personaggio con “lo spirito”, la “sensibilità” dell’ambiente esterno.

Ma lo sguardo della macchina da presa, come abbiamo sottolineato, non è uno sguardo soggettivato: è uno sguardo oggettivo, di una panoramica che, grazie al piano sequenza che era partito, ricordiamolo, dal dettaglio dei pieni di Cinci, non può confondere con lo sguardo del personaggio.

Dunque siamo di fronte a una complessissima costruzione stilistica che unisce piano emozionale del soggetto (di cui viene accolta la tensione attraverso uno sguardo in camera sorprendente, che rompe il regime verista del complesso della messa in scena) e piano oggettivo-realista della ripresa.

Siamo di fronte, ne siamo convinti, al caso di quelle situazione ottiche che Gilles Deleuze ha descritto come essenziali nel neorealismo cinematografico e nella modernità che questo traduce, dove:

La distinzione tra soggettivo e oggettivo tende a perdere d’importanza man mano che la situazione ottica o la descrizione visiva sostituiscono l’azione motoria. Si ricade infatti in un principio di indeterminabilità, di indiscernibilità: non si sa più quel che nella situazione è immaginario o reale, fisico o mentale, non perché li si confonda, ma perché non si deve saperlo e non è più nemmeno il caso di domandarlo. Come se reale e immaginario si rincorressero l’un l’altro, si riflettano l’uno nell’altro, attorno a un punto di indiscernibilità¹²⁶.

¹²⁶ Gilles Deleuze, *Immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989, pp. 17-18.

Il tentativo di tradurre cinematograficamente “l’allontanamento dal corpo” descritto da Pirandello, induce Gandin a una scelta originale che produce effetti collaterali imprevisi: Gandin dimostra una coscienza del mezzo cinematografico e degli effetti raggiungibili eccellenti – nonché delle implicazioni, financo ontologiche, di una scelta come la soggettiva – e un’idea di cinema imprevedibilmente moderna.

Nella sequenza descritta la macchina da presa assume una funzione davvero moderna e in questo tipicamente neorealista, come sottolinea Giuliana Minghelli riprendendo la nozione di gioco e innervazione in Walter Benjamin: “*nel neorealismo non è più tanto l’attore ad essere alienato nell’apparato, ma è la macchina da presa ad assumere caratteristiche umane, ad essere innervata [...] il neorealismo rovescia la vocazione del cinema da distruttore a occhio umanizzato*”¹²⁷.

Probabilmente non sbaglieremmo se, scomodando Pier Paolo Pasolini, parlassimo di una soggettiva libera indiretta o di “quel processo di falso oggettivismo che è dovuto a una ‘soggettiva libera indiretta’”¹²⁸ che “liberi le possibilità espressive compresse dalla tradizionale convenzione narrativa, in una specie di ritorno alle origini: fino a ritrovare nei mezzi tecnici del cinema, l’originaria qualità onirica, barbarica, irregolare, aggressiva, visionaria”¹²⁹.

Nella descrizione che Pasolini fa di una sequenza di *Deserto rosso* (1964) di Michelangelo Antonioni, si evince la medesima situazione: “*la sequenza della preparazione del viaggio in Patagonia: gli operai che ascoltano ecc. ecc.; quello stupendo primo piano di un operaio emiliano struggentemente ‘vero’, seguito da una folle panoramica dal basso all’alto lungo una striscia blu elettrico sulla parete di calce del magazzino*”¹³⁰.

Nella sequenza di Cinci, la panoramica ci restituisce un mondo che non è semplice rispecchiamento della psicologia del personaggio, come Micheli suggerisce, bensì “*un mondo che si presenta come regolato da un mito di pura bellezza pittorica, che i*

¹²⁷ Giuliana Minghelli, *Neorealismo: Anacronismo/Avanguardia*, cit., p. 209.

¹²⁸ Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000, p. 182.

¹²⁹ Idem., p. 179.

¹³⁰ Ibidem.

personaggi invadono, è vero, ma adattando se stessi alle regole di quella bellezza, anziché consacrarle con la loro presenza”¹³¹.

L’adattamento del Cineguf di Siena riesce in una integrazione naturale e organica della tradizione del realismo maturata dei discorsi dei Guf e strettamente legata alla pratica documentaria e un modernismo che deriva da una pratica matura e moderna del mezzo cinematografico, come *“arte rinnovata da una pratica allo stesso tempo progressiva [la modernità del mezzo e della pratica del passo ridotto; la tensione modernista - Ndr] e anacronistica [la questione del realismo; la tensione normalizzante - Ndr], una pratica che nasce dall’incontro tra l’uomo, la macchina e il mondo della sua esperienza*”¹³².

¹³¹ Idem., p. 180.

¹³² Idem., p. 213.

5 IL QUADRO TECNOLOGICO

5.1 Corpo, esperienza

cinematografica e dispositivo tecnologico nella pratica cine- sperimentale

Uno spirito meccanico

Scarti, segmenti interstiziali di frammenti pellicolari e alcune tracce documentali, in bilico tra tensione antropologica, teorica e politica, ci offrono la testimonianza dell'emersione e sopravvivenza di una tenzone cruciale per la cultura, l'arte e l'evoluzione del cinema tra le due guerre: l'incontro fisico del corpo organico con la macchina e dell'uomo con il dispositivo cinematografico¹ per chi nell'Italia tra le due

¹ In questa sede la parola richiede una disambiguazione: il ricorso al termine “dispositivo” non distingue nella fattispecie tra dispositivo-meccanico (ciò che gli inglesi chiamerebbero “*device*” e i francesi – con una sfumatura di significato introdotta principalmente da J-L. Baudry – “*appareil*”, intendendo tanto la macchina da presa, quanto il proiettore) e dispositivo cinematografico inteso come “apparato”, includendo nella nozione la proiezione, lo schermo, la sala buia. Ai fini di questo capitolo, la riflessione sul dispositivo (che ci interesserà soprattutto nella prima accezione) è accessoria rispetto allo sviluppo di una riflessione sulle implicazioni filosofiche e politiche dell'azione cine-sperimentale e sulla definizione che daremo a quest'ultima. La bibliografia sulla “questione del dispositivo” – che come detto seguiremo tangenzialmente – è vasta e costituisce un corpus di riferimenti cruciale per lo sviluppo dei *Cinema Studies* dagli anni '70 a oggi. Si veda tra i contributi più lucidi e

guerre assunse per elezione il privilegio di “ogni esperienza, ogni nuovo tentativo nel campo cinematografico generale”²: i giovani e la pratica cinematografica del passo ridotto nelle sezioni cinematografiche dei Gruppi universitari fascisti (Guf).

Ciò che ci interessa è una riflessione sulle condizioni - storiche, ma anche antropologiche - e gli esiti di un incontro con la tecnica cinematografica e il mezzo tecnologico che nell’esperienza dei Cineguf trovano un caso certamente eccezionale: in prima istanza perché lo spazio dell’azione cinematografica - lo spazio fisico del set e lo spazio figurato della formazione di una competenza (non solo tecnica) - dei giovani cinegufini è per noi terreno privilegiato per rintracciare e problematizzare le “tracce choccati offerte dai nuovi media”³, che nella pratica cinematografica trovano quella funzione di metabolizzazione e integrazione messa in luce dagli scritti di Walter Benjamin, fondamentale interlocutore della nostra argomentazione; in secondo luogo per la sistematicità e la capacità riflessiva mostrata – vedremo – dai giovani in quell’esercizio⁴; infine perché tale pratica si è organizzata nel quadro di un complesso sistema di istituzionalizzazione dell’attività cinematografica in seno alle strutture del partito fascista.

La natura politica che problematizzeremo in questa “metabolizzazione” dovrà, infatti, tenere conto del fatto che l’azione cinematografica nelle strutture dei Guf nasceva come strumento dello stato totalitario - lo ribadiamo - ed era un’azione che necessariamente doveva essere processata “fascisticamente”⁵. Discutendo la “politicizzazione” di questa pratica non potremo, infatti, dimenticare la sua funzione in quell’“estetizzazione della politica” condotta dal regime, cui Walter Benjamin attribuiva la più intensa combinazione distruttiva degli effetti della tecnologia e della modernità sull’uomo, in cui cioè la perdita di “aura” che Benjamin costata nella

recenti: Francesco Casetti, *La questione del dispositivo*, in *Fata Morgana*, “Cinema”, anno VII, No. 20, Maggio-Agosto 2013, pp. 9.39; Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs. Cinéma, installations, expositions*, P.O.L., Parigi 2012. Per una recentissima proposta sui “dispositivi di visione e di ascolto”, si veda anche Francois Albera e Maria tortajada (a cura di), *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2014.

² Anon., *I sette anni del Cineguf Milano*, in “Cineguf”, No. unico, anno 1941, p.7.

³ Andrea Pinotti e Antonio Somaini, *Introduzione*, in W. Benjamin, *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. XXIII.

⁴ Faremo ricorso alla nozione di “esperienza” con parsimonia, data la densità e la peculiarità che la contraddistingue nel lessico benjaminiano e di cui vogliamo occuparci più avanti in queste pagine.

⁵ Luigi Chiarini, *Il cinema e i giovani*, in “Lo Schermo”, I, No. 1, agosto 1935.

riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, si combina con i meccanismi illusori di spettacolarizzazione delle masse della politica del fascismo.

Specificheremo nel corso di queste pagine in che termini parliamo di “politicizzazione”: ciò che prima vogliamo brevemente ricostruire è perché il problema di una formazione tecnica, di una competenza specifica, di un'iniziazione alla pratica cinematografica sia per noi così intimamente connessa a una ricezione alternativa della tecnologia⁶ rispetto agli esiti alienanti e distruttivi della modernità, dall'interno delle strutture del regime (nel caso dei Cineguf) e durante l'era che Siegfried Giedion ha definito della “meccanizzazione piena”⁷, quando cioè “*la meccanizzazione s'impone nella sfera intima*”⁸.

Nel 1926, sull'autorevole *Fiera Letteraria*, Raffaello Giolli⁹, intellettuale sensibile alle tensioni sotterranee del mondo delle avanguardie e attento ad una visione totale dell'arte¹⁰, scriveva la sua “Apologia della macchina”.

Giolli esalta nella macchina la capacità di moltiplicare “l'intensità della vita”¹¹, producendo nell'uomo “uno stato lirico di coscienza” che non solo preserva in lui “*lo spirito, l'ingegno, il ritmo creatore*”, ma ne intensifica e aumenta la forza (una forza fisica – dell'operaio – e spirituale – dell'artista) senza sacrificarne l'umana essenza: “non è un automa”. Giolli mette dunque in guardia dalla paura e dall'orrore della macchina: “*un segno di mancata coscienza della vita moderna*”. Nel tentativo di preservare la dimensione dello spirito nell'incontro con la tecnologia, il critico aggira la tentazione dominante di rimuovere il problema dell'incontro con il mezzo tecnico dal dominio dell'arte e dell'estetica, in un dibattito intriso d'idealismo, in cui la tecnica “*rimane un antecedente dell'arte e [...] non ha valore estetico*”¹².

⁶ Miriam Bratu Hansen, “Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street”, in *Critical Inquiry*, No. 25, 1999, p. 313.

⁷ Siegfried Giedion, *L'era della meccanizzazione*, Feltrinelli, Milano 1967, p. 50.

⁸ Ibidem.

⁹ Egli era raffinato critico, protagonista della vita culturale milanese - ma non solo -, e intellettuale “libero” per quell'indipendenza che costantemente cercò e che riuscì a garantirsi, a costo della vita.

¹⁰ Una visione dell'arte che egli rintracciava anche nelle pratiche e negli oggetti del quotidiano, scavando nei nessi profondi tra modernità, arte e società italiana.

¹¹ Raffaello Giolli, “Apologia della macchina”, in *Fiera letteraria*, 19 settembre 1926, p.1.

¹² Roberto De Gaetano, *Teorie del cinema in Italia*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2005, p. 27. Si veda anche R. Eugeni, *Il dibattito teorico*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano 1934-1939*, Vol. V, Edizioni di Bianco e Nero, Marsilio, Roma e Venezia 2006, pp. 521-536.

Giolli non inizierà a occuparsi di cinema che qualche anno dopo, ma nel 1928 sulla rivista *Cinematografo* Ruggero Orlando corrisponde al suo entusiasmo, rinvenendo nella macchina “una certa personalità”, un *quid obscurum*¹³ che per il giovane critico “non è pertinente alla materia, né allo spirito, perché non preesisteva in nessuno dei due” bensì, egli continua, “*nasce dalla loro unione formatrice e le assegna un carattere di creazione*”¹⁴.

Nel numero successivo Orlando non esita a “*proporre un’arte nata completamente nell’atmosfera di cui si tratta e perciò adattissima alla grande missione da intraprendere*”¹⁵: il cinematografo.

Il cinematografo diventa per il giovane Orlando l’orizzonte di una conquista spirituale, una sintesi tra spirito e materia in cui egli v’intuisce uno “spirito meccanico” dal valore taumaturgico: “*ben lungi dall’infondere in loro [gli uomini] un degradante materialismo*”, il cinematografo aiuterà l’uomo a cogliere l’essenza moderna della nuova era, condurrà “*gli spettatori al contatto diretto con i singoli organi della Natura, non più considerati come altrettanti enigmi e altrettante violazioni, ma come ponti di passaggio e tramite saluberrimi tra la natura e l’uomo*”¹⁶.

Non si tratta tanto di cogliere la gravidanza storiografica di questi contributi, piuttosto ciò che ci interessa è la capacità e l’efficacia con cui riescono - nel quadro di una cultura estetica del cinema che in Italia è comunque inevitabilmente crociana - a suggerire un incontro con la tecnologia non distruttivo, dove la macchina si apre ad un’interazione costruttiva, creativa (in Orlando, ma in fondo anche in Giolli), in cui il corpo umano non viene annullato (in Giolli anche “la mano è una macchina”), ma trasformato in una doppia direzione: sia come quella “*costante sovrastorica dello sviluppo del genere umano*” che László Moholy-Nagy nel 1925 riconosceva come la

¹³ Ruggero Orlando, “La macchina e il cinematografo”, in *Cinematografo*, anno II, No. 8, 14 aprile 1928, p. 5

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ruggero Orlando, “La macchina e il cinematografo”, in *Cinematografo*, anno II, No. 9, 29 aprile 1928, p. 4

¹⁶ Idem., p. 5. Su questo tema si veda soprattutto Francesco Casetti, *L’occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, pp. 141-180.

“necessità di estendere la propria sfera percettiva”¹⁷, dove l’uomo “sente moltiplicare la sua forza e la sua intelligenza. Vive per cento: vibra con quel ritmo inedito: si fa più grande della sua storia”¹⁸; sia come via d’accesso alternativa alla percezione del mondo moderno, non più enigmatica e violenta (Orlando), ma cosciente, riflessiva, prodotta in quello che Giolli chiama uno “stato lirico di coscienza”, che non sembra così distante dalla dimensione “surrealista” che il cinema produce nel saggio che Siegfried Kracauer dedica alla fotografia nel 1927:

come la coscienza si trova di fronte alla rude meccanicità espressa dalla società industrializzata, allo stesso modo – grazie alla tecnica fotografica – si trova di fronte al riflesso della realtà, che le è sfuggita. [...] Il film realizza questa possibilità laddove, associando parti e dettagli, dà vita a configurazioni inconsuete [...] questo gioco della natura ridotta in pezzi fa pensare al *sogno*, in cui si aggrovigliano i frammenti della vita diurna¹⁹.

Gioco, sperimentazione, esperienza

Kracauer ricorre all’immagine del gioco d’azzardo per descrivere questo “decisivo confronto” che il mezzo tecnologico mette in azione tra l’uomo e la realtà.

Walter Benjamin stratifica e rende ancora più pregnante la riflessione sul gioco (*Spiel*)²⁰: essa s’intreccia inestricabilmente con una “teoria benjaminiana del film”²¹.

¹⁷ Antonio Somaini, *Fotografia, cinema, montaggio. La “nuova visione” di László Moholy-Nagy*, in László Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, a cura di A. Somaini, Einaudi, Torino 2010, p. XXVIII.

¹⁸ Raffaello Giolli, cit., p. 1

¹⁹ Siegfried Kracauer, *La fotografia*, in Id., *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli 1982, p. 127. Corsivo in originale nel testo.

²⁰ Benjamin tornerà ad ogni modo sulla figura del giocatore d’azzardo e della scommessa dieci anni dopo Kracauer, a partire da Baudelaire: Walter Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell’età del capitalismo avanzato*, a cura di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi, Clemens-Carl Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, pp. 876-877.

²¹ Miriam Bratu Hansen, “Room-For-Play: Benjamin's Gamble with Cinema”, in *Canadian Journal of Film Studies - Revue Canadienne D'Etudes Cinématographiques*, Volume 13, No. 1, 2004, pp. 1-27. Il saggio è stato tradotto in italiano e pubblicato in due parti a cura di Giame Alonge in: Miriam Bratu Hansen, “Spazio per il gioco: la scommessa di Benjamin con il cinema”, prima parte, in *La Valle dell’Eden. Semestrale di cinema e audiovisivi*, Nn. 12-13, 2004, pp. 66-100 e Id., “Spazio per il gioco: la scommessa di Benjamin con il cinema”, seconda parte, in *La Valle dell’Eden. Semestrale di cinema e audiovisivi*, No. 14, 2005, pp. 159-180.

Più in generale il nesso tra *Spiel* e film, si rintraccia nel complesso momento che Benjamin chiama di “innervazione”, ovvero quell’”incorporazione” non distruttiva del mondo in cui Benjamin vedeva un’alternativa al fallimentare e devastante incontro con la tecnologia che nell’*estetizzazione* della politica prodotta dal Fascismo trovava la sua angosciosa ribalta. Il cinema, nella forma del gioco, diventa “unico prisma nel quale in maniera intellegibile, significativa e appassionante, si dispiegano all’uomo odierno l’ambiente immediato, gli spazi nei quali vive, attende alle sue faccende, si diverte”²², ma anche pratica “giocosa” dove “non c’è spazio per una posizione di superiorità”²³, dove “ciò che è fondamentale è il gesto”²⁴.

Le tracce della pratica cinematografica dei Guf ci si offrono come esempio ideale di quella “metabolizzazione”, dove “la tecnica sottoponeva il sensorio umano a un *training* di tipo complesso”²⁵.

Questa “regolazione” dell’interazione tra uomo e tecnologia in Benjamin implica sia “a decentring and extension of the human sensorium beyond the limits of the individual body” (che apre in sostanza a una nuova modalità di coscienza e apprendimento), sia “an introjection, ingestion or incorporation of the object or device”²⁶ (dunque letteralmente una somatizzazione e incorporazione del dispositivo cinematografico)²⁷: discuteremo qui la sua evidenza nel *training* pratico dell’azione cinematografica dei giovani cineguffini.

²² Walter Benjamin, *Replica a Oscar A. H. Schmitz*, in Id., *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, cit., p. 262. Il passaggio è stato ampiamente discusso in Miriam Bratu Hansen, “Room-For-Play”, cit., p. 11. Si veda inoltre per un quadro riassuntivo: Id., *Cinema & Experience. Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, Johan & Levi, Monza 2013, pp. 225-240.

²³ Walter Benjamin, *Programma per un programma proletario dei bambini*, in Id., *Figure dell’infanzia*, a cura di Francesco Cappa e Martino Negri, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012, p. 222.

²⁴ Ibidem. Torneremo nella prossima sezione sull’importanza del gesto.

²⁵ Walter Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, cit., p. 874. Corsivo nostro.

²⁶ Miriam Bratu Hansen, “Benjamin and Cinema”, cit., p. 332.

²⁷ Su questi temi si veda Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2004: in part. Cap. 12, pp. 286-318. Vivian Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1992: in part. pp. 169-203.

A partire dal 1934, come abbia visto, la formazione di una competenza tecnica cinematografica viene progressivamente affidata alle strutture dei Cineguf²⁸.

Riferimenti alle produzioni cinematografiche guffine emergono progressivamente anche nelle riviste maggiori, accompagnando contributi legati alla formazione sulla tecnica cinematografica: così per esempio sulla rivista *Eco del Cinema* l'articolo "Come si monta un film" dove non si fa alcun riferimento esplicito alle attività dei Cineguf, è però accompagnato dalla riproduzione, che si estende per quasi metà pagina, di un fotogramma del film *Stadio* (V. Campogalliani, Giorgio Ferroni, 1934) del Guf di Roma²⁹; sulla rivista *Scenario* l'articolo "Grammatica del film" di Corrado Alvaro, ancora una volta senza alcun riferimento esplicito alle attività guffine è accompagnato da un fotogramma dal film *Nave* (Giovanni Paolucci, Piero Portalupi, 1936) del Guf di Genova³⁰. La rivista *Film* dal 1936 associa costantemente, nella rubrica "Fotografia e passo ridotto", contributi legati alla formazione tecnica a *reports* sulle attività delle sezioni cinematografiche, così come farà *Bianco e Nero* fin dal suo primo numero, nel 1937, nella rubrica "Sezioni cinematografiche dei Guf", sebbene in quest'ultimo caso ai contributi sulla tecnica fosse destinato più ampio spazio nel corpo della rivista.

Sono molto più rari invece gli articoli sulla tecnica nei periodici dei Guf, che d'altra parte erano, per la stragrande maggioranza, periodici genericamente culturali, dove dunque le incursioni sul cinema dovevano mantenersi su un piano più generale. Fa eccezione un'interessante contributo di Catrano Catrani, che abbiamo seppure brevemente, già esplorato nel capitolo precedenti, dal titolo "Tecnica" nel *Notiziario delle sezioni cinematografiche dei Gruppi Universitari Fascisti* del 9 marzo 1935-XIII³¹, che però non va oltre la descrizione superficiale del modo della realizzazione di un film sperimenta: scelta del soggetto, delle inquadrature, il gusto nel montaggio, la scelta degli attori tra amici e conoscenti ecc.

²⁸ Con un immediato effetto di massificazione: tra il 1935 e il 1939 le sedi dei Cineguf proliferano giungendo a superare la cinquantina su tutto il territorio italiano e coinvolgeranno studenti universitari, lavoratori ma anche adolescenti: ci limitiamo alle sedi che hanno lasciato traccia di un'attività produttiva anche elementare e di una certa regolarità; il numero complessivo delle strutture nominalmente riconducibili ai Cineguf supererebbe la novantina.

²⁹ Anon., "Come si monta un film", in *Eco del cinema*, No. 128, 1934, p. 29.

³⁰ Corrado Alvaro, "Grammatica del film", in *Scenario*, No.4, 1936, p. 159.

³¹ Catrano Catrani, "Tecnica", in *Notiziario delle sezioni cinematografiche dei Gruppi Universitari Fascisti*, 9 marzo 1935-XIII, p. 8.

Nonostante il manuale tecnico di riferimento per il passo ridotto restasse *La Cinematografia per tutti* di Ernesto Cauda del 1930, la formazione tecnica per Cineguf tendeva a prendere le distanze dal generico cine-dilettantismo: la loro non era una pratica dilettantistica, la formazione tecnica e l'azione cinematografica si connotavano di valori legati da una più complessa *expertise*, che non a caso assunse il carattere dello "sperimentale". Domenico Paolella, autore di quello che a tutti gli effetti può essere considerato un manifesto, una storia e un manuale sulla realizzazione del "film sperimentale", scriveva "*La parola sperimentale ha perduto il suo antico valore, per essere appropriata ad una categoria più estesa, in cui il tentativo consiste proprio nella costruzione totale del film, in tutte le sue parti, di qualunque genere esso sia*"³².

Dunque la nozione di "sperimentale" non va rintracciata sul piano dello stile, bensì su quello della pratica e pertiene "la costruzione totale del film", detto altrimenti: l'esperienza della pratica cinematografica, l'incontro con il mezzo cinematografico; non è dunque un caso che Paolella dedichi tre capitoli su dieci (45 pagine su 124) alla ricostruzione della realizzazione di tre film "sperimentali": *Arco Felice* (D. Paolella, R. Del Grosso, 1935), *Cronaca o fantasia* (D. Paolella, 1936), *Uno della montagna* (D. Paolella, 1937).

In essi viene ricostruito il contesto e le vicissitudini produttive che hanno accompagnato la realizzazione (in forma di racconto), vi è riportato il soggetto del film e una trascrizione parziale del trattamento della sceneggiatura, con l'indicazione dei piani e dei tagli delle inquadrature.

Più che la formazione tecnica è centrale l'esperienza produttiva e l'incontro con il mezzo cinematografico. L'esperienza della produzione cinematografica, della realizzazione del film, assume caratteri sperimentali in relazione - ne siamo convinti - alla complessità e alla natura traumatica che in quegli anni segna l'incontro con il dispositivo tecnologico.

L'azione cinematografica allora non resta semplice esercizio tecnico, ma diventa vera e propria "esperienza" secondo l'accezione discussa da Walter Benjamin.

³² Domenico Paolella, *Cinema Sperimentale*, Casa Editrice Moderna, Napoli 1937, p.13. Corsivo in originale nel testo. Una prima panoramica sul film sperimentale internazionale e italiano a partire dalla rassegna veneziana Paolella la pubblica in Id., "Film sperimentali", *Notiziario delle sezioni cinematografiche dei Gruppi Universitari Fascisti*, 24 aprile 1935-XIII, p. 3.

Il concetto benjaminiano di esperienza si staglia al centro della triangolazione tra linguaggio (che qui va inteso nella sua più ampia accezione, come sorta di livello elementare dell'esperienza, a partire dal quale tutte le articolazioni "linguistiche" sono possibili, inclusi la fotografia e il cinema)³³, sensi e medium tecnologico: è a partire dai caratteri peculiari dei nuovi media che l'incontro con la tecnica diventa esperienza produttrice di senso e riconfigurazione e metabolizzazione della modernità.

Benjamin si riferisce ad essi come a una "seconda tecnica": a differenza della prima che *"ha realmente l'intenzione di dominare la natura; la seconda, invece, mira piuttosto a un gioco combinatorio tra natura e umanità"*³⁴.

È in questa interazione che prende forma la nozione di esperienza: *"Il fatto che lo choc venga in questo modo captato, parato dalla coscienza, conferirebbe all'evento che lo provoca il carattere di esperienza propriamente vissuta"*³⁵.

Si tratta di un'esperienza in cui in una certa misura l'interazione con la tecnologia avviene con successo (è il concetto di "esperienza vissuta"). La "seconda tecnica" è al centro di quel processo di *training* a cui l'uomo può affrancarsi, per arginare gli esiti distruttivi e fallimentari dell'integrazione della tecnologia e della società meccanizzata: in questa fase di *training* e di "regolazione" del rapporto tra natura e umanità e tra uomo e tecnologia, l'uomo si trova nella condizione di un "test meccanizzato" che Benjamin paragona a quello dell'attore sul set cinematografico.

Pasi Väliäho ha inquadrato il concetto di "test" benjaminiano all'interno di una più ampia disamina di quella che si configurerebbe, nei primi anni del Novecento, come una vera e propria "vita sperimentale", in cui le condizioni choccati cui è esposto l'uomo nella vita quotidiana si rintracciano in quelle descritte da Benjamin a proposito dell'attore sul set cinematografico (ma in generale nelle potenzialità del dispositivo cinematografico come spazio di gioco e innervazione) e nelle esposizioni

³³ Mika Elo, "Walter Benjamin on Photography: Towards Elemental Politics", in *Transformations*, No. 15, 2007, p. 2. Si rimanda poi a Walter Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in Id. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962, pp. 53-70.

³⁴ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*, in Id., *Aura e choc*, cit., p. 26. Si veda anche Walter Benjamin, *Al planetario*, in Id., *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino 2006, p. 71. Sulla questione della "seconda tecnica" si veda anche Tom Gunning, *Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century*, in David Thorburn, Henry Jenkins e Brad Seawell (a cura di), *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, MIT Press, Cambridge, London 2004, pp. 39-60.

³⁵ Walter Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, cit., p. 859.

della nascente psicologia sperimentale³⁶ a proposito dei test che sottoponevano i pazienti a stimoli e sollecitazioni esterne per valutarne reazioni e impulsi condizionati.

Il test sperimentale esprime per Benjamin la condizione essenziale di quel processo di *training* “omeopatico”³⁷ e “terapeutico”, dove il rapporto dell’uomo col mezzo tecnologico si rivela in uno “spazio di gioco” in cui l’uomo esprime una nuova coscienza: in questo, molto più simile all’idea del corpo “biomeccanico” in quegli stessi anni descritto da Sergej Ėjzenštejn, corpo “consapevole” e “capace di orientarsi nel tempo e nello spazio”³⁸, che non alla “metallizzazione del corpo umano” nelle parole di Filippo Tommaso Marinetti³⁹: un orizzonte quest’ultimo perfettamente integrato, nella lettura di Benjamin, nei meccanismi di estetizzazione illusiva della politica del fascismo⁴⁰.

Da questa prospettiva la pratica cinematografica dei Guf assume i caratteri di un’esperienza “sperimentale”, nell’accezione appena discussa.

Un manuale oggetto di grande considerazione tra i giovani “cine-sperimentalisti”, dove possiamo rintracciare una certa consapevolezza di una ricerca sperimentale di questo tipo e di un avvicinamento alla pratica che prende forma e senso nel quadro dello sviluppo della modernità è *Note di cinema*, pubblicato alla fine del 1941, a spese del Cineguf di Milano e curato da Attilio Giovannini, Luigi Veronesi, Antonio Chiattoni (legati al gruppo del Cineguf).

³⁶ Pasi Väliäho, *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and Cinema Circa 1900*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2011, pp. 53-66, in part. p. 64: “the concept of experimental life reveals modern technological media as processes by which power and truth become incorporated into the living being, which becomes transformed and shaped accordingly”. Si veda anche Patricia Rae, *Modernism, Empirical Psychology and the Creative Imagination*, in Astradur Eysteinnsson e Vivian Liska (a cura di), *Modernism*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 2007, pp. 405-418. Silvio Alovio, in una pionieristica ricerca, ha dimostrato come anche in Italia una tale convergenza sia rintracciabile, Silvio Alovio, “‘Un metallo che sente e che pena’. Cinema e scienza del lavoro nell’Italia del primo Novecento”, in *Immagine. Note di Storia del Cinema*, a cura di Silvio Alovio e Simone Venturini, AIRSC, Paolo Emilio Persiani, No. 6, 2012, pp. 88-89.

³⁷ Miriam Bratu Hansen, “Room-for-Play...”, cit., p. 19.

³⁸ Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, *Sulla Biomeccanica. Azione scenica e movimento*, Armando editore, Roma 2009, p. 50.

³⁹ Filippo Tommaso Marinetti, “Estetica futurista della guerra”, in *La gazzetta del popolo*, 27 ottobre 1935, da Walter Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca...*, cit., p.48.

⁴⁰ Tale orizzonte ha a che fare con la nozione benjaminiana di “fantasmogoria”, come risultato di un’esposizione illusoria della realtà, cui l’estetizzazione della politica sottopone l’uomo.

Note di cinema (che con *Cinema Sperimentale* di Domenico Paolella del 1937, è il riferimento manualistico ufficiale per le attività dei Cineguf), è profondamente diverso dal manuale tecnico di Cauda⁴¹, ma in fondo anche dal testo di Paolella che pure era attento alla dimensione “esperienziale” della pratica, più che alla semplice competenza tecnica: si configura piuttosto come un manuale di *training* nel senso benjaminiano.

Note di cinema esprime fin dai primi capitoli una densità teorica sconosciuta a questi testi: nel capitolo “essenza cinematografica del film”, Giovannini introduce alle fasi di realizzazione del film (nell’ordine: soggetto, scenario, sceneggiatura, sonoro, montaggio), sintetizzando il potenziale del mezzo cinematografico come la capacità di “preordinamento” e “coordinamento” delle immagini della memoria.

Il cinema, cioè, “*servirà da sfondo ai nostri pensieri*”, ha valore “rievocativo” e organizzativo per la memoria, secondo gli stessi mezzi “*istintivi e naturali per ricostruire nel sogno la realtà*”⁴².

Giovannini richiama esplicitamente Freud⁴³, e nell’introduzione alle fasi della realizzazione del film orienta il giovane sperimentatore a questa consapevolezza, e al suo ruolo di “ordinatore” e agente di sintesi di tutta la macchina cinematografica⁴⁴.

⁴¹ Sul ruolo della manualistica tecnica nella formazione delle nuove generazioni di cineamatori si rimanda a Simone Venturini, *L’utopia totalitaria della ‘cinetecnica’. Il contributo di Ernesto Cauda alla Scuola Nazionale di Cinematografia*, in *Bianco e nero*, numero speciale *La Scuola Nazionale di Cinematografia (1931-1935)*, a cura di A. Baldi e S. Celli, n°560, gennaio-aprile 2008; si veda inoltre Elena Mosconi, “Il cinema per tutti: statuto e retorica dell’amatoriale nella pubblicistica e nei manuali degli anni Trenta”, in *Comunicazioni sociali*, numero dedicato a *Il Metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, a cura di Luisella Farinotti e Elena Mosconi, Vol. 27, No. 3, Settembre-Dicembre 2005, pp. 451-462

⁴² Attilio Giovannini, Luigi Veronesi, Antonio Chiattoni, *Note di cinema*, Edizione del Cineguf, Milano 1942, p. 22.

⁴³ Ibidem.: “su questo tema, potremmo prendere a prestito addirittura le similitudini di Freud”. Pochi mesi prima della pubblicazione di *Note di cinema* – dunque presumibilmente durante il periodo di stesura di questo capitolo – il Centro Cattolico Cinematografico dà alle stampe *Introduzione al Cinema* di Giuseppe Maria Scotese: il corposo e denso capitolo tre (fondato su una profonda rilettura dei contributi teorici della *premiere vague* francese di Epstein, Delluc, Gance) è dedicato all’“Essenza del cinema” – un titolo che potrebbe legittimare almeno una derivazione del capitolo “Essenza cinematografica del film” in *Note di Cinema* – e ivi troviamo una sezione dedicata a “Animismo-Analisi-Psicanalisi” e al “Simbolo” (cui si fa riferimento col termine tedesco “*Wundt*”, indicando “un mondo di sentimenti subcoscienti”, sebbene non vengano dichiaratamente citati né Freud né tantomeno Jung): Giuseppe Maria Scotese, *Introduzione al cinema*, Centro Cattolico Cinematografico, Roma 1941, pp. 73-130. Nello stesso anno – il 1941 – la psicanalisi torna in un’altra pubblicazione promossa dall’Azione Cattolica Italiana per l’editrice AVE: AA.VV., *Il volto del cinema*, Editrice AVE, Roma 1941. Il contributo dal titolo “Radioscopia del cinema” è di Benigno Zaccagnini: nel capitolo in questione si discute de “L’influenza del cinema

Il riferimento alla memoria e al sogno sono punti di contatto densi di suggestione tra la pratica cinegufina e i concetti d'innervazione, *training* e gioco in Walter Benjamin.

Il problema della memoria è un nodo centrale in quella che Benjamin descrive come il declino dell'esperienza⁴⁵ che si verifica con la caduta dell'aura (e la combinazione distruttiva della spettacolarizzazione del fascismo): la memoria assume in Benjamin – in dialogo con Bergson (*Matière et Mémoire*) e Proust – una funzione di protezione dalle impressioni (traumatiche) choccati, funzione ripristinata e sostituita nel dispositivo foto-cinematografico da una sorta di memoria involontaria della percezione della realtà – “uno spazio elaborato inconsciamente” - che Benjamin teorizza nell’“inconscio ottico”⁴⁶. Abbiamo bruscamente semplificato, ma il punto ancora una volta sta in quel “*training* di tipo complesso” cui i mezzi di riproduzione tecnica della fotografia e del cinema sottopongono “il sensorio umano”⁴⁷.

Dunque “*quanto più frequente diviene la loro registrazione [la ricezione dell'inconscio ottico - Ndr] da parte della coscienza, tanto meno ci si può attendere da tali choc un effetto traumatico*”⁴⁸.

È la pratica, il tirocinio, l'allenamento cosciente – in una parola il *training* – a facilitare la ricezione degli choc: “*un allenamento nel controllo degli stimoli a cui, se necessario, possono essere chiamati sia il sogno sia il ricordo*”⁴⁹.

L'esperienza della pratica cine-sperimentale diventa dunque lo spazio di gioco in cui competenza tecnica e integrazione cosciente del mezzo tecnologico prendono forma nel complesso processo dell'*innervazione*⁵⁰.

sull'evoluzione della psiche femminile”, di “Cinema e moti impulsivi”, di “Cinema e anormali psichici”. Significativamente il capitolo di Zaccagnini è seguito da un capitolo dedicato all'esperienza dei Cineguf, “I giovani e il cinema”, a firma di Antonio Covi, del Cineguf di Padova. Per un contributo teorico generale sul rapporto tra “Freud e il medium tecnologico” si veda Thomas Elsaesser, *Freud and the Technical Media. The Enduring Magic of the Wunderblock*, in Erkki Huhtamo e Jussi Parikka (a cura di), *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley: University of California, 2011, pp. 95-118.

⁴⁴ Il lavoro di collaborazione, coordinamento, integrazione delle fasi, sintesi, è il filo rosso che caratterizza il manuale, fin dal suo primo capitolo “Collaborazione creativa”, scritto da Luigi Veronesi.

⁴⁵ Miriam Bratu Hansen, “Benjamin and Cinema”, cit., p. 310.

⁴⁶ Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in Id., *Aura e Choc*, cit., p. 230.

⁴⁷ Walter Benjamin, *Su alcuni motivi...*, cit., p. 874.

⁴⁸ Idem., p. 858.

⁴⁹ Idem., p. 859.

Il *training* della pratica cine-sperimentale si configura a nostro avviso in questo modo. Tuttavia non abbiamo ancora esaurito le implicazioni del momento dell'innervazione, né abbiamo risolto in maniera esaustiva le affinità con la pratica cineguffina. Puntando la nostra attenzione sui reperti visivi dell'azione cinematografica dei Cineguf, speriamo di fare luce sulle zone ancora inesplorate di questa ipotesi.

Medium, corpo, politica

I gruppi delle sezioni cine-sperimentali dei Guf hanno lasciato ampia documentazione fotografica sulla loro attività cinematografica.

In linea di massima le fotografie di retroscena non rappresenterebbero un'esclusiva della pratica dei Cineguf; ciò che è certamente d'interesse per la nostra tesi è però l'assidua ricorrenza e la quasi sistematicità della registrazione documentaria dell'azione sperimentale nei Cineguf. Molti dei gruppi che hanno dichiarato una qualche attività produttiva hanno lasciato tracce fotografiche del loro lavoro.

La scena dell'azione pro-filmica porta in evidenza quella dinamica "giocosa" nell'incontro con il medium cinematografico, dove l'azione reiterata, la cui esperienza è ripercorsa per lo stesso film e film dopo film, assume i caratteri della ritualità e la macchina da presa è una sorta di feticcio in posa, immortalato durante un'azione di ripresa o circondato dalla troupe orgogliosa, in un momento eccezionale.

Molti dei gruppi che hanno dichiarato una qualche attività produttiva hanno lasciato tracce fotografiche del loro lavoro: si tratta per lo più fotografie *back-stage* spesso portate alla luce dal prezioso lavoro di storici locali, come nel caso dei gruppi di Barletta⁵¹, Catania⁵², Como⁵³, Milano⁵⁴, Padova⁵⁵, Parma⁵⁶, Pisa⁵⁷, Savigliano⁵⁸, Siena⁵⁹, Venezia⁶⁰.

⁵⁰ Miriam Hansen specifica ulteriormente i due termini in relazione alla teoria estetica di Adorno: "*Technik e Technologie*, per lo meno nel periodo in cui scrisse Adorno, non corrispondeva del tutto a quello dei loro equivalenti inglesi, *technique* e *technology*. Il primo termine denota la padronanza artistica degli aspetti formali dell'opera, o qualsiasi abilità e metodo artigianale, mentre il secondo un complesso di strumenti e processi meccanici e industriali". Miriam Bratu Hansen, *Cinema & Experience. Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, Johan & Levi, Monza 2013, p. 253.

⁵¹ In "Il filocinegruppo Barlettano", in *Eco del cinema*, No. 134, Gennaio 1935, p. 19.

Oltre a ciò vogliamo qui discutere un prezioso ritrovamento – questa volta filmico – che raccoglie i provini di un cortometraggio di ascendenza (se non proprio di produzione) cinegufina, dal titolo *Littoriali*⁶¹.

I provini e i tagli delle produzioni Cineguf sono oggi più rari, ma non per questo da considerarsi meno frequenti⁶².

Quest'ultimo in particolare di enorme interesse per verificare ulteriormente quanto discusso finora. Esso consta di tre gruppi di sequenze: i primi due gruppi raccolgono la ripetizione di movimenti e battute da parte di due attori (che interpretano rispettivamente un autoritario uomo maturo e un giovane) ripresi in primo piano e da differenti punti di ripresa; la terza parte invece riprende l'azione di uno dei due attori (l'interprete del personaggio più giovane) intento a modellare con uno strumento il corpo di un piccolo oggetto bloccato in una morsa, ad un tavolo da lavoro. Anche

⁵² In Alessandro De Filippo, *Ugo Saitta. Un album di ricordi. Analisi di una stagione cinematografica*, Società di storia patria per la Sicilia orientale, Catania 2012.

⁵³ In Ico Parisi, *Architettura, Fotografia e Design*, a cura di Giovanna D'Amia e Lucia Tenconi, Enzo Pifferi editore, Como 2013. E Ico Parisi, *Foto a memoria*, Nodo Libri, Como 1991.

⁵⁴ Nel corso delle ricerche abbiamo recuperato la documentazione fotografica relativa allavorazione del film *Il Covo*, a cura del Cineguf di Milano-Dolimiti Film, per la regia di Vittorio Carpignano e Luciano Emmer.

⁵⁵ In Orio Caldiron, *Il cinema sperimentale a Padova: dal cineclub al cineguf, 1932-1940*, in *Padova e la sua provincia*, No. 5, maggio 1967. Ma anche in “Le realizzazioni del Guf di Padova”, in *Eco del cinema*, No. 162, maggio 1937.

⁵⁶ In “Il Cine-club di Parma”, in *Eco del cinema*, No. 102, maggio 1932, p. 20.

⁵⁷ Clara Mancini, *Il Cinema dei Giovani. Dal CineGUF al Cine Club*, in Lorenzo Cuccu (a cura di), *Il cinema nelle città. Livorno e Pisa nei 100 Anni del Cinematografo*, Edizioni ETS, Pisa 1996, pp. 227-251.

⁵⁸ In “Cine-gruppo del dopolavoro di Savigliano”, in *Eco del cinema*, No. 167, ottobre 1937.

⁵⁹ In Sergio Micheli, *Pirandello in cinema da «Acciaio» a «Káos»*, Bulzoni editore, Roma 1989. Si tratta delle foto di lavorazione del film *Cinci* del Cineguf di Siena, diretto da Michele Gandin nel 1939. Altre fotografie di documentazione sono state recuperate nella collezione privata di Sergio Micheli.

⁶⁰ La documentazione fotografica relativa alla produzione cinematografica di Francesco Pasinetti, presso l'Archivio Carlo Montanaro a Venezia. In parte in Maurizio Reberschak (a cura di), *Francesco Pasinetti. La scoperta del cinema*, Cinecittà Luce, Roma 2012. Ma anche in Ugo Bassan, “I goliardi veneti”, in *Eco del cinema*, No. 115, giugno 1933, p. 7, con foto di lavorazione di *Entusiasmo* (1933) di Francesco Pasinetti per il Guf di Venezia.

⁶¹ La pellicola, muta, in bianco e nero e della durata di poco più di sei minuti, è attualmente in fase di attribuzione presso il laboratorio La Camera Ottica di Gorizia, Università degli studi di Udine che ha curato il recupero e la digitalizzazione del materiale. La bobina è stata ritrovata nel corso di ricerche presso la Cineteca Lucana, in Oppido Lucano. Ringrazio Gaetano Martino, direttore della Cineteca, e Nicola Lancellotti per la preziosa collaborazione durante le ricerche.

⁶² Sono sopravvissuti per esempio i tagli e i provini del Guf di Pisa (tra i film di Mario Benvenuti), di Siena (dai film di Michele Gandin), di Milano (per i film di Ubaldo Magnaghi).

questa è ripetuta più volte e inframezzata dalla consueta inquadratura sul regista (o un assistente?) con il ciak di lavorazione tra le mani.

I provini de *Littoriali*, in particolare, ci mostrano gran parte degli agenti nel profilmico: il progressivo adattamento del corpo dell'attore (le scene sono ripetute cinque o sei volte nel corso del filmato); ma anche l'adattamento dell'operatore in cerca di condizioni di luce più favorevoli e di un piano più adatto; la figura del regista (o un distinto membro della troupe) che “entra in scena”, per l'appunto, tenendo tra le mani il ciak, fissando l'operatore: una figura, quella del regista/direttore, che è richiamata anche quando non è in campo, dalle interruzioni e dagli sguardi fuori campo degli attori.

Centrale nell'idea dell'innervazione e del gioco è il concetto di *mimesis*: esso esprime in Benjamin quella facoltà che permette l'assimilazione e l'integrazione dell'impatto tecnologico e che non si limita alla mera imitazione, ma coinvolge ciò che Freud aveva già discusso come “coazione a ripetere”. Freud rinviene nel gioco del bambino la matrice di una forma di protezione dagli stimoli choccati: egli sottolinea come nella “ripetizione dell'esperienza in forma di gioco il bambino assumeva una parte attiva”, e come questo permettesse di “scoprire l'orientamento, la direzione e la natura degli stimoli esterni”⁶³.

Il tirocinio della pratica cinematografica diventa dunque innervazione mimetica che trova nella ripetizione e nell'adattamento e nell'integrazione corporea del mezzo tecnologico i suoi meccanismi elementari e fondamentali.

I reperti visivi ci restituiscono i margini di quell'adattamento motorio⁶⁴ nel processo di innervazione dove visivamente, in egual misura, attori, operatori e tecnici esperiscono la ripetizione, l'adattamento e l'integrazione corporea del medium cinematografico come meccanismi elementari e fondamentali.

⁶³ Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 47.

⁶⁴ Miriam Bratu Hansen, “Benjamin and Cinema”, cit., p. 317. La Hansen specifica ulteriormente il debito nei confronti di Freud e la basilare differenza tra essi: “unlike Freud, [Benjamin] understood innervation as a *two-way* process, that is, not only a conversion of mental, affective energy into somatic, motoric form, but also the possibility of reconverting, and recovering, split-off psychic energy through motoric stimulation”, Ibidem. Dunque i confini tra corpo e mezzo tecnologico sono – secondo la Hansen – più «porosi» rispetto a quelli descritti da Freud.

Sia nel frammento filmico ritrovato, sia nelle fotografie *back-stage* sono l'oggetto (la macchina da presa è sempre il soggetto delle fotografie)⁶⁵ e il gesto (i corpi al lavoro nel caso delle fotografie e i corpi nell'azione reiterata nel caso del filmato) ad emergere con fortissima evidenza. Il gesto visibile in questi reperti è la sintesi della riflessione sulla pratica cine-sperimentale come gioco⁶⁶, ma anche l'epitome del suo senso politico. Giorgio Agamben ha sintetizzato, in uno dei passi più densi da lui dedicati alla *praxis* cinematografica, come "il gesto è l'esibizione di una medialità, il render visibile un mezzo come tale"⁶⁷: i reperti visivi sulla la prassi cinematografica dei Cineguf cercano e portano in evidenza il mezzo cinematografico, il medium, e un'"azione", un "agire"⁶⁸ dei cine-sperimentalisti che abbiamo descritto come forma del gioco.

Nel gioco Benjamin cristallizza una strategia difensiva dall'estetizzazione della politica perpetrata dal fascismo, e la formazione di uno spazio alternativo di ricezione cosciente della modernità. La riconfigurazione della percezione è parte determinante di quella "politicizzazione dell'arte" che è unica alternativa alla spettacolarizzazione illusiva del fascismo, nella prospettiva di Benjamin.

Ciò non significa sostenere che l'azione cinematografica dei Cineguf è una forma d'esperienza anti-fascista⁶⁹. In essa piuttosto si configura un'azione politica che Mika Elo definisce di "tipo elementare"⁷⁰, che dunque emerge come "tendenza" nell'azione cinematografica quando in questa si risolve – nel gioco – la "rivoluzione della tecnica"⁷¹. Una tendenza - politica - che precede qualsiasi "nuova forma" o "nuovo contenuto"⁷², e che piuttosto è per dirla con Agamben "senza fine".

⁶⁵ Bruno Latour ha ampiamente discusso come l'oggetto si renda *visibile* – e quindi concentri su di sé l'attenzione degli sguardi – nello spazio delle innovazioni e delle sperimentazioni (per esempio laboratoriali): B. Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford 2005, p. 80.

⁶⁶ F. Cappa, *Tracce benjaminiane per un materialismo del corpo*, in "Quaderni Materialisti", Vol. 1, (2002), <http://www.quadernimaterialisti.unimib.it/?p=324>

⁶⁷ G. Agamben, *Note sul gesto*, in Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 52.

⁶⁸ Che Agamben distingue dal «fare», che ha un fine *altro* dal fare stesso.

⁶⁹ Una tale ipotesi andrebbe argomentata caso per caso. Ad ogni modo non ci sono prove sufficienti, al momento, per esporsi ad una tale affermazione. Siamo piuttosto per asserire una piena legittimazione politica sul piano fattuale e della pratica, che non sempre corrisponde all'evidenza sul piano estetico di tensioni e contraddizioni che le produzioni cineguffine – consciamente o inconsciamente – manifestano.

⁷⁰ M. Elo, *Ivi*, p. 11.

⁷¹ W. Benjamin, *Replica a Oscar A. H. Schmitz*, *Ivi*, p. 262.

⁷² *Ibidem*.

È lo spazio della creazione come scoperta dell'integrazione del dispositivo cinematografico e del suo sguardo (generatore di "inconscio ottico") che egli sperimenta e ripete, prova, raffina (come nel gesto ripetitivo del giovane sul banco di lavoro nel frammento filmico e la ripetizione dei ciak da differenti punti di ripresa sia nel frammento dell'uomo maturo sia in quello del giovane).

I cinegufini sono in quegli anni gli "esploratori" privilegiati (e riconosciuti) dell'azione cinematografica: è lo spazio della sperimentazione, è lo spazio del gioco e dell'innervazione, *dunque* dell'azione politica.

5.2 Regimi della competenza. La montagna come spazio della tecnica: o del “cinealpinismo” nei Guf

Corpo e nazione nello spazio montano

Nel corso di questo capitolo abbiamo problematizzato la pratica cine-sperimentale come spazio dell'incontro con il mezzo tecnologico e con quelle che sono state chiamate le tracce choccati della modernità.

Vogliamo qui di seguito affrontare un caso certamente singolare, tuttavia non così eccentrico nella nostra indagine sul carattere della “pratica della tecnica” per i giovani cinegufini. Discuteremo in particolare lo spazio della montagna come spazio analogo, singolare ma pregnante, per quella metabolizzazione della modernità che abbiamo argomentato nelle pagine precedenti.

Anche in questo caso a partire da un primo obiettivo storiografico, legato alla necessità di rintracciare i nessi tra cinema e cultura della montagna, tra tecnica cinematografica e tecnica nello spazio della montagna, in uno dei generi più praticati nel cinema dei Guf, il documentario, vogliamo giungere ad una più ambiziosa collocazione di questa esperienza cinematografica nel quadro dello sviluppo della modernità e della cultura modernista.

Ciò che anche in questo caso problematizzeremo è l'incontro del corpo umano con il dispositivo tecnologico, un incontro che vorrà ancora una volta ricondurci agli esiti dell'incontro con il mezzo cinematografico, ma vogliamo giungere a tale obiettivo percorrendo una riflessione sul rapporto tra il corpo e il suo “addestramento” attraverso la tecnica (in particolare dell'arrampicata e dello sci) nello spazio montano: in altre parole una diversa declinazione, o meglio forse semplicemente un'evidenza sintomatica collaterale, a nostro modo di vedere, di quel *training* benjaminiano che i nuovi media offrivano all'uomo.

Lo spazio della montagna, così come lo spazio della pratica cine-sperimentale è uno “spazio” nell’accezione definita da Michel De Certeau, come “incrocio di entità mobili [...] animato dall’insieme dei movimenti che si verificano al suo interno”, ovvero “è un luogo praticato”⁷³. Nello spazio della montagna possiamo rintracciare analoghe tensioni nell’interazione tra il corpo e il mezzo tecnico: così nell’arrampicata e nella tecnica sciistica, avremo ramponi, moschettoni, corde, piccozze, sci, racchette ecc., come agenti in quel complesso tirocinio della tecnica che abbiamo esplorato nella pratica cine-sperimentale.

Torneremo più avanti sulle analogie tra le due “pratiche”, un’analogia che riconosciamo stra-ordinaria e che dunque non vogliamo forzare: in questa prima sezione ci soffermeremo sulle componenti specifiche della pratica nello spazio della montagna.

Nel periodo fra le due guerre, le montagne italiane – anche se parliamo soprattutto dell’arco alpino – rappresentano uno spazio cruciale della politicizzazione e della progressiva fascistizzazione: le montagne sono spazio di confine complesso, dove agiscono dinamiche di negoziazione identitaria legate a un luogo che è spazio liminale e barriera naturale che “protegeva l’Italia dagli invasori”, una frontiera nazionale; ma è anche spazio di confine inteso come luogo di ridefinizione del corpo umano all’interno di una dimensione in cui l’esercizio fisico e la durezza delle condizioni ambientali avrebbero forgiato un corpo nuovo, forte, fascista, glorificato da una maturazione “spirituale”⁷⁴.

La spiritualità è una dimensione che la retorica nazionalista ha saputo costruire sapientemente negli anni seguenti il primo conflitto mondiale: come ha ampiamente illustrato Marco Armiero, le montagne divennero nel periodo tra le due guerre, un santuario a cielo aperto, dove la memoria del primo conflitto mondiale si materializzava

nei memoriali alpini e, in misura minore, nei ‘parchi della rimembranza’, modellati sulla falsariga delle controparti tedesche. Nell’organizzazione italiana del culto dei

⁷³ Michel De Certeau, *L’invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2010, p. 176. Corsivo nel testo originale.

⁷⁴ Marco Armiero, *Le montagne della patria. Natura e nazione nella storia d’Italia. Secoli XIX e XX*, Einaudi, Torino 2012, p. 148.

caduti non fu soltanto il lutto a venire nazionalizzato: lo stesso accadde ai luoghi in cui la guerra era stata combattuta.⁷⁵

Una rete di cimiteri di guerra, monumenti funebri e pellegrinaggi ai campi di battaglia si trasformarono in santuari della nazione.

Ma se la montagna era luogo della materializzazione della memoria nazionale, la dimensione spirituale che l'esercizio del corpo raggiungeva nello spazio montano, era legato a un'educazione fisica che chiamava in causa la maturazione e l'elaborazione di una "mistica del corpo", dove fede e spiritualità vengono raggiunte alla fine del travaglio – drammatico, spesso descritto con particolari grandguignoleschi – del corpo in azione:

Ritornare alla roccia...Ti fa più calmo e migliore [...] Rimani in un'atmosfera solenne, quasi tu ti trovassi, solo, fra le arcate potenti di una cattedrale romana. Non vedi più, lontano, che un balenio di sole, che un dentellar di cime, che un luccicare di ghiacci. E ritrovi la fede.⁷⁶

Sono queste le ultime battute di un volume di grande successo tra i giovani alpinisti italiani, nel periodo tra le due guerre: *Arrampicare* di Marcello Pilati.

Nonostante non si tratti di un vero e proprio testo tecnico, il libro – scritto nel 1935 e più volte ristampato negli anni immediatamente successivi – è per molti versi un manuale di arrampicata.

A differenza di un classico manuale tecnico, il libro di Pilati privilegia il racconto in prima persona dell'esperienza dell'arrampicare, in maniera tutto sommato analoga a quanto farà Paoletta nel suo *Cinema sperimentale*, raccontando la realizzazione dei suoi film sperimentali. Tuttavia il racconto è ricco di note tecniche e descrizioni assai dettagliate sul tipo di calzatura ideale, preparazione, scelte tattiche, cui si alternano anche sensazioni, descrizioni di stati d'animo e stati fisici, corporei, traumi e ferite: un racconto in cui soggettività e spiritualità non sono mai separati dalla descrizione realistica e dettagliatissima nel rapporto con la materialità e la fisicità dell'azione in roccia.

⁷⁵ Idem., p. 95.

⁷⁶ Marcello Pilati, *Arrampicare. Storie di roccia*, CAI, Milano 2012, p. 182.

Elemento fondamentale dell'edizione del racconto è l'apparato fotografico, presente fin dalla prima edizione del libro e contrappunto imprescindibile: per la quasi totalità si tratta di dettagli e piano ravvicinati del corpo sulla roccia, della posizione dei piedi, dell'inserimento di chiodi, di moschettoni.

Le fotografie colmano e arricchiscono quelle indicazioni tecniche che sono prescritte e descritte nel racconto e vanno ben oltre la semplice evocazione di una scena: l'indessicalità dell'immagine fotografica e la scelta dei tagli fanno dell'apparato fotografico uno strumento essenziale della concezione manualistica del libro, l'elemento più esplicitamente tecnico e didattico, cui il racconto fornisce animazione e afflato retorico e spirituale.

L'uso delle immagini nel manuale "esperienziale" di Pilati assume una funzione non solo documentaria, bensì opera secondo un principio di frammentazione in momenti discreti, fermati nell'immagine fotografica e commentati da didascalie funzionali all'apprendimento tecnico.

In questo modo il dettaglio del moschettone agganciato alla cintura è commentato dalla frase: "*Ci si lega alla corda: alla cinghia, a portata di mano, un moschettone rinserra un paio di chiodi – ed il martello*"⁷⁷; oppure, in funzione esplicativa: il dettaglio fotografico della scarpa usata da Marcello Pilati è accompagnato da "*La leggera pedula dalla morbida suola di panno trova l'invisibile appoggio*"⁷⁸.

Significativamente si assiste a una progressione nella scelta dei piani: l'inizio del racconto è accompagnato da dettagli, commenti e didascalie esplicative in funzione didattica, successivamente nel corso del racconto, quando anche la tensione "spirituale" si fa via via crescente, anche le immagini si "aprono" a scenari e piani panoramici. Tuttavia i commenti sono sempre orientanti alla necessità didattica.

Così i per campi lunghi e panoramici su pareti e scorci si legge: "*Fessura levigata – si procede per aderenza*"⁷⁹, e "*una delicata parete che si vince d'equilibrio e agilità, attraversandola in alto, sotto lo strapiombo*"⁸⁰.

⁷⁷ Idem., p. 10.

⁷⁸ Idem., p. 11.

⁷⁹ Idem., p. 90.

⁸⁰ Idem., p. 106.

Indessicalità e frammentazione delle fasi dell'arrampicata rimandano fortemente alla funzione della fotografia e delle immagini in movimento degli esperimenti scientifici d'inizio secolo.

Lisa Cartwright è probabilmente la studiosa che con maggior scrupolo ha discusso, nel quadro di una “cultura visuale”, come l'immaginario scientifico ma anche le pratiche fotografiche iscritte nella cultura medica siano entrate a fare parte di pratiche visuali afferenti ad ambiti culturali differenti e abbiamo dunque esercitato funzioni discorsive non limitate all'ambito medico⁸¹.

La Cartwright rintraccia ed esplora – in un testo divenuto a buon diritto un riferimento imprescindibile per l'intero ambito dei *visual culture studies* - un nesso diretto tra fotografia, cinema e la fisiologia sperimentale tra XIX e XX secolo:

I suggest that the scientific analyses of living bodies conducted in laboratories of medicine and science were in fact based in a tradition that broke with the photographic and theatrical conventions that would inform both the documentary and the narrative cinema – a tradition that is linked to laboratory instruments of graphic inscription and measurement such as the myograph, the kymograph, and the electrocardiograph⁸².

E proseguendo, la Cartwright rivela chiaramente quello che è l'obiettivo del suo studio, ovvero esplorare il dispositivo cinematografico partendo dal presupposto che: “*the cinematic apparatus can be considered as a cultural technology for the discipline and the management of the human body*”⁸³.

La montagna ha segnato – almeno a partire dalla seconda metà del XVIII secolo – l'immaginario scientifico offrendosi insieme come teatro del sublime romantico e come territorio di sperimentazioni scientifiche, per lo più legate alle scienze naturali⁸⁴; le Alpi in particolare hanno assunto nel corso dei decenni un ruolo di primo piano in questo contesto: “*On the eve of the twentieth century, mountaintop stations and*

⁸¹ Lisa Cartwright e Marita Sturken, *Practice of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford 2001, p. 279.

⁸² Lisa Cartwright, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis London 1995, p.3.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Charlotte Bing, David Aubin e Philipp Felsch, “Introduction: The Laboratory of Nature – Science in the Mountains”, in *Science in Context*, Vol. 22, No. 3, Settembre 2009, pp. 311-321.

*observatories still played an important role in the coordinated study of astrophysical objects, the atmosphere, and terrestrial features*⁸⁵.

La montagna nel corso dell'era moderna ha assunto sempre più i tratti di uno spazio della sperimentazione, uno spazio "laboratoriale" direttamente legato alla cultura scientifica.

Se si scorrono le pagine di una delle riviste di cultura alpina più importanti in Italia, *Club Alpino Italiano*, poi rinominata *Le Alpi*, l'organo ufficiale del CAI, divenuto Centro Alpinistico Italiano, dopo l'abbandono di ogni parola esterofila dalla seconda metà degli anni Trenta, le notizie scientifiche hanno sempre un posto di rilievo.

Solitamente pubblicate in apertura, hanno una funzione pratica piuttosto comprensibile: le informazioni mediche sono di enorme importanza per chi deve mettere alla prova il corpo in condizione termiche, di pressione, di tensione muscolare spesso ai limiti; altre volte rilievi scientifici, grafici, percentuali, equazioni venivano illustrate ampiamente per argomentare "Il calcolo dei tempi di marcia"⁸⁶, dunque per commentare con dati sperimentali alla mano le potenzialità e i margini di miglioramento per le *performance* del corpo in azione.

La cura e l'addestramento del corpo tra i monti sono accompagnati – nelle riviste – da fotografie in funzione certamente di commento, o talvolta contrappunto, ma sempre con quell'attenzione "manualistica" che abbiamo osservato nel libro di Pilati.

Il legame strettissimo tra corpo, scienza e frammentazione foto-cinematografica emergeva con lucida consapevolezza in uno dei più eleganti e importanti manuali di tecnica sciistica degli anni Trenta: *Lo sci e la tecnica moderna*, scritto e curato dall'Ing. Piero Ghiglione nel 1928, ma ristampato e rimasto uno dei manuali più prestigiosi del decennio. Il volume venne prodotto dallo Sci-club di Torino, ed è firmato da un esploratore e alpinista italiano di grande prestigio: fece parte della

⁸⁵ Idem., p. 313.

⁸⁶ Albert Gempérle, "Il calcolo dei tempi di marcia", in *Le Alpi. Rivista del Centro Alpinistico Italiano*, Dicembre 1939, No. 2, pp. 107-109.

spedizione Dhyrenfurt sul Karakoramnel in Tibet nel 1934 e sulle Ande lo stesso anno⁸⁷.

Lo sci e la tecnica moderna è un libro molto colto, insieme di tecnica e di estetica dello sci: l'edizione del volume è lussuosa e accompagnata da un apparato fotografico a dir poco prezioso: non è da escludere che il manuale di Arnold Fanck e Hannes Schneider del 1925, *Wunder des Schneeschuhs*⁸⁸, sia stato un importante riferimento.

Piero Ghiglione non si limita a pubblicare foto illustrative delle fasi della discesa, della risalita, della caduta dello sciatore, ma pubblica vere sequenze cinematografiche esattamente come nel manuale di Fanck e Schneider.

L'Ingegnere esploratore realizzò con una macchina da presa 9.5 mm. numerosi film tecnici tra il 1919 e il 1920, a Courmayeur, stando a quanto riportato nell'introduzione del volume: in questo modo Ghiglione non si accontenta di fermare in una sola fotografia i dettagli di una postura, ma sceglie di stampare l'intera sequenza della caduta di uno sciatore, frammentata di *frames* che ne mettono in evidenza i singoli movimenti incriminati.

Il mezzo cinematografico diventa strumento funzionale - ed essenziale - per un'osservazione "scientifica" del corpo in azione.

L'educazione del corpo, la correzione delle sue "abitudini" sbagliate, passa attraverso una cosciente visione dei suoi movimenti discreti, attraverso l'interruzione del tempo cinematografico. L'osservazione scientifica che Ghiglione mette in pratica nel suo libro, ha radici nel dibattito sull'organizzazione scientifica del lavoro che più volte abbiamo richiamato in queste pagine.

Nei capitoli introduttivi vi si legge infatti:

Basta che un occhio pratico guardi un novellino di sci per individuare una quantità di moti inutili e inadatti o anche negativi, i quali conducono ad uno sciupio di forze:

⁸⁷ Nel corso degli anni Trenta partecipò a spedizioni in Giappone, nel Borneo, a Sumatra, a Giava, a Taiwan, in Australia e in Nuova Zelanda, alle isole Hawaii, in California, Arizona e Colorado. È stato assiduo collaboratore della Rivista del Club Alpino Italiano. Si veda Anon., "Le grandi imprese alpinistiche di Piero Ghiglione", in *Le Alpi*, Nn. 7-8, maggio-giugno 1941, pp. 195-196.

⁸⁸ Arnold Fanck e Hannes Schneider, *Wunder Des Schneeschuhs. Ein System Des Richtigen Skilaufens Und Seine Anweendung In Alpinen Gelandelauf Mit 242 Einzelbildern Und 1100 Kinematographischen Reihenbildern Photo*, Gebruder Enoch Verlag, Hamburg 1925. L'opera uscì anche in francese ed in inglese (*Les merveilles du ski* e *The wonders of skiing*). Parti del manuale compaiono anche nell'opera di László Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*: Antonio Somaini (a cura di), László Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, cit., p. 116.

inconveniente che può benissimo venir eliminato sostituendo agli sforzi non sempre opportuni di un individuo l'azione di un metodo razionale. L'affermazione del Taylor "I principi fondamentali di un ordinamento scientifico sono applicabili ad ogni specie di attività umana" vale egregiamente anche per lo sci⁸⁹.

In questo processo di analisi e perfezionamento del rapporto tra corpo e tecnica (che a questo punto assume i caratteri di una tecnica assoluta, oltre che specificamente sciistica), lo sguardo e la visione hanno un ruolo fondamentale.

È l'occhio – scrive Piero Ghiglione – lo strumento essenziale e fondamentale per l'assimilazione e il tirocinio della tecnica:

L'occhio è il principale lavoratore: l'artefice del buon sciare, quello che è ormai a la [sic.] scuola del contrappunto, osserva gli altri, se stesso, il pendio, la neve. Gli sci seguono allora da sé medesimi. [...] è l'occhio che in velocità coglie i punti più prossimi a gli [sic.] sci ove misurare i colpi di bastoncino per cui in rapide curve volgere ratti ne l'opposta direzione. [...] è l'occhio che precorre i luoghi difficili visti in salita, che scorge e sfugge le tracce altrui, che prepara ai cambi di consistenza della neve: l'occhio che permette a l'abile di scendere per conto suo, ove lo sguardo gli detta meglio⁹⁰.

Nel libro di Ghiglione, l'occhio e il corpo sono i fattori fondanti di quella "trasformazione della materia" che l'integrazione positiva e costruttiva della tecnica dovrebbe permettere. Nello sci – secondo Ghiglione – l'educazione alla tecnica, l'allenamento, il *training*, deve portare a questo:

In ogni altro sport la materia rimane più o meno la stessa: ne lo sciare si trasforma. Ecco l'artista: fermo sul ciglio della vetta con due asticelle ai piedi, sembra quasi un essere strano; ma or si muove, sorvola lo spazio... già è laggiù in fondo a la [sic.] valle. È avvenuta dunque una trasformazione: le due asticelle quasi pattini alati hanno percorso il suolo nevoso con enorme sicurezza, agili e veloci⁹¹.

⁸⁹ Piero Ghiglione, *Lo sci e la tecnica moderna*, Istituto Italiano d'Arti grafiche per Sci Club Torino, Bergamo 1928, p. 16.

⁹⁰ Idem., p. 146.

⁹¹ Idem., p. 142.

In questa direzione Ghiglione dà forma a un' "arte dello sci", cui dedica tutta la seconda parte del libro. In questo contesto il ricorso al mezzo cinematografico diventa suggestiva sintesi di un rapporto profondo tra corpo, tecnica e visione.

La tecnica sciistica integrata nel corpo dello sciatore trova nella visione cinematografica l'analogo più naturale. La visione cinematografica, richiamata esplicitamente nel libro, diventa sistema d'integrazione ed educazione alla tecnica moderna (come il titolo del volume suggerisce). L'"artista-sciatore" diventa un corpo bio-meccanico, come quello discusso per l'attore durante il "test meccanizzato" teorizzato da Benjamin e Èjzenštejn. Ghiglione ricorre all'immagine dell'automa: "Il corpo dovrebbe seguire l'occhio come un automa meccanico, ma senza la minima rigidità"⁹². Tuttavia non stiamo parlando propriamente del mito del "uomo-macchina".

Il corpo organico ha una funzione fondamentale, esso "fa da volano e da regolatore: accelera, ritarda, uniforma la velocità"⁹³. C'è dunque una relazione cosciente e consapevole dell'interazione tra corpo e tecnica, non una sottomissione né una scomparsa dell'umano nel processo meccanico.

Littoriali della Neve e del Ghiaccio (1937)

Sebbene la fotografia fosse una presenza determinante nell'impianto editoriale, la rivista *Le Alpi* non inizierà a occuparsi di cinema che dal 1938. Contestualmente alla crescente attenzione rivolta ai materiali fotografici e cinematografici, va considerato l'evento – di grande rilevanza per la cultura alpinistica italiana – della riorganizzazione del Museo Nazionale della Montagna a Torino, in atto in quei mesi.

La riorganizzazione prevedeva una profonda trasformazione del vecchio museo (fondato nel 1874), nella direzione di un'espansione e di un ammodernamento:

Un museo sarà questo non nella superata concezione di raccolta di ricordi, di quadri, di cose morte, di "barbosa" sfilata di documentazioni più o meno interessanti, ma una

⁹² Idem., p. 147.

⁹³ Idem., p. 148.

sede viva e palpitante, con frequenti rinnovi di materiale esposto, atta a dare un quadro completo e molto istruttivo delle questioni inerenti alla montagna⁹⁴.

Il cinema e la fotografia occupavano una sezione speciale del museo, all'interno delle esposizioni legate a "Propaganda e stampa": pubblicazioni alpinistiche e scientifiche, giornali e riviste, documentari cinematografici.

Non dobbiamo pensare a una presenza rilevante del cinema all'interno della rivista: gli articoli esplicitamente dedicati al rapporto tra cinema e montagna non rappresenteranno che uno sparuto gruppo di contributi, tuttavia a partire dal 1938 la rivista registra in ogni numero le proiezioni cinematografiche dedicate al cinema di montagna all'interno delle sezioni del CAI, così come nelle sezioni dei Guf, assidui collaboratori.

Scrivono Armiero:

Nel 1928 il CAI siglò un accordo con le principali organizzazioni fasciste [...] La collaborazione con il Guf si rivelò particolarmente proficua: nel 1932 40.000 membri dell'associazione universitaria fascista vennero automaticamente iscritti anche al CAI, risolvendo in perfetto stile mussoliniano il problema della scarsità cronica di nuove leve⁹⁵.

Il programma d'integrazione all'interno del CAI rispondeva alle politiche di inserimento dello sport all'interno dei Guf, dove *"l'abitudine allo sforzo ed alla competizione avrebbe preparato i dirigenti fascisti alle difficili conquiste del futuro nel campo politico, sociale, ed economico, e ad una maggiore penetrazione tra sport e cultura"*⁹⁶. Lo sport divenne, nell'era Starace, talmente importante per i Guf che *"senza il 'brevetto atletico' lo studente non si sarebbe potuto iscrivere ai Guf"*⁹⁷.

⁹⁴ Anon., "Museo della Montagna 'Duca degli Abruzzi' in Torino", in *Le Alpi*, Nn. 8-9, giugno-luglio 1939, p. 413.

⁹⁵ Marco Armiero, *Le montagne della patria*, cit., pp. 165-166.

⁹⁶ Andrea Bacci, *Lo sport nella propaganda fascista*, Bradipolibri, Torino 2002, p. 89.

⁹⁷ Idem., p. 91.

Le manifestazioni più importanti dello sport universitario furono i Littoriali: “*dal gennaio 1932 questa manifestazione si tenne due volte l’anno. C’erano infatti i Littoriali della neve e del ghiaccio e i Littoriali estivi*”⁹⁸.

Nel 1937 il complesso montuoso delle Pale di San Martino di Castrozza ospita la quinta edizione dei Littoriali della Neve e del Ghiaccio. Il Cineguf di Trento realizzò per l’occasione il film *Littoriali della Neve e del Ghiaccio* (1937).

Il film è sopravvissuto grazie al Dott. Gian Maria Buffatti, un medico della provincia di Verona, che ne recuperò l’unica copia in un vecchio magazzino di un rigattiere a Milano, negli anni Sessanta. La rivista Cinema lo riporta come nono classificato al Concorso Internazionale di Cinema a passo ridotto di Parigi, nella categoria “film di reportaggio”⁹⁹.

Il film copre tutte i momenti della manifestazione: dall’arrivo del segretario dei Guf Achille Starace, alla sfilata degli atleti, la preparazione delle piste, le gare diurne e notturne, i momenti di relax, lo spoglio dei punteggi, le vittorie ecc.

La macchina da presa dei giovani gufini è ubiqua e disseminata nello spazio, tanto da lasciar pensare a più operatori con più camere.

Fin dall’inizio la leggerezza e la dimensione dei dispositivi 16 mm. generano una sensazione immersiva pressoché costante: nella ripresa delle *performance* l’operatore riesce ad alternare piani larghi a piani molto ravvicinati, posizionandosi ai bordi delle piste, lasciandosi sfiorare dagli atleti che quindi si avvicinano notevolmente all’obiettivo della macchina da presa.

L’attrazione della macchina da presa per i corpi in azione si manifesta in maniera diffusa nel film, come è da attendersi per un reportage sportivo.

Ma nel film del Cineguf di Trento, due almeno sono gli elementi degni di interesse: la tecnica usata per la ripresa delle *performance*, e la forte convergenza che, in alcune sequenze, viene ad assumere il dispositivo cinematografico e il corpo dell’atleta.

La valorizzazione e l’esaltazione dei corpi - che come si è detto in precedenza rispondevano ad una retorica che era parimenti alimentata da regime e dalla cultura di montagna, fino ad un’interrelazione via via più stretta - non si ferma alla semplice

⁹⁸ Idem., p. 89.

⁹⁹ Il ridottista, “Formato ridotto”, in *Cinema*, No. 33, 10 novembre 1937, p. 319.

ripresa delle gare: indulge con particolare efficacia al ralenti, che si aggiunge alla scelta di punti di ripresa che, come si è detto, sono particolarmente ravvicinati.

Il corpo dell'atleta – e non va dimenticato che parliamo di dilettanti dello sport, speso scomposti, imprecisi nella tecnica, disarmonici della *performance* – è glorificato ed esaltato con efficacia ricorrendo ad una tecnica che i gufini avevano già potuto studiare nei film di Leni Riefensthal: “*Da Fank e Trenker, a Leni Riefensthal, al nostro Elter con 'Scarpe al sole', ad altri autori di saggi minori ed occasionali. [...] la maniera con la quale va guardata cinematograficamente è tutta particolare*”.¹⁰⁰ Nel ralenti delle gare di salto e di discesa libera e pattinaggio sono riconoscibili debiti e omaggi alla regista tedesca.

Nei discorsi su cinema e montagna, sulla rivista *Le Alpi*, il mezzo cinematografico è esaltato come la migliore forma d'arte esistente per poter restituire il complesso spirituale e simbolico che nelle pagine precedenti abbiamo parzialmente ricostruito.

Ivi si legge:

alla più giovane delle arti, al cinematografo, non credo si possa negare, rispetto alle altre, una capacità maggiore di conquista spirituale ed estetica di questo grande elemento della natura.

La drammaticità del rapporto tra l'uomo e la montagna non c'è che il cinema a poterla ricreare con un massimo di potenza obiettiva e di verità di accenti. [...]

E il suo fascino cinematografico non può essere che nella rappresentazione della sua entità simbolica in stretta relazione con la sua entità naturale: nel realizzare cioè l'ascesa materiale ricca di valori morali, nel concretare in immagini il progressivo purificarsi dell'essere attraverso lo sforzo fisico della salita. La meta è quasi l'ideale identificazione con l'altare extra-umano delle più pure altitudini¹⁰¹.

Il clima spirituale è restituito dall'attenzione con cui gli operatori sanno dare forma a una mistica del corpo in azione, che indubbiamente il cinema, i cui effetti possono essere moltiplicati dalle possibilità della tecnologia del passo ridotto, sa esaltare con efficacia. Tuttavia c'è un altro aspetto che nei discorsi su cinema e montagna viene sottolineato:

¹⁰⁰ Franco Monaco, "Il 'senso cinematografico' della montagna", *Le Alpi*, Nn. 11-12, settembre-ottobre 1941, p. 334.

¹⁰¹ *Ibidem*.

Scendiamo dalla cima e siamo alle prese col mondo di ghiaccio di pianeta che ancora ignora l'Uomo. In poche ore, in brevi istanti, si galoppa dalla Storia alla Preistoria, da questa si precipita, attraversando in un battibaleno gli scenari di secoli diversi, nel mondo contemporaneo.

Il cinematografo - più della pittura, della letteratura, più della musica forse - ci darà, in qualche metro di pellicola, questa grandiosa e affascinante simultaneità.

[...]

Uno dei motivi che di certo ci fanno amare la montagna è appunto la facoltà divina data all'uomo di concentrare tante sensazioni diverse, contrastanti, simultanee, in breve spazio e il poco tempo.

Fatalmente il cinematografo ci darà quella sintesi alpina che musica, letteratura e pittura stentaron a produrre¹⁰².

Il mezzo cinematografico è esaltato per le sue potenzialità sintetiche e sinestetiche, nella traduzione di un'esperienza che, per il giovane alpinista che scrive l'articolo, è già fortemente connotata da complesse tensioni sensoriali e percettive.

Una sequenza in particolare, nel film del Cineguf di Trento, sembra restituirci una consapevolezza di questo tipo:

si tratta della sezione dedicata alla gara di sci di fondo con staffetta.

I concorrenti si passano le staffette e si alternano in una gara di velocità. La macchina da presa ancora una volta si avvicina spesso ai corpi degli atleti, lasciandosi sfiorare dagli sciatori.

Ma non si accontenta di un sempre più rischioso avvicinamento ai corpi degli atleti.

Gli operatori decidono di montare la macchina da presa 16 mm. sulla gamba di un concorrente. La macchina da presa continua a riprendere, grazie al meccanismo di ripresa automatica.

Quello che segue è una ripresa effettuata dalla prospettiva dello sci, o meglio dello scarpone dove, con tutta probabilità, è fissata la macchina da presa.

A questo punto non si tratta tanto di una soggettiva dello sciatore, dunque non si tratta di restituire un'immedesimazione.

¹⁰² Carlo Sarteschi, "La montagna e il cinematografo", *Le Alpi*, No. 4, febbraio 1939, p. 194.

Si tratta piuttosto di una vera e propria estensione delle possibilità di visione dell'occhio umano e dall'altra della registrazione, evocativa, di un piano della sensazione (quello della vibrazione del corpo nell'azione, dello sci a contatto con il suolo, delle tensioni che dallo sci vengono trasmesse al corpo).

C'è letteralmente un'incorporazione della macchina da presa, che a questo punto fornisce una soggettiva impossibile, ma che legittima un'analogia, a questo punto lapalissiana, tra educazione alla tecnica – nello specifico sciistica - e *training* cinematografico.

Allenamento alla tecnica sciistica, abilitazione all'”estensione” del corpo mediante la strumentazione tecnica e allenamento all'integrazione dello sguardo filmico mediante l'innervazione del medium tecnologico diventano una cosa sola nel film del Cineguf di Trento.

Tecnica e tecnologia si traducono con ingegnosità nella forma allegorica della performance del corpo nell'azione sportiva.

Anche in questo caso il film va molto oltre la semplice restituzione di una mitologia del corpo come risultante di un discorso nazionalista e militante.

Quello che le riprese dei giovani cinegufini trentini ci testimoniano è un'esperienza complessa, in cui il medium tecnologico è connettore e agente di convergenza sinestetica di una rete di tensioni articolate che prende forma e forza nella modernità.

Il film è testimonianza ed emersione degli estremi di quella vita sperimentale che abbiamo discusso come esperienza della modernità nelle pagine di questo lavoro.

CONCLUSIONI

Nomadi

La nozione di nomadismo discussa da Deleuze e Guattari nel capitolo dell'opera *Mille-Piani* esplicitamente dedicato a quella che i filosofi definiscono una "nomadologia", ci offre la possibilità di qualificare e cristallizzare con notevole efficacia il carattere "sperimentale" e "di gioco" dell'esperienza della modernità nei Cineguf.

In esso la dimensione geografica diventa esplicitamente una dimensione filosofica, dove prende forma una complessa dialettica con "l'organizzazione razionale e ragionevole" dell'apparato dello Stato¹.

La riflessione dei filosofi francesi ci pare fornire una possibile chiave di accesso e di sintesi, per una definizione di quest'attività di sperimentazione: un'esperienza che nel corso degli anni Trenta vive un importante processo d'istituzionalizzazione, da cui non può sottrarsi e da cui prende forza e vigore.

La riflessione sulla deterritorializzazione e sul nomadismo in Deleuze e Guattari ci permette inoltre di arricchire, stratificare e ampliare le possibilità di lettura ideologica del fenomeno, troppo spesso schiacciato dal peso di un dualismo tra adesione e frondismo.

La lettura che abbiamo proposto, infatti, ci permetterebbe di decifrare l'esperienza sperimentale all'interno del più complesso momento storico, dello sviluppo della modernità e del modernismo in seno ad una cultura che in quel momento non può che essere una "cultura fascista".

Nello stesso tempo, ci permetterebbe di tratteggiare i caratteri di una sperimentazione cinematografica unica nel suo genere, per come essa stessa si è tematizzata, riconosciuta e definita.

¹ Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Nomadologia. Pensieri per il mondo che verrà*, Castelvechi, Roma 1995, p. 42.

L'esperienza del cinema sperimentale dei Guf, sebbene abbia origine nella cultura alto-borghese dei primissimi circoli letterari e cine-club, si sviluppa, cresce e si alimenta in maniera diffusa, grazie all'intervento del regime.

E il regime innesca dinamiche, discorsi, un sistema di "selezione ed evoluzione" fondato sui concorsi e sulla rete informativa dei *Notiziari delle sezioni cinematografiche*, con l'obiettivo di determinare traiettorie di ricerca, obiettivi, finalità, orizzonti pratici e talvolta estetici.

Allo stato attuale delle ricerche non abbiamo documentazione sufficiente per verificare e provare intenti sovversivi o peggio frondisti nell'azione dei partecipanti alle attività dei Cineguf, né nella produzione cinematografica.

Dunque cosa significa sostenere che lo spazio della sperimentazione nei Guf è uno spazio nomade e deterritorializzato, senza accettare aprioristicamente che si tratti di uno spazio di resistenza sovversiva?

Dire che lo spazio del cinema sperimentale è territorio d'eccezione dell'incontro con la modernità, significa, a nostro modo di vedere, riferirsi a questo spazio come lo spazio di un

pensiero alle prese con forze esterne, anziché raccolto in una forma interna, che opera per ricambi invece di formare un'immagine, un pensiero-evento, eccitata, invece di un pensiero-soggetto, un pensiero-problema, invece di un pensiero-essenza o teorema².

È uno spazio, quello teorizzato da Deleuze e Guattari, che quindi privilegia "il processo" - appunto l'"evento" dell'esperienza tecnica e moderna - e diviene così lo spazio "dell'andare e dell'erranza" dove la sperimentazione accoglie, capta, negozia le tensioni della modernità in maniera imprevedibile, "creativa", proprio perché "*non esiste metodo possibile, né riproduzione concepibile, ma soltanto ricambi, intermezzi, rilanci*", è lo spazio dell'esperimento: in questo senso i giovani sperimentalisti sono, oltre che geograficamente, "filosoficamente" un "popolo di girovaghi", ovvero nomadi.

² Idem., p.47.

Ma ciò detto non significa sostenere che questo spazio sia uno spazio s-regolato, incondizionatamente anarchico.

Come abbiamo sostenuto, lo spazio della sperimentazione dei Guf è uno spazio della metabolizzazione e della negoziazione: tra un pensiero del “fuori”, e un pensiero che è quello dell’apparato dello Stato, che è presente, vigile, attivo.

Su questo punto Francesco Careri contribuisce a chiarire ulteriormente le immagini cui ricorrono i filosofi francesi: lo spazio del nomadismo, infatti, non è uno spazio erratico.

Scrive Careri:

Mentre il nomadismo si svolge su vasti spazi vuoti, ma comunque vuoti e prevede un ritorno, l’erranza si svolge in uno spazio vuoto non ancora mappato e non ha mete definite. In un certo senso il percorso nomade è un’evoluzione culturale dell’erranza, una sorta di sua “specializzazione”³.

Il nomadismo del cinema sperimentale dei Guf esprime, secondo la nostra ipotesi, un carattere specifico di una cultura che si è - non dimentichiamolo - formata, specializzata in seno al regime, ed è inoltre perfettamente localizzata: l’esperienza cinematografica non può che essere all’interno dei Guf, diversamente da quanto succedeva a cavallo del decennio precedente.

Lo spazio sperimentale è uno spazio fortemente aperto al pensiero del “fuori” - la modernità, che esplode in tutta la sua potenza *choccante* -, ma è anche uno spazio “*solcato da vettori, da frecce instabili che costituiscono più delle connessioni temporanee che dei tracciati*”⁴, dove “*ogni volta che un pensatore lancia [...] una freccia, c’è un uomo di Stato, che gli dà consigli e ammonimenti e vuole fissargli uno ‘scopo’*”⁵.

Dunque è uno spazio in cui lo Stato, il Regime - nel nostro caso - è presente, vigile, reattivo e tuttavia è uno spazio che rimane uno spazio dell’andare e dell’erranza”.

³ Francesco Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino 2006, pp. 26-27.

⁴ Idem., p. 22.

⁵ Gilles Deleuze e Felix Guattari, cit., p. 47.

dove i punti di approdo del movimento nomade, gli scopi e le committenze contingenti, ma anche l'italianizzazione del cinema, il film fascista sono dunque subordinati al processo: la sperimentazione, la metabolizzazione, il *training*.

Queste anime sono entrambe presenti nello spazio nomade del cinema sperimentale cinegufino: parafrasando Francesco Careri, in esso permangono l'anima dell'*Homo Faber*, inevitabilmente e necessariamente legato all'"utile" (la logica della committenza, una competenza messa al servizio della causa fascista, ma anche la progressiva qualificazione dei generi dello sperimentale, l'investimento del passo ridotto nella formazione, nell'educazione, nel mondo del lavoro) e l'*Homo Ludens*, dedito alla messa in forma di un universo simbolico "libero", espressione della sua ricerca creativa e della dimensione più esplicitamente euristica ed esperienziale dell'incontro con la tecnica cinematografica, la modernità, le tensioni del modernismo.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA DELLE EDIZIONI CONSULTATE

STORIE

Politica e cultura del tempo fascista

Antliff, Mark, "Fascism, Modernism, and Modernity", in *The Art Bulletin*, Vol. 84, No. 1, Marzo 2002

Ben-Ghiat Ruth, *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2004 [ed. or. *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945*, 2001]

Bottazzi, Francesco e Gemelli, Agostino (a cura di), *Il fattore umano del lavoro*, Vallardi, Milano 1940

Candeloro, Giorgio, *Storia dell'Italia moderna. Il fascismo e le sue guerre 1922-1939*, Feltrinelli, Milano 2002 [1° ed. 1982]

Cassese, Sabino, *Lo stato fascista*, Il Mulino, Bologna 2010

Colarizi, Simona, *L'opinione degli Italiani sotto il regime: 1929-1943*, Laterza, Bari 2009

De Bernardi, Alberto, *Una dittatura moderna. Il fascismo come problema storico*, Bruno Mondadori, Milano 2001

De Felice, Renzo, *Futurismo, cultura e politica*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1986

De Felice, Renzo, *Fascismo, antifascismo, nazione. Note e ricerche*, Bonacci editore, Formello 1996

De Felice, Renzo, *Breve storia del fascismo*, Mondadori, Milano 2000

De Felice, Renzo, *Mussolini il fascista*, Vol. 2, Einaudi, Torino 2002 [1° ed. 1966]

De Felice, Renzo, *Autobiografia del fascismo. Antologia di testi fascisti 1919-1945*, Einaudi, Torino 2004

De Felice, Renzo, *Mussolini il duce*, Vol. 1 e 2, Einaudi, Torino 2008 [1° ed. 1974]

Del Puppo, Alessandro, "Da Soffici a Bottai. Una introduzione alla politica fascista delle arti in Italia", in *Revista de Història da Arte e Arqueologia*, n. 2, 1995/1996, pp. 192-204.

Romano Luperini, Eduardo Melfi, *Neorealismo, neodecadentismo, avanguardie*, Laterza, Bari 1985

- Desideri, Giovannella, *Antologia della rivista Corrente*, Guida editore, Milano 1979
- Dickinson, Edward Ross, Biopolitics, Fascism, Democracy: Some Reflections on Our Discourse about "Modernity", in *Central European History*, Vol. 37, No. 1, 2004
- Falasca Zamponi, Simonetta, *Lo spettacolo del fascismo*, Rubettino editore, Catanzaro 2003 [Ed. or. *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, 1997]
- Gentile, Emilio, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Bari 2001
- Gentile, Emilio, *L'apocalisse della modernità. La Grande guerra per l'uomo nuovo*, Mondadori, Milano 2008
- Gentile, Emilio, *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, Laterza, Bari 2008
- Gentile, Emilio, "La nostra sfida alle stelle". *Futuristi in politica*, Laterza Bari 2009
- Grandi Aldo, *Gli eroi di Mussolini. Niccolò Giani e la Scuola di Mistica Fascista*, BUR Rizzoli, Milano 2010
- Grazioli, Benedetta, "Universitari Fascisti e rapporti con l'estero: le attività dei guf in campo internazionale", in *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, n. 2, anno 2000, pp. 225-264
- Iannacone Giuseppe, *Giovinezza e modernità reazionaria*, Dante e Descartes, Napoli 2002
- Imbiscuso Francesca, *Roma fascista 1924/1943*, Aracne, Roma 2010
- Nicoloso, Paolo, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Einaudi, Torino 2008
- La Rovere, Luca, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista (1919-1943)*, Bollati Boringhieri, Torino 2003
- Lazzari, Giovanni, *I Littoriali della cultura e dell'arte*, Liguori editore, Napoli 1979
- Mecacci, Luciano, *Psicologia e psicoanalisi nella cultura italiana del Novecento*, Laterza, Bari 1998
- Missori, Mario, *Gerarchie e statuti del Pnf*, Bonacci, Roma, 1986
- Modena, Anna (a cura di), *Enzo Ferrieri, raddomante della cultura. Teatro, letteratura, cinema e radio a Milano dagli anni venti agli anni cinquanta*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2010
- Palma, Cristina, *Le riviste dei Guf e l'arte contemporanea*, Silvana editore, Milano 2010

Passione, Roberta, *Le origini della psicologia del lavoro in Italia. Nascita e declino di un'utopia liberale*, Franco Angeli, Milano 2012

Pino, Francesca, Montanari, Guido, *Un filosofo in banca. Guida alle carte di Antonello Gerbi*, Ed. Di storia e letteratura, Roma 2007

Steri, Francesco (a cura di), *Taylorismo e fascismo. Le origini dell'organizzazione scientifica del lavoro nell'industria italiana*, Editrice sindacale italiana, 1979

Schnapp, Jeffrey T., "Fascinating Fascism", in *Journal of Contemporary History*, Vol. 31, No. 2, Special Issue: *The Aesthetics of Fascism*, Aprile 1996, pp. 235-244

Schnapp, Jeffrey T., "The Fabric of Modern Times", in *Critical Inquiry*, vol. 24, No. 1, autunno 1997

Troisio, Luciano, *Strapaese e stracittà. Il Selvaggio - L'italiano - "900"*, Arti grafiche Longo e Zoppelli, Treviso 1975

Zangrandi, Ruggero, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, Garzanti, Milano 1962-1971 [1°ed. 1949]

Zunino, Pier Giorgio, *L'Ideologia del fascismo. Miti, Credenze, Valori*, Il Mulino, Bologna 1995

Storie locali

Anderi, Giuseppe, *Il cinema e le arti nella Milano degli anni Trenta*, in De Berti Raffaele (a cura di), *Un secolo di cinema a Milano*, Il Castoro, Milano 1996

Baiardo Enrico, *L'identità nascosta, Genova nella cultura del secondo novecento*, Erga edizioni, Genova 1999

Bragaglia, Giulia, *La critica cinematografica emiliano-romagnola tra disfacimento del fascismo e rivoluzione neorealista (1939-1943)*, in *L'Emilia Romagna nella guerra di Liberazione. Crisi della cultura e dialettica delle idee*, Vol. 4, De Donato, Bari 1976

Broggini, Renata, "Svizzera rifugio della libertà", in *L'Ospite ingrato. Annuario del Centro Studi Franco Fortini*, 1991

Brusaporco Ugo, *Il Cinema a Verona: 1930-1945*, Edizioni Scaligere, Villafranca di Verona 1987

Caneppele, Paolo, *Metodologia della ricerca storiografica sul cinema in ambito locale*, in Brunetta, Gian Piero (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, Strumenti, Memorie. Vol.5*, Giulio Einaudi Editore, Torino

Caneppele, Paolo e Rigon, Annalisa, *Fra luci e ombre. Intrattenimento e propaganda sugli schermi cinematografici di Bolzano (1919-1943)*, Provincia Autonoma di Bolzano, 2002

Casadio, Gianfranco, *Il Cinema a Ravenna. Luoghi, Personaggi, Film dalle origini agli anni Ottanta*, Longo Editore, Ravenna 1992

Casetti, Francesco e De Berti, Raffaele (a cura di), *Il Cinema a Milano tra le due guerre*, Comunicazioni Sociali, anno X, nn. 3-4, Luglio-Dicembre 1988

Casetti, Francesco, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005

Casetti, Francesco, *La questione del dispositivo*, in *Fata Morgana*, "Cinema", anno VII, No. 20, Maggio-Agosto 2013, pp. 9-39

Cascetta, Annamaria, *Teatri d'arte fra le due guerre a Milano*, Edizioni Vita e Pensiero, Università Cattolica di Milano, 1972

Cuccu Lorenzo (a cura di), *Il cinema nelle città. Livorno e Pisa nei 100 Anni del Cinematografo*, Edizioni ETS, Pisa 1996

De Berti Raffaele (a cura di), *Un secolo di cinema a Milano*, Il Castoro, Milano 1996

De Berti, Raffaele, "Cultura ed estetica del cinema a Milano: Ettore Maria Margadonna tra 'Il Convegno' e 'L'Ambrosiano'", in De Berti, Raffaele, Dagrada, Elena e Scaramuzza, Gabriele, *Estetica e cinema a Milano*, Atti del Convegno 2004-Università degli Studi di Milano, Materiali di Estetica, 2006

De Berti, Raffaele, Dagrada, Elena e Scaramuzza, Gabriele, *Estetica e cinema a Milano*, Atti del Convegno 2004- Università degli Studi di Milano, Materiali di Estetica, 2006

De Filippo, Alessandro, *Ugo Saitta cineoperatore*, Bonanno editore, Catania 2012

De Filippo, Alessandro, *Ugo Saitta. Un album di ricordi*, Società di storia patria per la Sicilia Orientale, Catania 2012

Fortini, Franco, *Sere in Valdossola*, Marsilio, Venezia 1985 [1° ed. Mondadori, Milano 1963]

Gaberscek, Carlo, *Il paesaggio friulano nel documentario cinematografico (1910-1969)*, Edizioni de La Cineteca del Friuli, Gemona 2006

Faccioli, Alessandro (a cura di), *Belluno e il cinema*, Marsilio, Venezia 2011

Gesù, Sebastiano, *La Sicilia della memoria*, Giuseppe Maimone editore, Palermo 1999

Olla, Gianni, *Fiorenzo Serra, regista*, Quaderni della Filмотeca Sarsa, Cuec editrice 1996

Orlandini, Alessandro (a cura di), *Fascismo e antifascismo nel senese*, Atti del convegno: Siena, 10-11 dicembre 1993, Regione Toscana, Giunta regionale, Archivio Sorico del movimento operaio e democratico senese, Siena 1994

Parisi, Ico, *Foto a memoria*, Nodo libri, Como 1991

Pifferi Enzo, Marino Antonio, *La Cortesella. Vita e morte di un quartiere di Como*, EPI editore, Como 1977

Raffaelli, Filippo e Fabio, *Hollywood di casa nostra: Emilia Romagna e Marche*, Edizione ECP, Modena 1996

Roncoroni, Egea, Rigamonti, Gioacchino Mario e Lipari, Paolo, *100 anni di cinema tra Como e Lecco: 1895-1995*, La Provincia, Lecco 1996

Severin, Dante, *Fascismo a Como 1919/1943*, New Press, Como 1983

Stella, Angelo, *Il Convegno di Enzo Ferrieri e la cultura europea dal 1920 al 1940, Manoscritti, immagini e documenti*, Catalogo della mostra Incontro con Enzo Ferrieri nel centenario della nascita, Pavia dicembre 1990 – maggio 1991, Pavia 1990

Cine-club e Cineguf

Argentieri, Mino, "Il Cinema ai Littoriali", in *Bianco e Nero*, n°547, gennaio-giugno, 2004

Augliera, Chiara, *Francesco Pasinetti e il Cine-club di Venezia alla Mostra internazionale del Cinema*, in Montanaro, Carlo (a cura di), *Francesco Pasinetti. Illusioni e Passioni*, AIRSC, Paolo Emilio Persiani, Bologna 2013

Banfi, Elena, *Attività del Cineguf a Milano*, in Casetti, Francesco e De Berti, Raffaele (a cura di), *Il Cinema a Milano tra le due guerre*, Comunicazioni Sociali, anno X, nn. 3-4, Luglio-Dicembre 1988

Caldiron, Orio, "Il cinema sperimentale a Padova: dal Cineclub al Cineguf, 1932-1940", in *Padova e la sua provincia*, N. 5, maggio 1967

Celli, Silvio, *Piccoli cineasti crescono: a passo ridotto con i Cineguf*, in Faccioli, Alessandro, *Schermi di Regime*, Marsilio, Venezia 2010

Costa, Antonio (a cura di), *Alberto Lattuada - Gli anni di "Corrente"*, ed. Clueb, Bologna n° 56, 1989

Debenedetti, Giacomo (a cura di Lino Micciché), *Al cinema*, Marsilio, Venezia 1983

Gauthier, Christophe, *La passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Association française de recherches sur l'histoire du cinéma (AFRHC), Paris 1999

Hagener, Malte, *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture (1919-1939)*, Amsterdam University press, Amsterdam 2005

Hubble, Nick, *Mass Observation and Everyday Life*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010

Gerbi, Antonello, *Preferisco Charlot*, Nino Aragno editore, Torino 2011

Guf di Bari ai Littoriali della cultura e dell'Arte, anno XIV, a cura dell'Università degli studi Benito Mussolini di Bari, Laterza, Bari 1934

La Rovere, Luca, *I Cineguf e i Littoriali del cinema*, in Caldiron, Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano 1934-1939*, Edizioni di Bianco e Nero, Marsilio, Roma e Venezia 2006

Luca La Rovere, "Un aspetto della politica culturale giovanile del regime fascista", in *Giornale di Storia Contemporanea*, giugno 2008

Magnaghi, Ubaldo, *Le ombre e lo schermo*, La prora edizione, Milano 1933

Mancini Clara, *Il Cinema dei Giovani. Dal CineGUF al Cine Club*, in Cuccu Lorenzo (a cura di), *Il cinema nelle città. Livorno e Pisa nei 100 Anni del Cinematografo*, Edizioni ETS, Pisa 1996, pp. 227-251

Marchigiani, Federica Maria, "Un 'laboratorio' degli anni '40: il Cine-guf di Pisano", in *Immagine. Note di Storia del Cinema*, Nuova serie, n°6, Autunno 1987, pp. 17-21

Margadonna, Ettore M., *Il cinema ieri e oggi*, Editoriale Domus, Milano 1932

Miccicché, Lino (a cura di), Giacomo Debenedetti, *Al Cinema*, Marsilio, Venezia 1983

Micheli, Sergio, *Cine-guf senese ai Littoriali del 1939. Un caso di disobbedienza*, in Orlandini Alessandro (a cura di), *Fascismo e antifascismo nel senese. Atti del convegno: Siena, 10-11 dicembre 1993*, Regione Toscana, Giunta regionale, Archivio Sorico del movimento operaio e democratico senese, Siena 1994

Morandini, Morando, "Enzo Ferrieri e il 'Cineconvegno'", in Modena, Anna (a cura di), *Enzo Ferrieri, raddomante della cultura. Teatro, letteratura, cinema e radio a Milano dagli anni venti agli anni cinquanta*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2010

Paolella, Domenico, *Cinema sperimentale*, Casa editrice moderna, Napoli 1937

Pasinetti, Francesco, *Storia del Cinema dalle origini a oggi*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1939

Pasinetti Francesco, *L'arte del cinematografo*, Marsilio, Venezia 1980

Partito Nazionale Fascista, Gruppo dei fascisti universitari dell'Urbe, *Spettacoli di cultura cinematografica, organizzati dal cineguf dell'Urbe in collaborazione con il Ministero della Cultura Popolare*, Centro Sperimentale di Cinematografia, anno XX, numero unico

Reberschak Maurizio, *Francesco Pasinetti. La scoperta del cinema*, (La prima tesi di laurea sulla storia del cinema), Istituto Luce Cinecittà, Roma 2012

Stella, Angelo, *"Il Convegno" di Enzo Ferrieri e la cultura europea dal 1920 al 1940: manoscritti, immagini e documenti*, Università degli Studi di Pavia 1991

Verdone Mario, "Per una storia dei Teatrigruf e dei Cineguf", in *Carte di Cinema*, nuova serie, n°11, 2003

Veronesi Luigi, Giovannini Attilio, Chiattoni Antonio, *Note di Cinema*, Edizioni Cineguf di Milano, Milano 1942

METODI

Teoria

Agamben, Giorgio, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 2008

Armitage, John, "From Discourse Networks to Cultural Mathematics An Interview with Friedrich A. Kittler", in *Theory, Culture & Society*, Vol. 23, Nn. 7–8, 2006

Arnheim Rudolf, *El cine Como arte*, Paidós Ibérica Barcelona 1996 [Ed. or. *Film als Kunst*, 1932]

Bataille, George, *Scritti sul fascismo 1933-34. Contro Heidegger-La struttura psicologica del fascismo*, Mimesis, Milano-Udine 2012

Becker, Howard Saul, *I mondi dell'arte*, Il Mulino, Bologna 2004 [Ed. or. *Art Worlds* 1982]

Benjamin, Walter, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in Id. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962

Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*. London and New York: Verso, 2003 [Ed. or. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1925]

- Benjamin, Walter, *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino 2006 [Ed. or. *Einbahnstraße*. Rowohlt, Berlin 1928]
- Benjamin, Walter, *Opere complete, Vol. VII (Scritti 1938-1940)*, Einaudi, Torino 2006
- Benjamin, Walter (a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini), *Aura e choc. Scritti sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012
- Benjamin, Walter (a cura di Francesco Cappa e Martino Negri), *Figure dell'infanzia*, Raffaello Cortina, Milano 2012
- Benjamin, Walter (a cura di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi e Clemens-Carl Hälle), *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Neri Pozza, Vicenza 2012
- Bourdieu, Pierre, *Photography. A middle-brow Art*, Polity Press, Cambridge 1998 [Ed. or. *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Ed. de Minuit, Paris, 1965]
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art*, Édition du seuil, Parigi 1998 [Ed. or. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1992]
- Bourdieu, Pierre, *Ragioni pratiche*, Il Mulino, Bologna 2009 [Ed. or. *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Seuil, Paris, 1994]
- Brandi, Cesare, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 2000 [1° ed. 1963]
- Buck-Morss, Susan, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press, 1989
- Debray, Régis, *Manifestes mediologiques*, Editions Gallimard, Paris 1994
- Debray, Régis, *Les Cahiers de médiologie: Une anthologie*, CNRS Editions, Parigi 2009
- De Certau, Michel, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2005 [Ed. or. *L'Invention du quotidien* Paris: Minuit, 1972]
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, *Nomadologia*, Castelvecchi, Roma 1995 [Ed. or. *Mille Plateaux*, Paris: Minuit, 1980]
- Deleuze, Gilles e Guattari, Felix, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002 [Ed. or. *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991]
- Didi-Huberman, George, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006 [Ed. or. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, 2002]

- Didi-Huberman, Georges, *L'immagine brucia*, in Andrea Pinotti e Antonio Somaini, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina editore, Milano 2009
- Elsaesser, Thomas, "The New Film History as Media Archaeology", in *CiNéMAS : Revue d'études cinématographiques*, vol. 14, No. 2-3, Primavera 2004
- Elsaesser, Thomas, *Freud and the Technical Media. The Enduring Magic of the Wunderblock*, in Erkki Huhtamo e Jussi Parikka (a cura di), *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley: University of California, 2011
- Fink, Eugen, *Oasi del gioco*, Raffaello Cortina editore, Milano 2008 [Ed. or. *Spiel als Weltsymbol*, Stuttgart 1960]
- Foucault, Michel, *Microfisica del potere – Interventi politici*, Einaudi, Torino 1977
- Foucault, Michel, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 2004 [Ed. or. *Dits et écrits*, Gallimard, Paris 1994]
- Foucault, Michel, *Storia della sessualità 1, La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 2005 [Ed. or. *Histoire de la sexualité: La volonté de savoir*, Gallimard, Paris 1976]
- Foucault Michel, *Il potere psichiatrico*, Feltrinelli, Milano 2010 [Ed. or. *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France (1973 -74)*, Paris 2003]
- Foucault Michel, *L'archeologia del sapere*, BUR Rizzoli, Milano 2013 [Ed. or. *L'archéologie du savoir*. Gallimard, Paris 1971]
- Francastel, Pierre, *Art et technique*, Tel Gallimard, Paris 2008 [1° ed. Editions de Minuit, Paris 1956]
- Freud, Sigmund, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino 2010 [Ed. or. *Das Unbehagen in der Kultur*, 1930]
- Freud, Sigmund, *Totem e tabù-L'avvenire di un'illusione-L'uomo Mosè e altri scritti sulla religione*, BUR Rizzoli, Milano 2012 [Ed. or. *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, 1913]
- Freud, Sigmund, *Al di là del principio di piacere*, Bollati Boringhieri, Torino 2012 [Ed. or. *Jenseits des Lustprinzips*. 1921]
- Giedion Siegfried, *L'era della meccanizzazione*, Feltrinelli, Milano 1967 [Ed. or. *Mechanization Takes Command*, 1948]
- Ginzburg, Carlo, *Miti emblemici. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 2000 [1° ed. 1986]
- Ginzburg, Carlo, *Il filo e le tracce: vero falso finto*, Feltrinelli, Milano 2006
- Ginzburg, Carlo, *Occhiacci di legno*, Feltrinelli, Milano 2011

- Gombrich, Ernst H., *Arte e progresso*, Laterza, Bari 2007 [conferenze 1971]
- Gombrich, Ernst H., *La storia dell'arte*, Phaidon, Milano [1° ed. or. *The story of art*, 1950]
- Grenfell, Michael e Hardy, Cheryl (a cura di), *Art Rules. Pierre Bourdieu and the Visual Arts*, Berg, Oxford-New York 2007
- Hansen, Miriam, "Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology'", in *New German Critique*, N. 40, Special Issue on Weimar Film Theory, Winter 1987
- Hansen, Miriam, "Room-For-Play: Benjamin's Gamble with Cinema", in *Canadian Journal of Film Studies - Revue Canadienne d'études Cinématographiques*, Vol. 13, N°1, Spring - Printemps 2004
- Hansen, Miriam, *Cinema and Experience, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkley 2012
- Heidegger, Martin, *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, Bombiani, Milano 2002 [1° ed. 1950]
- Hüppauf, Bernd, *Walter Benjamin's Imaginary Landscape*, in Fischer, Gerhard (a cura di), *With the Sharpened Axe of Reason: Approaches to Walter Benjamin*, Berg, Oxford 1996
- Joas, Hans and Knöbl, Wolfgang, *Between Structuralism and Theory of Practice: The Cultural Sociology of Pierre Bourdieu*, in Id., *Social Theory: Twenty Introductory Lectures*, trans. Alex Skinner, Cambridge University Press, Cambridge 2009
- Joas, Hans and Knöbl, Wolfgang, *Social Theory: Twenty Introductory Lectures*, trans. Alex Skinner, Cambridge University Press, Cambridge 2009
- Kracauer, Siegfried, *La massa come ornamento*, Prismi Editore, Napoli 1982 [Ed. or. *The Mass Ornament: Weimar Essays*, 1995]
- Kracauer, Siegfried, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, Torino 2001 [ed. or. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 1947]
- Kittler, Friedrich A., *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford University Press, 1990
- Kittler, Friedrich A., *Optical media*, Polity press, Cambridge 2012
- Latour, Bruno, *Reassembling the Social*, Oxford University Press, Oxford 2007
- Marx, Karl, *Antologia*, Feltrinelli, Milano 2007

Mertins, Detlef, “The Enticing and Threatening Face of Prehistory: Walter Benjamin and the Utopia of Glass” in Beatrice Hanssen (a cura di), *Walter Benjamin and The Arcades Project*, Continuum, London-New York 2006, p. 229. Si veda anche Hilde Heynen, *Architecture and Modernity: a Critique*, MIT Press, Cambridge, London, 1999

Merzeau, Louise, “Du Monument au document”, in *Les Cahiers de la médiologie*, n°7, 1999, pp. 47-57

Moholy-Nagy, László (a cura di Antonio Somaini), *Pittura fotografica film*, Einaudi, Torino 2010 [Ed. or. *Malerei Fotografie Film*, 1925]

Noordegraaf, Julia, Saba, Cosetta, Le Maitre, Barbara e Hediger, Vinzenz (a cura di), *Preserving And Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, University of Chicago Press, Chicago 2013

Paolucci, Gabriella, *Introduzione a Bourdieu*, Laterza Bari 2011

Parikka, Jussi e Huhtamo, Erkki, *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press 2011

Parikka, Jussi, *What is Media Archaeology?*, Polity, Cambridge 2012

Pinotti, Andrea e Somaini, Antonio, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009

Rancière, Jacques, *Il disagio dell'estetica*, E T S, Pisa 2009 [Ed. *Malaise dans l'esthétique*. Galilée, 2004]

Scramaglia, Rosantonietta, *70 brani d'autore per il grande mosaico della società*, vol. 1 e 2, Arcipelago Editioni, Milano 2002.

Sennet Richard, *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano 2012 [Ed. or. *The Craftsman*, Allen Lane, 2008]

Sobchack, Vivien, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton, 1992

Sobchack, Vivien, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Los Angeles, 2004

Stead, Naomi, “The Value of Ruins: Allegories of Destruction in Benjamin and Speer”, in *Form/Work: An Interdisciplinary Journal of the Built Environment*, No. 6, ottobre 2003

Strauven, Wanda, *Media Archaeology: Where Film History, Media Art, and New Media (Can) Meet*, in Noordegraaf, Julia, Saba, Cosetta, Le Maitre, Barbara e Hediger, Vinzenz (a cura di), *Preserving And Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, University of Chicago Press, Chicago 2013

Thorburn, David e Jenkins, Henry (a cura di), *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2003

White, Haiden (a cura di E. Tortarolo), *Forme di storia*, Carocci editore, Roma 2006
[Ed. or. Vari testi]

Zielinski, Siegfried, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2008

Zielinski, Siegfried, *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'actes in History*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009

Territorio, Spazialità, Esposizioni

Allen, Richard e Turvey, Malcolm (a cura di), *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003

Bruno, Giuliana, *Collection and Recollection. On Film Itineraries and Museum Walks*, in Allen, Richard e Turvey, Malcolm (a cura di), *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003

Careri, Francesco, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino 2006

Castro, Teresa, *Mapping the City through Film: From "Topophilia" to Urban Mapscales*, in Koeck e Les Roberts (a cura di), *The City and the Moving Image: Urban Projections*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010

Cloke, Paul e Johnston Ron (a cura di), *Spaces of Geographical Thought. Deconstructing Human Geography's Binaries*, Sage Publications, London 2005

Cox Kevin R., "Space of Dependence, Space of Engagement and the Politics of Scale, or: Looking for Local Politics", in *Political Geography*, vol. 17, n°1, 1998, pp. 1-23

Cox Kevin R., *Political Geography: Territory, State, and Society*, Wiley-Blackwell Publishers Ltd, Hoboken 2004

Cox, Kevin R., *Local: Global*, in Paul Cloke e Ron Johnston (a cura di), *Spaces of Geographical Thought. Deconstructing Human Geography's Binaries*, Sage Publications, London 2005, pp. 175-198

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *Geofilosofia*, in Id., *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002, pp. 77-107 [Ed. or. *Qu'est-ce que la philosophie?* 1991]

Delle Vacche, Angela (a cura di), *Film, Art, New Media: Museum Without Walls?*, Palgrave Macmillan, London 2012

Eco Umberto, *La vertigine della lista*, Bompiani Milano 2012

Hallam, Julia e Roberts, Les, *Locating the moving image. New Approaches to Film and Place*, Indiana University press 2014

Koeck, Richard e Les Roberts (a cura di), *The City and the Moving Image: Urban Projections*, Palgrave Macmillian, Basingstoke 2010

Leroi-Gourhan, André, *Ambiente e tecniche*, Jaca book, Milano 1994 [Ed. or. *Milieu et techniques*, Albin Michel, Paris 1945]

Massey Doreen B., Jess Pat M, *A place in the world? Places, Cultures and Globalization*, The Open University, Oxford, 1995

Ory, Pascal *Les Expositions universelles, de 1851 à 2010 : les huit fonctions de la modernité*, in Mei, Duanmu e Tertrains, Hugues, *Temps croisés I*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, OpenEdition books 2010

Pierantoni, Ruggiero, *Salto di scala*, Bollati Boringhieri, Torino 2012

Pucci, Lara, *Remapping the Rural: The Ideological Geographies of Strapaese*, in Delle Vacche, Angela (a cura di), *Film, Art, New Media: Museum Without Walls?*, Palgrave Macmillian, London 2012

Rose Gillian, *Place and Identity: a sense of place*, in Doreen B. Massey e Pat M Jess, *A place in the world? Places, Cultures and Globalization*, The Open University, Oxford, 1995

Schnapp, Jeffrey T., *Mostre*, in Id. (a cura di Francesca Santovetti), *Modernitalia*, Peter Lang, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, 2012

Toffano, Giuseppe, *Le Mostre del Turismo*, Anonima Poligrafici Il Resto del Carlino, Bologna 1942

Wasson, Haidee, *Museum Movies: the Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, University of California Press, Berkeley 2005

Visual Culture

Austin, Thomas and De Jong, Wilma, *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*, Open University Press, Maidenhead 2008

Cartwright, Lisa e Sturken, Marita, *Practice of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford 2001

Cowie, Elizabeth, *Recording Reality, Desiring the Real*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011

Doanne, Mary Ann, "Indexicality: Trace and Sign: Introduction", in *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Volume 18, No. 1, 2007

Edwards, Elizabeth, *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museum*, Berg, Oxford-New York, 2001

Edwards, Elizabeth e Hart, Janice, *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, Routledge, London-New York, 2004

Eitzen, Dirk, "When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception", *Cinema Journal*, Vol. 35, N. 1, Autunno 1995

Gunning, Tom, "Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality", in *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Volume 18, N.1, 2007

Jacobs Steven, *Framing Pictures: Film and the Visual Art*, Edimburgh University press, 2012

Jay, Martin, *Scopic Regimes of Modernity*, in Foster, Hal (a cura di), *Visual and Visuality*, Bay Press, Seattle 1988

Mirzoeff, Nicholas, *Visual Culture Reader*, Second Edition, Routledge, London-New York, 2002

Morgan, Daniel, "Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics", in *Critical Inquiry*, n° 32, Primavera 2006

Plantinga, Carl, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Films*, Cambridge University Press, Cambridge 1997

Tagg, John, *The Disciplinary Frame. Photographic Truths and the Capture of Meaning*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009

TECNICHE E CULTURE

Professionalismo, amateurismo, sperimentaltà

Acland, Charles R. e Wasson, Haidee, *Useful Cinema*, Duke University Press 2011

Allard, Laurence, "L'amateur : une figure de la modernité esthétique", in *Communications*, n°68, 1999

Aprà Adriano (a cura di), *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Marsilio Editori 2013

- Baldi, Alfredo e Celli, Silvio, *Una Scuola Sperimentale*, in Id. (a cura di), *Bianco e nero*, numero speciale La Scuola Nazionale di Cinematografia (1931-1935), n°560, gennaio-aprile 2008
- Bernabei, Maria Ida, *La linea sperimentale. Un percorso di ricerca attraverso quarant'anni di cinema documentario italiano*, Editrice La Mandragola, Imola 2013
- Bloch, Marc, *Lavoro e tecnica nel medioevo*, Laterza, Bari 2009
- Bursi Giulio, *La questione sperimentale (dalle origini agli anni '60*, in Aprà Adriano (a cura di), *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia 2013
- Cati, Alice, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Vita e pensiero, Milano 2009
- Cauda, Ernesto, *Cinematografia per tutti. Guida pratica per cinedilettanti*, Edizioni A.C.I.E.P., Roma 1931
- Collins, Harry e Evans, Robert, *Rethinking Expertise*, University of Chicago Press, Chicago 2007
- Craven Ian (a cura di), *Moving on Home Ground: Explorations in Amateur Cinema*, Cambridge Scholars Press, Newcastle upon Tyne 2009
- Edwards, Elizabeth, *The Camera as Historian*, Duke University press, Durham 2012
- Farinotti, Luisella e Mosconi, Elena (a cura di), *Il metodo e la Passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, Comunicazioni Sociali, anno XXVII, nuova serie, n°3, settembre-dicembre 2005
- Il film sperimentale*, numero monografico di *Bianco e Nero*, n° 5-8, 1974;
- Fiorini, Karianne e Santi, Mirco, “Per una storia della tecnologia amatoriale”, in Farinotti, Luisella e Mosconi, Elena (a cura di), *Il metodo e la Passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, Comunicazioni Sociali, anno XXVII, nuova serie, n°3, settembre-dicembre 2005
- Kattelle, Alan D., “The amateur cinema league and its films”, in *Film History*, n°15, Febbraio 2003
- Leroi-Gourhan, André, *Gli uomini della preistoria*, Feltrinelli Milano 1961
- Guerin, Frances, *Through Amateur Eyes: Film and Photography in Nazi Germany*, University of Minnesota, Minneapolis, 2012
- Locatelli, Massimo, “Lo sguardo del cineturista: cinematografia amatoriale e pratiche di consumo turistico”, in Farinotti, Luisella e Mosconi, Elena (a cura di), *Il metodo e la Passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, Comunicazioni Sociali, anno XXVII, nuova serie, n°3, settembre-dicembre 2005

Masson, Eef, *Watch and Learn. Rhetorical Devices in Classroom Films after 1940*, Amsterdam University Press 2012

Meghnagi, Saul, *Il sapere professionale*, Feltrinelli, Milano 2005

Mosconi, Elena, "Il cinema per tutti: statuto e retorica dell'amatoriale nella pubblicistica e nei manuali degli anni Trenta", in *Comunicazioni sociali*, numero dedicato a *Il Metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, a cura di Luisella Farinotti e Elena Mosconi, Vol. 27, No. 3, Settembre-Dicembre 2005

Ragghianti, Carlo Ludovico, *Les chemins de l'art*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1996

Saba G. Cosetta, *Nostalgia delle falene. Follia, Cinema, Archivio*, Errato corrige, Torino 2009

Schneider, Alexandra, "Home movie-making and Swiss expatriate identities in the 1920s and 1930s", in *Film History*, n. 15, febbraio 2003

Scrimatore, Raffaella, *Le origini dell'animazione italiana*, Tunié, Latina 2013

Shand, Ryan, "Amateurism and Localism: Notes Toward a De-Centred History of Scottish Cinema", in *The Drouth*, Issue 21, Autunno 2006, pp. 21-25 online: <http://www.thedrouth.org/storage/The%20Drouth%2021.pdf> [ultimo accesso: dicembre 2013]

Shand, Ryan, "Theorizing Amateur Cinema. Limitations and Possibilities", in *The Moving Image*, Volume 8, n°2, Autunno 2008, pp. 36-60

Dwight Swanson, "Inventing amateur film: Marion Norris Gleason, Eastman Kodak and the Rochester Scene", in *Film History*, n° 15, Febbraio 2003

Venturini, Simone, *L'utopia totalitaria della 'cinetecnica'. Il contributo di Ernesto Cauda alla Scuola Nazionale di Cinematografia*, in Baldi, Alfredo e Celli, Silvio, *Bianco e nero*, numero speciale La Scuola Nazionale di Cinematografia (1931-1935), n°560, gennaio-aprile 2008

Zimmermann, Patricia R., "Professional Results with Amateur Ease: The Formation of Amateur Filmmaking Aesthetics 1923-1940", in *Film History*, Vol. 2, No. 3, Settembre-Ottobre 1988

Zimmermann, Patricia R., "The Amateur, The Avant-Garde, and Ideologies of Art", in *Journal of Film and Video*, Vol. 38, No. 3/4, Summer-Fall 1986

Modernismo

Andriopoulos, Stefan, *Ghostly Apparitions. German Idealism, the Gothic Novel, and Optical Media*, Zone Books, New York 2013

Armstrong, Tim, *Modernism, Technology and the Body. A Cultural Study*, Cambridge University Press, Cambridge 1988

Bann, Stephen, *Ways Around Modernism*, Routledge, New York 2007

Bann, Stephen, *Un retour à la curiosité? Sur certains aspects de la situation actuelle*, in Viéville, Dominique, *Historie de l'art et les musée*, École du Louvre, Paris 2005

Benjamin, Andrew, *Art, Mimesis and the Avant-Garde. Aspects of a Philosophy of Difference*, Routledge, London-New York, 1991

Benjamin, Andrew e Rice Charles (a cura di), *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, re.press, Melbourne, Australia 2009

Buck-Morss, Susan, *The dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, Cambridge 1991

Cartwright Lisa, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, University of Minnesota Press 1997

De Berti, Raffaele, *Tecnologia, modernità, immaginario urbano*, in Gandini, Leonardo (a cura di), *La meccanica dell'umano. La rappresentazione della tecnologia nel cinema italiano dagli anni Trenta agli anni Settanta*, Carocci, Roma 2009.

Eysteinson, Astradur e Liska, Vivian, *Modernism*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 2007

Fischer, Gerhard (a cura di), *With the Sharpened Axe of Reason: Approaches to Walter Benjamin*, Berg, Oxford 1996

Forrest, Tara, *Experimental Set-ups: Benjamin on History and Film*, in Benjamin, Andrew e Rice, Charles (a cura di), *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, re.press, Melbourne, Australia 2009

Francé, Raoul H., *La vita delle piante*, S. A. Editrice Genio, Milano 1933.

Gunning, Tom, "The Exterior as Intérieur: Benjamin's Optical Detective", in *Boundary 2 - An International Journal of Literature and Culture*, Vol. 30, n° 1, Spring 2003

Gunning, Tom, *Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology, from the Previous Turn-of-the-Century*, in Thorburn, David e Jenkins, Henry (a cura di), *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2003

Huysen, Andreas, *After the Great Divide, Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1986

Lippitt, Mizuta Akira, *Electric Animal. Toward a Rhetoric of Wildlife*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000

McCole, John, *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Cornell University Press, Ithaca 1993

Orwell, George, *Romanzi e saggi*, I meridiani Mondadori, Milano 2000

Rae, Patricia, *Modernism, Empirical Psychology and the Creative Imagination*, in Eysteinnsson, Astradur e Liska, Vivian, *Modernism*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 2007

Schleifer, Ronald, *Modernism and Time. The Logic of Abundance in Literature, Science, and Culture, 1880-1930*, Cambridge University Press, Cambridge 2000

Solomon, Matthew, *Disappearing Tricks: Silent Film, Houdini, and the New Magic of the Twentieth Century*, University of Illinois Press, Chicago

Valiaho, Pasi, *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and Cinema Circa 1900*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010

Viéville, Dominique, *Historie de l'art et les musée*, École du Louvre, Paris 2005

Weigel, Sigrid, *Body-and image-space. Re-reading Walter Benjamin*, Routledge, London 1996

Ziarek, Krzysztof, *The Historicity of Experience: Modernity, the Avant-Garde, and the Event*, Northwestern University Press, Evanston Illinois 2001

Montagna

Ambrosi, Claudio e Wedekind, Michael, *L'invenzione di un cosmo borghese: valori sociali e simboli culturali dell'alpinismo nei secoli XIX e XX*, Museo Storico in Trento, Trento 2000

Armiero, Mauro, *Le montagne della patria*, Einaudi, Torino 2013

Balliamo, Adolfo, *Storia della letteratura alpina*, Unione tipografica Milano, Sezione del GUF di Milano, 1939

Bigg, Charlotte, Aubin, David e Felsch, Philipp, "Introduction: The Laboratory of Nature – Science in the Mountains", in *Science in Context*, Volume 22, N. 3, Novembre 2009

Cuaz, Marco, *Le alpi*, Il Mulino, Bologna 2005

Faccioli, Alessandro, *Visioni bianche su Cortina Olimpica*, in id., *Belluno e il cinema*, Marsilio, Venezia 2011

- Ghiglione, Piero, *Lo sci e la tecnica moderna*, Istituto italiano di arti grafiche, Bergamo 1928
- Grassi, Giuseppe e Zanotto Piero, *Montagna sullo schermo*, Saturnia, Trento 1965
- Pastore, Alessandro, *Alpinismo e storia d'Italia. Dall'unità alla resistenza*, Il Mulino, Bologna 2003
- Petterson, Palle B., *Cameras into the Wild. A History of Early Wildlife and Expedition Filmmaking, 1895–1928*, McFarland & Company, Inc., Publishers, London 2011
- Pilati, Marcello, *Arrampicare*, Club Alpino Italiano, Milano 2012 (copia anastatica del 1935)
- Python, Rémy, “Le guide de montagne dans les fictions cinématographiques : quelques figures fondatrices et paradigmatiques (1915—1945)”, in *Écrire la montagne*, n° 20, 2009
- Rentschler, Eric, “Mountains and Modernity: Relocating the Bergfilm”, in *New German Critique*, n°51, 1990
- Serafin, Roberto e Matteo, *Scarpone e moschetto. Alpinismo e camicia nera*, Centro Documentazione Alpina e Vivalda, Torino 2002
- Zanotto, Piero, *Cinealpinismo bellunese*, in Faccioli, Alessandro, *Belluno e il cinema*, Marsilio, Venezia 2011

ARTI

Architettura e Razionalismo

- Bottoni Piero (intervento) in “L’eredità di Terragni e l’architettura italiana 1943-1968”, in *L’architettura cronache e storia*, XIV, n° 153, 1968.
- Ciacci, Leonardo, *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*, Marsilio, Venezia 2001
- D'Amia Giovanna e Tenconi, Lucia (a cura di), *Ico Parisi. Architettura fotografia design: l'immagine come progetto*, Enzo Pifferi editore, Como 2012
- Di Biagi Paola (a cura di), *La carta di Atene. Manifesto e frammento dell'urbanistica moderna*, Officina Edizioni, Roma 1998
- Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, Les éditions de Minuit, Paris 1971.

Ghirardo, Diane Yvonne, "Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building", in *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 39, N°2, Maggio 1980

Giolli Raffaello, *L'architettura razionale*, Laterza, Bari 1972

Gorostiza J., Sánchez Biosca V., Garcia Roig J.M., Hispano A., Rivera D., Àbalos I, *Paràdigmas*, La fabrica editorial, Madrid 2007

Heynen, Hilde, *Architecture and Modernity: A Critique*, Massachusetts Institute of Technology Press, 1999

Lejeune, Jean-Francois e Sabatino, Michelangelo (a cura di), *Modern Architecture and the Mediterranean: Vernacular Dialogues and Contested Identities*, Routledge, New York 2010

Mantero, Enrico, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, Edizioni Dedalo, Bari 1983

Pettna Gaia, *Architettura e propaganda fascista nei documentari del Luce*, Testo e immagine, Torino 2004

Patetta, Luciano, *L'Architettura in Italia, 1919-1943: Le polemiche*, Clup Edizioni, Milano 1972

Phillips, Alastair, *City of Darkness, City of Light Émigré Filmmakers in Paris 1929-1939*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004

Rostagno, Chiara, *Como piani 1888/1967*, Comune Como-Politecnico di Milano, 2001

Rostagno, Chiara, *La costruzione della città di Como 1933/1937*, Abitare Segesta, Milano 2004

Schumacher Thomas L., *L'immagine della ragione*, Nodo libri Como 1989

Tonon, Graziella, *Piero Bottoni. Una nuova antichissima bellezza*, Laterza, Bari 1995

Naturalismo, Verismo, Neorealismo

Furno, Mariella e Renzi, Renzo, *Il neorealismo nel fascismo*, Ed. Tipografia Compositori, Bologna 1984

Giovacchini, Saverio e Sklar, Robert, *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*, University Press of Mississippi, Jackson 2012

Luperini, Romano, *Neorealismo, neodecadentismo, avanguardie*, Laterza, Bari 1985

- Minghelli, Giuliana, *Neorealismo: Anacronismo/Avanguardia*, in Antonio Vitti (a cura di), *Ripensare il Neorealismo: Cinema, Letteratura, Mondo*, Metauro, Pesaro 2008
- Parigi, Stefania, *Neorealismo: le avventure di una parola*, in Cosulich, Callisto, *Storia del cinema italiano 1945-1948*, Edizioni di Bianco e Nero, Marsilio, Roma e Venezia 2006
- Pellini, Pierluigi, *Naturalismo e Verismo*, La Nuova Italia, Firenze 1998
- Pitassio, Francesco e Noto, Paolo, *Il cinema neorealista*, Archetipo Libri, 2010
- Quaresima, Leonardo, *Neorealismo senza*, in Renzo Renzi e Mariella Furno (a cura di), *Il neorealismo nel fascismo*, Edizioni della Tipografia Compositori, Bologna 1984
- Racine, Nicole, “La Querelle du réalisme (1935-1936)”, in *Sociétés & Représentations*, N° 15, gennaio 2003
- Sorbello, Giuseppe, “Impronte verghiane. La prefazione a *L'amante di gramigna* e i rischi della rappresentazione fotografica”, in *Chroniques italiennes web18*, n° 4, anno 2010
- Spiegel, Robert, “Verga and the Realist Cinema”, in *Carte Italiane*, n° 1, anno II, 1988
- Termine, Liborio, *Il dibattito sugli antefatti*, in Cosulich, Callisto, *Storia del cinema italiano 1945-1948*, Edizioni di Bianco e Nero, Marsilio, Roma e Venezia 2006
- Vichi, Laura, “El Segundo Congreso de Cine Independiente y la secularización realista de la vanguardia. El Caso Storck”, in *Archivos de la Filmoteca*, n° 56, anno 2007, pp. 71-95.
- White, Paul, “Darwin's Emotions: The Scientific Self and the Sentiment of Objectivity”, in *Isis*, Vol. 100, No. 4, Dicembre 2009
- Zagarrio, Vito, *Before (Neorealist) Revolution*, in Saverio Giovacchini e Robert Sklar (a cura di), *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*, University Press of Mississippi, Jackson 2012
- Zola, Emile, *Le roman experimental*, Flammarion, Paris 2006

Futurismo e avanguardia

- Albera, François, *Avanguardia*, Il Castoro, Milano 2004
- Bragaglia, Anton Giulio, *Fotodinamismo futurista*, Einaudi, Torino 1980
- Brandi, Cesare, *La fine dell'avanguardia*, Quodlibet, Macerata 2008

Caramel, Luciano, Crispolti, Enrico e Loers Veit (a cura di), *Vanguardia italiana de entreguerras. Futurismo y racionalismo*, catalogo della mostra in IVAM Centre Julio Gonzàlez, Valencia, Mazzotta Milano 1990

Caramel, Luciano e Madesani, Angela, *Luigi Veronesi e Cioni Carpi alla Cineteca Italiana*, Il Castoro, Milano 2002

Caruso, Luciano, *Futurismo a Napoli. 1933-1935 Documenti inediti*, Colonnese editore, Napoli 1977

Costa, Antonio, (a cura di), Ragghianti Carlo L., *I critofilm d'arte*, Campanotto, Udine 1995

Crispolti, Enrico, *La politica culturale del fascismo, le avanguardie e il problema del futurismo*, De Felice, Renzo, *Futurismo, cultura e politica*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1986

Crispolti, Enrico e Pansera, Anty, *Cesare Andreoni: e il Futurismo a Milano tra le due guerre*, catalogo della mostra di Milano, a cura dell'Archivio Cesare Andreoni Bolis, Bergamo 1992

De Berti, Raffaele, “Lo sguardo dall’alto. Percorsi incrociati tra cinema e aeropittura”, in *Volare. Futurismo, aviomania tecnica e cultura italiana del volo 1903-1940*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), De Luca Editore, Roma 2003

Del Puppo Alessandro, *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*, Quodlibet, Macerata 2012

Iorio, Salvatore (a cura di), *Emanuele Caracciolo, Cronache futuriste (1932-1935). Cinema, Teatro, Letteratura, Arti figurative*, Cinema Sud, Atripalda (AV) 2012.

Lapini, Lia, *Il teatro di Bontempelli*, Vallecchi, Firenze 1977

Léger, Fernand, *Fonctions de la peinture*, Gallimard, Paris 2004

Lista, Giovanni, *Cinema e fotografia futurista*, Skira editore, Milano 2001

Ortenzi, Alessandro, *Fotografia futurista*, Edisai edizioni, 2000

Petroni, Franco, *Le parole di traverso: ideologia e linguaggio nella narrativa d'avanguardia del primo Novecento*, Jaca Book Milano 1998

Salaris, Claudia, *Sicilia futurista*, Edizione Sellerio, Palermo 1986

Verdone, Mario, *Drammaturgia e arte totale. L'avanguardia internazionale: autori, teorie, opere*, Rubbettino Editore, Catanzaro 2005

Cinema

- AA.VV., *Il volto del cinema*, Editrice AVE, Roma 1941
- Albera, François e Tortajada, Maria, *Ciné-dispositifs : Spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Editions l'Age d'Homme, Paris 2011
- Albera, François e Tortajada, Maria (a cura di), *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2014
- Alovisio, Silvio, “‘Un metallo che sente e che pena’. Cinema e scienza del lavoro nell’Italia del primo Novecento”, in *Immagine. Note di Storia del Cinema*, AIRSC, Paolo Emilio Persiani, n°6, 2012
- Alvaro, Corrado, *Al cinema*, Rubettino editore, Catanzaro 1987
- Antonioni, Michelangelo, *Sul cinema*, a cura di Carlo Di Carlo e Giorgio Tinazzi, Marsilio Venezia 2004
- Aprà, Andriano, *La Rinascita sulla pagina cinematografica del Tevere (1929-1930)*, in *Nuovi materiali sul cinema italiano, 1929-1943*, Vol.1., Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, quaderno informativo 71, a cura dell’Ufficio documentazione della Mostra 1976
- Argentieri Mino, *L'asse cinematografico Roma-Berlino*, Libreria Sapere, Napoli 1986
- Argentieri Mino, *Il cinema in guerra*, Editori Riuniti, Roma 1998
- Argentieri Mino, *L'occhio del regime*, Bulzoni editore, Roma 2003
- Balázs, Béla, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino 2002 [Ed. or. *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Béla Balázs*, Wien, 1949]
- Baldi, Alfredo, "I documentari della Cines", in *Immagine. Note di storia del cinema*, anno II, N°3, Marzo-giugno 1983, pp. 5-10
- Banda Daniel e Moure, José, *Le cinéma l'art d'une civilisation*, Flammarion, Paris 2011
- Bellour, Raymond, *La Querelle des dispositifs. Cinéma, installations, expositions*, P.O.L., Parigi 2012
- Bendazzi, Giannalberto, "Il cinema astratto e la sua nascita in Italia", in *Immagine. Note di storia del cinema*, Nuova Serie, N°32, autunno 1995
- Bernardi, Sandro, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2004
- Bernardi, Sandro, *Svolte tecnologiche nel cinema italiano. Sonoro e colore. Una felice relazione fra tecnica ed estetica*, Carocci Editore, Roma 2006
- Bertozi, Marco, *Storia del documentario italiano*, Marsilio, Venezia

Biasin, Enrico, Bursi. Gulio e Quaresima Leonardo, *Lo stile cinematografico*, Forum, Udine 2006

Bonitzer, Pascal, *Desenquadres cine y pintura*, Santiago arcos editor, Buenos Aires 2007 [Ed. or. *Décadrages: peinture et cinéma*, 1985]

Brunetta, Gian Piero, *Storia del cinema italiano, Vol. 2*, Editori riuniti, Roma 1993

Brunetta, Gian Piero, *Il viaggio dell'iconauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Marsilio, Venezia 1997

Brunetta, Gian Piero, *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, Vol. V, Einaudi, Torino 2009

Caldiron, Orio, *La Paura del buio: studi sulla cultura cinematografica in Italia*, Bulzoni, Roma 1980

Caldiron, Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano 1934-1939*, Edizioni di Bianco e Nero, Marsilio, Roma e Venezia 2006

Caminati Luca, *Roberto Rossellini documentarista*, Carocci, Roma 2012

Canova Gianni, Bursi Giulio, *Cinema elettrico: i film dell'archivio cinematografico AEM, 1928-1962*, Rizzoli, Milano 2011

Carta, Silvio, "Sardinia in Fascist Documentary Films (1922-1945), in *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, Vol. 1, N°2, pp. 180

Cerchi Usai Paolo, *L'ultimo spettatore*, Il Castoro, Milano 1999

Cosulich, Callisto, *Storia del cinema italiano 1945-1948*, Edizioni di Bianco e Nero, Marsilio, Roma e Venezia 2006

De Berti, Raffaele, *Il volo del cinema*, Mimesis, Milano/Udine 2012

De Gaetano, Roberto, *Teorie del cinema in italia*, Rubettino, Soveria Mannelli 2005

De Vincenti, Giorgio, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche edizioni, Parma 2000

Deleuze, Gilles, *Immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989 [Ed. or. *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, 1985]

De Sanctis, Filippo, *Il cinema in «Camminare»*, in «Cronache del cinema e della televisione», Anno 3, No. 23, inverno 1957-1958

Di Marino, Bruno, *Tra realtà, finzione e propaganda : la produzione di cortometraggi e documentari*, in Laura, Ernesto G., *Storia del cinema italiano 1940-1944*, Edizioni di Bianco e Nero, Marsilio, Roma e Venezia 2006

- Ājzenštejn, Sergej Michajloviĉ, *Sulla Biomeccanica. Azione scenica e movimento*, Armando editore, Roma 2009
- Elsaesser, Thomas e Hagener Malte, *Teoria del film*, Einaudi, Torino 2009
- Eugeni, Ruggero, *Il dibattito teorico*, in *Storia del cinema italiano 1934-1939*, Vol. V, a cura di O. Caldiron, Edizioni di Bianco e Nero, Marsilio, Roma e Venezia 2006
- Faccioli, Alessandro, *Schermi di Regime*, Marsilio, Venezia 2010
- Fossati, Giovanna, *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009
- Fanchi, Maria Grazia e Mosconi, Elena, *Spettatori (1930/1960)*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Marsilio, Venezia-Roma 2002
- Freddi, Luigi, *Il Cinema. Il governo dell'immagine*, Centro sperimentale di cinematograia, Gremese, Roma 1994
- Gandini, Leonardo (a cura di), *La meccanica dell'umano. La rappresentazione della tecnologia nel cinema italiano dagli anni Trenta agli anni Settanta*, Carocci, Roma 2009.
- Gaudreault, Andr , *Cinema delle origini o della "cinematografia-attrazione"*, Il Castoro, Venezia 2004
- Gunning, Tom, "A Quarter of a Century Later. Is Early Cinema Still Early?" in *Kintop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Filmsm*, n  12, 2003
- Graziani, Gianfranco, *Pratiche basse e telefoni bianchi: cinema italiano 1923-1943*, Tracce, Pescara 1986
- Hay, James, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, Indiana University Press, Minneapolis 1987
- Hediger, Vinzenz e Vonderau, Patrick, *Record, Rethoric, Rationalization. Industrial Organization and Film*, in Id., *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam University press, Amsterdam 2009
- Ivaldi Nedo, *La prima volta a Venezia*, Studio Tesi Edizioni, Roma 1982
- Kessler, Frank, *The Cinema of Attractions as Dispositif*, in Strauven Wanda (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006
- Laura, Ernesto G., *Storia del cinema italiano 1940-1944*, Edizioni di Bianco e Nero, Marsilio, Roma e Venezia 2006

- Lattuada, Alberto, *Testimonianza di Alberto Lattuada*, in Graziani, Gianfranco, *Pratiche basse e telefoni bianchi: cinema italiano 1923-1943*, Tracce, Pescara 1986
- Locatelli, Massimo, *Prove di modernità: il film "turistico" negli anni trenta*, in Faccioli, Alessandro, *Schermi di regime*, Marsilio, Venezia 2010
- Mancini, Elaine, *Struggles of the Italian Film Industry during Fascism 1930/1935*, UMI Research Press University Michigan 1985
- Micheli, Sergio, *Pirandello in cinema*, Bulzoni editore, Roma 1989
- Moholy-Nagy, László, *Pittura Fotografia Film*, a cura di A. Somaini, Einaudi, Torino 2010
- Monicelli, Mario, *Il mestiere del cinema*, a cura di Steve Della Casa e Francesco Ranieri Martinotti, Donzelli editore, Roma 2009
- Mottet, Jean (a cura di), *Les paysages du cinéma*, Champ Vallon, Seyssel, France 1999
- Pasolini, Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000 [1° ed. 1972]
- Perniola, Ivelise, Documentari fuori regime, in Caldiron, Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano 1934-1939*, Edizioni di Bianco e Nero, Marsilio, Roma e Venezia 2006
- Pizzo, Marco e D'Autilia, Gabriele, *Fonti d'archivio per la storia del Luce*, Archivio storico Luce, 2004
- Prawer, Siegbert Salomon, *I figli del dottor Caligari. Il film come racconto del terrore*, Editori Riuniti, Roma 1994
- Redi, Riccardo e Camerini Claudio, *Cinecittà 1: industria e mercato nel cinema italiano tra le due guerre*, Marsilio, Venezia 1983
- Redi, Riccardo, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Persiani Editore, Bologna 2009
- Reich, Jaqueline e Garofalo, Piero, *Re-viewing Fascism. Italian Cinema 1922-1943*, Indiana University Press, Minneapolis 2002
- Rondolino, Gianni, *Il cinema italiano nel dibattito culturale*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1940-1944*, Vol. 6, Marsilio-Edizioni di Bianco e nero, Venezia-Roma 2010
- Savio Francesco, *Cinecittà anni trenta: parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930 -1943)*, Bulzoni, Roma 1979
- Scotese, Giuseppe Maria, *Introduzione al cinema*, Centro Cattolico Cinematografico, Roma 1941

- Strauven Wanda (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006
- Teppermann, Charles, *Mechanical Craftmanship. Amateurs making practical films*, in Acland, Charles R. e Wasson, Haidee, *Useful Cinema*, Duke University Press, Durham & London 2011
- Tosi, Virgilio, *Quando il cinema era un circolo. La stagione d'oro dei cineclub (1945-1956)*, Edizioni di Bianco & Nero, Marsilio, Roma e Venezia 1999
- Turvey, Malcom, *The Filming of Modern Life, European avant-gardes Film of the 20's*, Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge 2011
- Valentini Paola, *La scena rubata: il cinema italiano e lo spettacolo popolare, 1924-1954*, Vita e Pensiero, Milano 2002
- Venturini Simone, Bursi, Giulio, *Critical Editions of Film*, Campanotto, Udine 2008
- Vichi, Laura, *Jean Epstein, Il castoro cinema*, Milano 2003
- Virilio Paul, *Guerra e cinema*, Lindau, Torino 2002
- Zagarrio, Vito, Schizofrenie del modello fascista, in Caldiron, Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano 1934-1939*, Edizioni di Bianco e Nero, Marsilio, Roma e Venezia 2006

DATABASE

IL CINEMA SPERIMENTALE ITALIANO (1930-1943)			
TITOLO	REGIA	ANNO	NOTE
IV Littoriali della neve e del ghiaccio	Marco Bencivenga /Franciosini		NOTE
30 secondi in picchiata	Sandro Pallavicini		
L'accademia dei vent'anni	Giorgio Ferroni		
Accendiamo un fiammifero	Mario Damacelli	1943	
Accrescimento dei cristalli al microscopio	Renato Santi	1935	in coll. con Francesco Pomini, Cineguf Verona
Adolescenze	Giulio Fraccaro	1935	in coll. con Antonio Schiavinotto - Mostra del cinema di Venezia
Adunata del 2 ottobre 1935	Francesco Cerchio	1935	
Agonali dello sport	Orioli	1936	
Alba radiosa	Guf Trieste		mostra Udine
Alchimia	Basilio Franchina	1936	in coll. con Giuseppe Mercanti, Antonio Restivo, Aldo Romolotti - Cineguf Palermo
Alla periferia	Giuseppe Linari, Carlo Cassolo, Mario Cancogni	1937	Cineguf Roma
Allegretto a quattro voci	Edmondo Cancellieri	1946	
Allegri Spiriti, Gli	Antonio Covi	1932	Cineclub Padova
Allievi, cavalli, cannoni	Guf Avellino		mostra Udine
All'ombra del castello	Renato Spinotti	1930-1931	Cine club Udine - su Cinema Illustrazione a. VI n 34 26 agosto 1931
Alluminio	Ubaldo Magnaghi	1933	prod. Indipendente con Fabio Marina
Alma Mater	Franco Mortata	1934	Cineguf Bologna
Alpi Apuane	Guf Livorno		mostra Udine
Alta montagna	Achille De Francesco		Cineguf Milano
Alta tensione	Arrigo Colombo	1934	Cineguf Roma
Anacleto e la faina	Roberto Sgrilli	1942	
Analisi microscopica di una lega leggera	Guf di Udine	1942	
Anatomia del colore	Antonio Riccio, Primo Zeglio	1948	
Anca a scatto	Bruno Vaghi	1937	Cineguf Parma
Appendicectomia	Guf Livorno		mostra Udine categoria film didattici
Appunti di semeiologia neuropatologica	Franco Flores d'Arcais e Giorgio Pomeri	1936	Littoriali XIV mostra di Venezia 1936 ; I concorso di Como
Aquilotti al nido		1935	Reale accademia aeronautica di Caserta
Architettura barocca a Roma	Mario Costa	1941	
Architetture di Gattapone da Gubbio	Glauco Pellegrini		
Arcobaleno	Piero Francisci	1935	
Arcobaleno	Mario Costa		PROD. INDIPENDENTE
Arco felice	Domenico Paoletta	1934 - 1935	due edizioni: una indipendente (1934) una del cineguf Napoli (1935 / con i ragazzi della colonia perm. M. Bianchi di Arco Felice
Armata grigia, L'	Guf Firenze (Antonio Simon Mosca e Fiorenzo Serra)	1940	
Arte e Paesaggio nel Salento	Guf Lecce	1935	
Artoplastica	Giulio Cesare pradella	1937	Cineguf venezia
Ascensione alla Dent Blanche	Giulio Cometti	1934	Cineguf Torino
Aspetti di vita pavese	Nino Airaldo	1937	Cineguf Livorno
Aspetti di vita pavese	Domingo Cellanova	1937	Cineguf Pavia
Asportazione di fibroma	Guf Mantova		mostra Udine categoria film scientifici
Asti e le sue cento torri	Guf di Asti		mostra Udine
Asti provincia	Carlo Nebiolo	1936	
Attesa intorno alla mezzanotte	Guf Udine	1942	
Attore, L'	Luigi Chiarini		

IL CINEMA SPERIMENTALE ITALIANO (1930-1943)			
Attrezzo del balilla, L'	Renato Spinotti	1930-1931	
A villa rosa è proibito l'amore Albania	Guido Galanti Guf Udine	1937	
Alle madri d'Italia			cortometraggio in concorso alla Terza edizione della Mostra del cinema di venezia
Amalfi	Mario Daidone	1937	Cineguf Salerno
Amate la terra	Mario Delle Piane	1935	Cineguf Siena
Amare la terra	Mario Delle Piane		
Analisi microscopica di una lega leggera	Guf Udine	1941	mostra Udine
Arcobaleno	Piero Francisci		
Armonie di primavera	Piero Francisci		
Armonie giovanili	Sandro Pallavicini		
Armonie pucciniane	Giorgio Ferroni		
Arsenale, L'	Renzo Renzi	1939	
Arte cosmatesca	Vincenzo Sorelli	1941	
Aurora della vita	Sandro Pallavicini		
Avventure del conte, Le	Guf Padova		3 classificato mostra del passo ridotto Udine
Bambola d'oro, La	Guf Udine	1944	
Barca sul fiume, La	Vieri Bigazzi (o Fiorenzo Serra per Guf Firenze)?	1943	Vincitore mostra Udine Littoriali (ne parla Spettacolo-Via consolare del guf di fori, n°3-4 feb. marzo 1943)
Bardonecchia	Mario Bedoni (Guf Roma)	1937	Corcorso Cinematografia turistica e scientifica Como 1937
Beffa di Budda, La	Antonio Covi		
Bernini	Mario Costa	1942	
Bersaglieri della signora, I	Dino Risi		
Bimbi	Edmondo Cancellieri , Vittorio Nitti Guf Napoli	1935	Cineguf Bari - Littoriali anno XV
Bimbi e sole	Marco Bencivenga	1936	Cineguf Perugia
Blefaroplastica	Maurizio Sanvilli	1938	guf di udine littoriali 1938
Biografia	Antonio Marzari	1935	Cineguf Venezia
Bonifica	Pietro Filippone	1935	Cineguf Roma
Borgo di Medio Evo	Guf Torino		mostra Udine
Bozzetti per un film a colori su Mantova	Guf Mantova		mostra Udine categoria film a colori
Buon seme, Il	Pio Squitieri	1938	
Caccia nell'estuario	Giovanni Tessaro Guf Padova	1938	Littoriali di Venezia 1938
Cacciatori di frontiera	Luigi Tosi (Achille De Francesco operatore)	1936	Cineguf Milano
Cammino della seta, Il	Guf Como	1939	
Campionato triveneto della neve	Guf Udine		mostra Udine categoria film cinegiornali
Cantiere	Brando Savelli	1937	Cineguf roma
Cava, La	Basilio Franchina e Giuseppe Mercanti	1937	Cineguf Palermo
Cavalcata d'amore	Guf Brescia		mostra Udine
C'è una casetta sul confine	Francesco Cerchio (o Franco Cerchio) Guf Torino	1937	
Camionabile, La	Piero Portalupi	1936	Cineguf Genova
Camionale	P. Portalupi (guf Genova)		Littoriali XIV venezia
Campo Allievi Ufficiali	Mario Benvenuti Gingi Valenti	1943	Il cinema nelle città p. 233
Campo degli A.U. della M.V.S.N. a Porretta (Campo Allievi Ufficiali?)	Guf Pisa		mostra Udine
Campo Invernale		1937	cineguf Novara
Campo invernale	Guf Mantova		mostra Udine

IL CINEMA SPERIMENTALE ITALIANO (1930-1943)			
Canale degli angeli, Il	Francesco Pasinetti		
Canarino, Il (Vita del Canarino)	Roberto Omegna	1940	
Cani da guerra	Basilio Franchina	1942	
Cani poliziotti	Sandro Pallavicini		
Cantico della Terra	Salvatore F. Ramponi	1935	con Nuccia Pini , nino Gradoli, Dante Ciriaci girato ad Anticoli Corrado
Cantico delle creature, Il	Guf Gorizia		
I Canottieri	cineguf Pisa	1941	Il cinema nelle città p. 233
Canzone araba	Piero Ballerini		documentario sonoro realizzato nel 1930 in Algeria e Marocco
Carbone	Galeazzo Biadene (Guf Venezia)	1935	
Carbonia			
Caso Valdemar, Il	Ubaldo Magnaghi, Gianni Hoepli	1936	
Castel S. Angelo	Domenico Paolella	1939	
Castel Sant'Angelo	Sandro Pallavicini		
Castel vecchio	Guf Verona		mostra Udine
Celebrazione del VIII centenario dell'Ateneo	Guf Siena		mostra Udine
Celestino	Onorato Isacco	1935	prod. Indipendente
Ceramiche della scuola d'arte di Avellino	Guf Avellino		mostra Udine categoria film didattici
Chiesa di Gesù, La	Arturo Gemmiti	1946	
Chiese di Pisa	Mario Benvenuti Gian Franco Nannicini	1941	Il cinema nelle città p. 233
Chiocciola, La (La vita della Chiocciola)	Roberto Omegna	1940	
Chiostri e cortili	Ubaldo Magnaghi	1941	
Chi vola vale e vince	Renzo Renzi		
Chiusi	Clemente Paolozzi	1936	prod. Indipendente
La cicala e la formica	Paul Bianchi (o Federico Caldura)		
Ciechi	Fernando Cerchio	1935	
Cinci	Guf Siena		4 classificato mostra passo ridotto Udine
Cinecittà	Piero Francisci		
Cinediario	Guf Roma		mostra Udine
Cinefolle	Mario Costa (scenegg.: Steno)	1942	
Cinegiornale anno XX	Guf Gorizia		
Cinegiornale udinese n°1	Renato Spinotti	1930-1931	
Cinegiornale n°1 e 2	Guf Verona		mostra Udine
Cinegiornali n°10 e 11	Guf Pesaro		mostra Udine
Cinema di tutti i tempi	Francesco Pasinetti		
Cinque minuti con la carta d'Europa	Sandro Pallavicini		
Cinque terre, Le	Giovanni Paolucci	1941	
Città a 200 (duecento) all'ora	Edmondo Cancellieri	1936	Cineguf Bari
Città Sogna, La	Guido Pallaro	1935	Cineguf Padova
Cip e Puk (La nonna di Cip e Puk?)	P. L. Erizzo		concorso internazionale a Budapest
Cip e Puk nel paese delle meraviglie	Pier Luigi Erizzo	1933	Associazione fotografica ligure
Cipressi	Edmondo Cancellieri	1935	Cineguf Bari
Città a 200 all'ora, La	Edmondo Cancellieri		
Città che vive, Una	Francesco Pasinetti		

IL CINEMA SPERIMENTALE ITALIANO (1930-1943)			
Città Sogna, La	Guido Pallaro		1934
Civiltà romana	?		
Clima puro	Ugo Saitta		1934 Juventus Film Catania
Colate d'acciaio	Marco Palusini		1934 prod. Indipendente
Coltivazione e lavorazione del tabacco, La	Guf Lecce		1935
Comacchio	Fernando Cerchio		1942
Come dipingere la natura	Pino Moneta		1939 Cineguf Milano
Come si fabbricano gli sci	Renato Spinotti	1930-1931	Cine club Udine - su Cinema Illustrazione a. VI n 34 26 agosto 1931
Come si fa un giornale sonoro	Tullio Emanuelli, Pier Giacomo Castiglioni		1935 cineguf Milano
Come nasce una stampa litografica	Mario Benvenuti Guf Pisa		1941 mostra Udine
Come nasce un cortometraggio	Vittorio Solito		1942
Come si diventa marinai			1942
Come vedi l'America	Mario Massa		1935 prod. Indipendente
Como + Como + Como	Ico Parisi e Carlo Costamagna (Cineguf Como) o Giuseppe Costamania		1936
Conca d'oro	Luigi Mongano		1936 prod. Indipendente
Con piccozza e ramponi	Achille De Francesco / Guf Milano		1937 Cineguf Como / vincitore mostra como
Con Primo Carnera a Sequals e a Udine	cine club udine	1942-1943	almanacco del cinema italiano 1942 1943 <. forse realizzato prima del 1935
Controluce	Aldo Frosi		1936 prod. Indipendente
Controvento	Guido Galanti Guf Udine		1938
Convento di San Nazaro, Il	Guf Novara		mostra Udine categoria documentari in bianco e nero
Coppa Velica G. Ciano	Guf Livorno		
Cortesella, La	Ico Parisi e Carlo Costamagna (Cineguf Como)		1937
Cortina	Gliedina		1935 prod. Indipendente
Cortina Anno XIV	Ettore Giannini, Pio Squitieri		1936 Cineguf Napoli
Cortina A. XVI	Francesco Cerchio, Alberto Pozzetti, Mario Alzona		
Costa dei poeti, La			
Costruire	Alberto Pozzetti		1935 Cineguf torino
Covo, Il	Vittorio Carpignano		1941
Crianiere al vento	Giorgio Ferroni		
Crociato 900	Liberio Pensuti		1937
Cronaca o fantasia	Domenico Paoletta, Remigio del Grosso		1936 Cineguf Napoli
Cronache	Angelo Gianni		1937 Cineguf Pisa
Cultura in vitro	Carlo Baroni Urbani		1939 Cineguf Verona per I Littoriali del Cinema 1939 (Littore del Cinema ai Littoriali)
Cuore	Guf padova		1937 mostra Udine categoria film scientifici
Cuore, Il	Giorgio Paneri e Franco Flores D'Arcais		1937 Littoriali anno XV / Seconda serata cinematografica del Guf verona 14 gennaio 1938
Cuore Rivelatore, Il	Alberto Mondadori (in coll. con Mario Monicelli)		1934 Cineguf Milano
Cuore rivelatore	Dino Risi		1948
Cuori sulla neve	Guf Gorizia		
Dafne (Prelude à l'apres-midi d'un faune?)	Roberto Rossellini		1935
Danza delle lancette	Mario Baffico		
Dieci sintesi	Ubaldo Magnaghi		1934 prod. Indipendente
Digitalis purpurea	Luigi Calcagno		1935 Cineguf milano
Discorso di Mussolini	Mario Benvenuti		1941 Cineguf Pisa
Dissolvenze	Piero Francisci		1932 prod. Indipendente
Domani è festa	Guf Roma		mostra Udine

IL CINEMA SPERIMENTALE ITALIANO (1930-1943)			
Due Parole, quattro cazzotti	Braccio Agnoletti		1934 Cineguf Firenze
E' arrivato quel signore	Janni e Ventura		1938 Cineguf Milano
Eco d'anime	Francesco Spirito (sogg.Emanuele Caracciolo foto: pio squitieri)		1935 Cineguf Napoli
Edizione straordinaria	Sandro Pallavicini (Francisci?)		1941
Educarsi nel lavoro	Giovanni Paolucci		1942
Elettrocoagulazione di un epiteloma	Luigi Calcagno		1936 prod. Indipendente
Entusiasmo	Francesco Pasinetti		1932 Cineclub-cineguf Venezia
Epilessia sperimentale riflessa di G. Amantea	Guf Messina		mostra Udine categoria film didattici
Epoca di ferro e di cannoni	Guf Torino		mostra Udine
Esperienze sulla funzione cardiaca	Mario Andrucci		1935 Cineguf Siena
Eva e la macchina	Antonio Leone Viola (Leonviola), F. De Marzi		1934 Cineguf Padova
Famiglia Brambilla in vacanza, La	Guf Milano (Guerrasio)		1943 mostra Udine
Fanciulla del Bosco, La	Guf Milano (Guerrasio)		1943 mostra Udine categoria film sperimentali
Fantasia sottomarina	Roberto Rossellini		1938
Fantasie delle pietre antiche (Rapsodia Bolognese)	Guf Bologna		mostra Udine categoria film turistici
Fantasmii in cinescitta	Domenico Paoella		1942
Fazzoletti cremisi	Guf Roma		mostra Udine categoria film cinegiornali
Ferro Magico (Nebbia), Il	Fiorenzo Serra per Guf Firenze		1940
Fiaba di Biancastella, La	guf milano(?)P		1943 mostra Udine
Fiamme verdi	Mario Damicelli		
Fibroma	Guf Mantova		mostra Udine
Fidanzate di carta, Il	Renzo Renzi	?	
Fiera del Levante	Edmondo Cancellieri, Ferruccio cancellieri		1935 Cineguf Bari
Fiera di tipi	Antonio Leone Viola (Leonviola)		1934 Cineclub Padova
Figlio italiano, Il	Virgilio Sabel (Guf Torino)		1941 mostra Udine
Film n°2	Luigi Veronesi		1939
Film n°3	Luigi Veronesi		1940
Film n°4	Luigi Veronesi		1940
Film n°6	Luigi Veronesi		1941
Fiori sulle Dolomiti	Achille De Francesco		Cineguf Milano
Firenze	Ubaldo Magnaghi e Gianni Franciolini		1935
Folklore Umbro	Guf Perugia		
Folla, La	Renzo Renzi		1940
Fonderie d'acciaio	Ubaldo Magnaghi Attilio Camisa e Vincenzo Gatti	1932 (1934?)	Cinema Illustrazione (Fonderie Vanzetti)
Fontana di Trevi, La	Fernando Cerchio		1941
Fontane di Roma	Mario Costa		1938
Foro Mussolini	Antonio Marzari		1936 Cineguf Venezia
Friuli	Giuseppe Francescato, Maurizio Sanvilli, Orama Lestuzzi, Fausto Magnani	1936-1942	Guf di Udine - vincitore I mostra di Udine 1942 - categoria film turistici
Funzionamento del motore a scoppio	Renato Spinotti		1934 Cineclub Udine
Galileo Galilei	Giovanni Paolucci		1942
Garmisch	Guf Trenot		mostra Udine categoria film cinegiornali - coppa Popolo del Friuli
Gente di Chioggia	Basilio Franchina		1940

IL CINEMA SPERIMENTALE ITALIANO (1930-1943)			
Gente del Pò	Michelangelo Antonioni	1943	
Giacomino, la recluta	Guf Verona		mostra Udine
Ginevra degli armieri (animazione)	Luigi Tosi	1937	cineguf Milano
Giochi di vela o Bianchi e neri ghioggiotti	Ubaldo Magnaghi	1936	
Giornata a Corvara / Una domenica a Corvara	Giuseppe Sandri	1937	Cineguf Bolzano
Giornata al Campo			
Giornata in una caserma di artiglieria	Guf Pesaro		mostra Udine
Giornata nella casa popolare, Una	Piero Bottoni, Ubaldo Magnaghi	1933	
Giornate di sole	Renato Spinotti, Guido Galanti	1934	Cineguf Udine
Giorni di festa (forse solo progetto)	Pasinetti e Damicelli		Convegno di Milano
Giorno di festa	Guf Ancona		mostra Udine
Giovani fascisti al campo	Marco Bencivenga	1936	
Giovani artisti italiani	Fernando Cerchio	1934	CITO Torino
Gioventù in armi	Guf di Pesaro		mostra Udine
Giovinazza	Silvio Pellerani	1934	prod. Indipendente
Giuochi d'acqua	Guf di Genova		mostra Udine categoria film sperimentali
Gioco del ponte, Il	guf Pisa		mostra Udine
Giuseppe, Il	Enrico Gras (LOST)	1938	
Gita	Mazzotti, Civita, Mondadori	1936	prod. Indipendente
Giuochi di vela	Ubaldo Magnaghi	1936	prod. Indipendente
Goliardi sulle Dolomiti	Giuseppe Sandri Guf Padova	1938	Littore a Venezia 1938, e mostra Udine categoria documentari in bianco e nero
Gondola, La	Francesco Pasinetti	1942	
Gondole	Giorgio Bardella	1937	Cineguf Venezia
Grande casa, La	Guido Pallaro, Cesco Cocco, Fernando De Marzi	1935	Cineguf Padova - Littoriali anno XIII, mostra cinema Venezia ; nel film esordisce Otello Toso
Grande voce, La	Domenico Paoletta	1941	
Grano fra due battaglie	Romolo Marcellini		
Gufini sull'Antelao, I (Sui Monti, I gufini sull'Antelao)	Guf Gorizia		
Guida per camminare all'ombra	Renzo Renzi	?	
Immagini di una grande città	Onorato Isacco	1936	prod. Indipendente
Impianti idroelettrici dell'orco	Francesco Cerchio	1936	Cineguf Torino
Impressioni	Carla Cagnassi	1934	CITO Torino
Impressioni fiorentine	Ubaldo Magnaghi	1935	prod. Indipendente
Impressioni su Udine	Renato Spinotti	1930-1933	Cine club Udine - su Eco del cinema n 121 dicembre 1933
Inaugurazione del Lawn-tennis Club C. de Braida	Renato Spinotti	1930-1931	Cine club Udine - su Cinema Illustrazione a. VI n 34 26 agosto 1931
Incisione di un disco	?	1941	
Incontro, L'	Guido Pallaro, Antonio Covi (guf Padova)	1933	cineclub Padova
In fondo al mare	Guf Gorizia		mostra Udine categoria film a colori
Inquadratura, L'	Paolo Uccello e Renato May		

IL CINEMA SPERIMENTALE ITALIANO (1930-1943)		
In caccia di stelle	Guido Pallaro (Guf Padova), Leonardo Algard (Guf Genova)	commissionata dall'AGFA al cineclub di Padova e Genova.
In una goccia d'acqua	Mario Alzona Guf Torino	1937 Guf TORINO
Isola di Ponza	Brando Savelli	1936 Cineguf Roma
Isole di cenere	Renzo Avanzo	1948
Italia s'è desta, L'	Domenico Paoletta	1946
Itinerario di Pisa	Francesco Tropeano, Giuseppe Masini	1939 Cineguf Pisa, alla Mostra documentario Como 1937
Itineari umbri	Marco Bencivenga e Biscarini	1936
Lago rosso sulle Dolomiti del Brenta	Edgardo Falchi	Cineguf Milano
Laguna	Ubaldo Magnaghi, Francesco Pasinetti	1934
Larderello	Giulio Scarnicci	Littoriali anno xiii
Lavorazione industriale della seta (Il Cammino della seta?)	Guf Como	mostra Udine
Lezione di embriologia	Guf di Roma	mostra Udine categoria film didattici
Libro delle bestie, II	Fernando Cerchio (federico Testa?, Onorato Isacco?)	1933 CITO Torino
L'impianto idroelettrico dell'orco	Francesco Cerchio	1935
Littore, II	Guf Trieste	mostra Udine
Littoria	Ubaldo Magnaghi	1933
Littoriali del lavoro	Guf Bologna	mostra Udine categoria film cinegiornali
Littoriali della neve anno XIV	Mario Bencivegna	1936 Cineguf Perugia
Littoriali della neve e del ghiaccio. XV dell'Era Fascista	Pedrotti e Albertini Guf di Trento	1937 Quinto premio alla Mostra Universale di Parigi,
Littoriali dello sport	Orioli	1937
Littoriali femminili a nuoto anno XX	Guf Trieste	mostra Udine
Littoriali femminili della cultura, arte e sport anno XX	Guf Como	mostra Udine
Littoriali femminili della neve A. XX	Guf Verona	mostra Udine
Littoriali femminili del lavoro	Mario Benvenuti (Paolo Angeli)	1941 Cineguf Pisa
Lo stato corporativo	?	
Lotto Quarto	Vittorio Carpignano	
Lunedì a Cittadella	Fernando de Marzi	1937 Cineguf Padova - Littoriali XV
Luci sul mare	Enrico Moretti, G. Lastricati	1934 prod. Indipendente
M.40	Fernando Cerchio	1936 Cineguf Torino
Mantova	Rodolfo Stranieri	1940
Maratona bianca	Alessandro Previtera	
Marosi	Giuseppe della noce	1936 prod. Indipendente
Mare di Roma	?	
Marinopoli	Guf Udine	1935 frammenti rinvenuti in VHS "La Marinopoli di Lignano" della ex Azienda di promozione turistica di Lignano
Matita e sua lavorazione	Fernando Cerchio	1934 CITO Torino
Mattina d'operazione	Gian Luigi Dorigo	1935 Cineguf Venezia
Matto (provino)	Gian Franco Nannicini	1943 Il cinema nelle città p. 234
Medicina e sport	Mario Chiari (operat: Fosco Maraini) guf Firenze	1937 Cineguf Firenze - Littoriali anno XV
Mediolanum	Ubaldo Magnaghi	1933 prod. Indipendente
Metano, II	Ubaldo Magnaghi, Renato May	1941
Mietitura	Ermanno Contini	1935 prod. Indipendente

IL CINEMA SPERIMENTALE ITALIANO (1930-1943)			
Milizie della civiltà	Corrado d'Errico	1941	
Missione ungherese nel Friuli	Guf Udine		mostra Udine categoria film cinegiornali
Moda italiana	Onorato Isacco	1936	prod. Indipendente
Modello 91		1935	Cineguf Reggio C.
Montagna	Renato Dalle Piane	1936	prod. Indipendente
Montagne bianche	Guf Treviso		mostra Udine
Morfologia del fiore	Eugenio Bava, Roberto Omegna	1942	
Motore a campo rotante	Francesco Cerchio, Ettore Thovez	1934	CITO Torino
Motore a benzina o Funzionamento del motore a scoppio	Renato Spinotti	1933	cine club Udine - su La Stampa 12 novembre 1933
Movimento degli spermatozoi in presenza di epitelio vibratile della tuba	Guf Verona		mostra Udine
Museo dell'amore, II	Mario Baffico		ass. Lattuada, sistema a colori RONCAROLO
Musiche di tutti i tempi	Edmondo Cancellieri	1942	
Na Lingera	Alberto Pozzetti	1937	Cineguf Torino
Napoli anno XVIII	Alessandro Blasetti	1940	
Nave	G. Paolucci e P. Portalupi (Guf Genova)	1935	Littoriali anno XII roma, Mostra cinema Venezia, concorso internazionale Berlino
Nevi delle Dolomiti	Ghedina	1936	Corcorso Cinematografia turistica e scientifica Como 1936
Nella luce di Roma	?		
Nella soffitta dei ricordi	Guf Bari		mostra Udine
Nel paese dei ranocchi	Antonio Rubino	1942	
Nel regno dell'effimero	Luigi Movilla, Carlo Aguglia	1934	Circolo Subalpino Torino
Nido di falchi	Pino De Francesco	1939	Cineguf Milano
Nonna di Cik e Puk	Pier Luigi Erizzo	1933	Associazione fotografica ligure
Notturmo n°2	Fernando Cerchio	1935	Cineguf Torino
Novelletta, La	Luigi Comencini (Guf Milano)	1937	Cineguf Torino
Novus Ordo	Mario Tommasoli	1935	Cineguf Venezia
Nulla si distrugge	Piero Francisci	1940	
Nuovo metodo di operazione sulla mastoide	Renato Spinotti	1930-1931	Cine club Udine - su Cinema Illustrazione a. VI n 34 26 agosto 1931
Nuvola	Roberto Zerboni, Pier Maria Pasinetti	1935	tot. di Fernando Cerchio / Prod. indipendente
Oasi	Antonio Covi, Azione Cattolica		
Obbedire	Rino Crescente	1934	prod. Indipendente
Offesa e difesa chimica	P. Portalupi (guf genova)		Littoriali anno xiii, acquistato dal UMPA di Genova
Olimpiadi invernali di Garmisch	Guf di Trento		
Oltre Lubiana	Sergio Mulitsch (Guf Gorizia)		
Ombre e luci	Guido Pallaro	1933	Cineclub Padova
Operazione chirurgica	Franco Mortata	1934	Cineguf Bologna
Operazioni chirurgiche	Guf Genova		mostra Udine categoria film scientifici
Orafo, L'	Piero Francisci	1932	prod. Indipendente
Oro bianco	?		
Ortisei	guf Bolzano Giuseppe Sandri		mostra nazionale del passo ridotto Udine
Orvieto			
Otto sciatori in gamba	Guf Genova		mostra Udine
Paese	Leone Borbone	1935	Cineguf Siena

IL CINEMA SPERIMENTALE ITALIANO (1930-1943)			
Palio di Asti	Carlo Nebiolo		1935 Cineguf Asti
Panatenee a Pesto	Maio Daindone, Paolo Volta		1936 prod. Indipendente
Parabola	Guido Pallaro		1935 prod. Indipendente
Paralleli	Pino Mazzanti, Mino Doletti		1937 Cineguf Bologna
Passando	Mario Dainone, Paolo Volta		1936 Guf Salerno , mostra Udine
Passo d'addio	Giorgio Ferroni		1942
Peccatrice, La	Amleto Palermi		
Pellegrinaggio a Predappio	Orioli		1937
Pesca nel golfo	Giorgio Ferroni		1934 Cineguf Napoli
Pesca del pesce spada	Guf Reggio Calabria		mostra Udine
Pescatori del sud	Edmondo Cancellieri		1937 Guf Bari
Pianto delle zitelle, Il	Giacomo Pozzi Bellini		1939
Piccolo	Raoul G. Perugini		1934 prod. Indipendente
piccolo inventore (II)			
Piccolo spazzacamino, Il	Guido Galanti Guf Udine		1940
Piccioni di Venezia	Francesco Pasinetti		1942
Pini di Roma	Mario Costa		1941
Pisicchio e Melisenda (Teste di Legno)	Ugo Saitta		1939 VII Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nel 1939.
Poesia, La	Guido Pallaro Guf Padova		1937 Littoriali anno XV / 7° premio categoria dei film di fantasia alla Mostra Universale di Parigi 1937
Pompei	Giorgio Ferroni		
Pompieri	Carlo Nebiolo	1934-1935	Cineguf Asti
Popolaresca	Guf Siena		mostra Udine categoria film turistici
Porto (non sperimentale)	Jacopo Comin		1938
Porto	P. Portalipi		1934 Cineguf Genova, Littoriali anno xii premio speciale istituto Luce
Portofino	Giovanni Paolucci		
Porto marghera	Comaschi		1936 Cineguf Venezia
Posto di blocco	Guf Torino		mostra Udine
Povera storia	Guf Novara		mostra Udine
Povero diavolo, Un	Antonio Covi		mostra Udine?
Povero uomo (Un povero Diavolo?)	Guf di Padova		mostra Udine
Preludio a Scipione	Carmine Gallone		
Preparazione spettacoli (Iirici) all'Arena	Mario Tommasoli, Guf Padova		1937 Cineguf Padova / Cineguf Verona
Primavera	Guf Venezia		mostra Udine categoria film sperimentali
Primavera	Piero Portalupi		1937 Cineguf Genova , Littoriali anno xv napoli
Primavera	Luigi Galeazzi		1936 Cineguf Milano
Primavera fiorentina	?		
Primo incontro	Guf Torino		mostra Udine
Problema di geometria	Renato Spinotti		1934 Cineclub Udine
Pronto chi parla?	Mario Damicelli (LUCE)		1942
Prora	Ettore Giannini, Pio Squitieri		1936 Cineguf Napoli
Incatenata, La			
Provino a colori	Theo Rossi da Monteiro		1936 prod. Indipendente
Provino stereoscopico	Ubaldo Magnaghi		1937 prod. Indipendente
Qua e là per il Mediterraneo	G. Morini		1934 prod. Indipendente
Quando il Po è dolce	Renzo Renzi	?	
Quinto Piano	Carlo Agostini, Piero Pierotti, Otto Pellegrini, Gino Scotti		1938 Cineguf Pisa
Quota 1738	Bruno Vaghi, Carlo Chiodarelli, Gianni Mazzonciai		1937 Cineguf Roma
Racconto da un affresco	Luciano Emmer		
Ragazzi della via Paal	Alberto Mondadori, Mario Monicelli		1935 Cineguf Milano /

IL CINEMA SPERIMENTALE ITALIANO (1930-1943)			
Rapsodia in Roma (Rapsodia dell'Urbe?)	Piero Francisci (LUCE)	1934	Cineguf Roma
Resezione dello Splancnico	Sellaro Franceschini	1937	Cineguf Siena
Resezione del bacinetto renale	Guf Siena		mostra Udine categoria film scientifici
Resezione tipica del ginocchio	Francesco Pasinetti	1947	Intervento chirurgico eseguito dal prof. Francesco Delitala nell'Istituto Ortopedico Rizzoli in Bologna
Resistere	Pino Mercanti	1936	Cineguf Palermo
Resistere	Cineguf Sassari	1936	
Resurrezione, La	Piero Francisci		
Rifformatorio di Baia	Guf Roma		mostra Udine
Rifugio Dux, Trofeo Parravicini 1937	Tullio Emanuelli	1938	Cineguf Milano
Riscatto	?		
Risveglio Irpino	guf Avellino		mostra Udine categoria documentari in bianco e nero
Ritmi di Stazione	Corrado d'Errico (attribuzione?)		
Ritmi di una grande città	Mario Damicelli		
Ritorna la vita	Domenico Paoella		
Ritorno a se stesso	Fernando Cerchio		http://www.torinocittadelcinema.it/schedafilm.php?film_id=447&stile=small
Riviera di Levante	Guf di Genova		mostra Udine
Rocciatori ed aquile	Arturo Gemmiti	1942	
Romanzo di un'epoca	Luciano Emmer, Enrico Gras	1942	
Rosellina	Guido Galanti Guf Udine	1940	
Ruscello di Ripasottile	Roberto Rossellini	1941	
Rumenia, Bulgaria, Grecia	Tullio Emanuelli	?	Cineguf Milano
Saggio ginnico ONB	Calisti	1936	
esercitazioni di difesa antiaerea			
Saltapicchio cacciatore	Guf Udine		
San Gernignano dalle belle torri	Raffaello Pacini		
Scatola del tempo, La	Ugo Saitta	1943	
Scene di vita udinese	Renato Spinotti	1930	Cine club Udine - su Kinema luglio agosto 1930, p. 134
Sci	Pino Clinanti	1934	
Scrittori e poeti anglosassoni a Roma	Pietro Germi	1947	
Scuola di roccia	Guf Trieste	1938	mostra Udine categoria documentari in bianco e nero
Scuola fascista	?		
Seme	Centro Sperimentale		
Seme, Il	Roberto Omegna	1947 (?)	
Semplicità	Guf Roma		mostra Udine
Senza Sole	Guf Treviso		mostra Udine
Si gira al Cineguf	Guf Pesaro		mostra Udine
Si fa così	Adriano Giovannetti luigi Movigia		
Sinfonie o Sinfonia del lavoro e della vita	Ubaldo Magnaghi	1934	
Sinfonie di Roma	Piero Francisci		
Sinfonie in bianco			
Sinfonia di torri	Mario Benvenuti Gian Franco Nannicini	1941	Il cinema nelle città p. 233
Sobborghi in grigio	Guf Livorno		mostra Udine
Sogno di Biancastella	Guf di Udine	1942	VHS Cineteca del friuli
Sosta d'eroi	Sandro Pallavicini		

IL CINEMA SPERIMENTALE ITALIANO (1930-1943)			
Spedizione Rocca nei Tatra Polacchi	Giovanni Gatti		Cineguf Milano
Spighe bianche	Sandro Pallavicini		
Splacnicofrassi	Guf Siena		mostra Udine categoria film scientifici
Splacnico frassi in caso di ipertensione essenziale	Andrea Sellari Franceschini	Littoriali anno XV	
Storia di ogni giorno (Soria di un giorno)	Mario Damicelli	1942	
Stramilano	Corrado d'Errico	1930	
Studenti in armi	Stefano Canzio	1941	a cura della segreteria centrale del Guf / su L'occhio del regime, p. 251
Studio n°10 - impressioni fiorentine	Ubaldo Magnaghi	1933-1936	
Sua vittoria, La	Giorgio Tedeschi, Luigi Galeazzi, Mario Nascimbene	1936	Cineguf Milano
Sui monti della Corsica	Pino De Francesco	1939	Cineguf Milano
Sull'Alpe	Guf Venezia		
Sulle Alpi - La battaglia dei quattro giorni	Vittorio Gallo	1940	
Suoni e le notazioni musicali, I			
Superba	Leonardo Algardi		
Sviluppo della cura di escaris Megolaeftala e comportamento delle stesse sotto l'azione dei raggi Y del radium	Guf Verona		Concorso Internazionale di Stoccolma / mostra Udine 1942 / Convegno Cinematografia Scientifica Cineguf Verona (29 dicembre 1937)
Tacchino prepotente	Roberto Rossellini	1940	
Tavolozze	Guf Treviso		mostra Udine categoria film sperimentali
Teatro delle meraviglie	Flavio Calzavara	1940	
Teatro d'opera	Ubaldo Magnaghi	1943	
Teatro dell'opera			
Teorema geometrico	Renato Spinotti	1933-1936	cine club Udine - su La Stampa 12 novembre 1933
Terapia	Andrea Sellari Franceschini		
Broncoscopica della ascesso polmonare e delle bronchiectasie			
Terra di Bari	Edmondo Cancellieri		Concorso nazionale Turistico anno XIV
Terra di Roma		1942	
La Terra e i suoi movimenti	Liberio Pensuti	1942	
Teste di Legno	Ugo Saitta	1939	
Titi e Totò	Cesco Cocco		Littoriali anno XV
Tormano i legionari	Marco Bencivenga	1937	
Tra estate e inverno	Guf Trento		mostra Udine
Trasfusione del sangue	Paparoni / Bencivenga	1937	
Trasfusione del sangue col sistema dogliotti	Fosco Maraini		
Traversata invernale di Pisa a nuoto	Cineguf Pisa	1941	il cinema nelle città p. 233
Trebbiatura di grano all'Agro pontino	?		
Treno 0.34	Vittorio Carpignano	1942	
Tre troni, I	Ubaldo Magnaghi	1942	

IL CINEMA SPERIMENTALE ITALIANO (1930-1943)			
Triveneti di Sci o Campionato triveneto della neve	Guf Udine	1942	mostra Udine
Trofeo Parravicini 1938	Tullio Emanuelli	1938	cineguf Milano
Un giorno a Lubiana	Domenico Paolella		
Un mondo meraviglioso	Roberto Omegna		
Un popolo in marcia	Sandro Pallavicini		
Uno della montagna	Pio Squitieri guf Napoli		
Uno sguardo al fondo marino	Roberto Omegna		
Un problema di scienza delle costruzioni	Francesco Cerchio	1936	
Uomini della pesca, Gli	Sandro Pallavicini		
Uomini sul fiume, Gli	Guf Padova		2 classificato mostra del passo ridotto Udine
Uomo di mare	Guf Pola (Enrico Moretti)		
Uomo fossile del monte circeo	Giuseppe Masini, Ezio Tongiorgi		Cineguf Pisa / Premio concorso di Cinematografia Scientifica SIPS (Società italiana per la promozione scientifica) e poi sonorizzato da Mario Benvenuti per la mostra Udine categoria film scientifici 2° premio
Vacanze a Crocefiaschi	Guf Genova		mostra Udine
Vacanze Borghesi a Falconara	Gianni Puccini	1934	
Vagabondo (provino)	Vincenzo Sarperi	1942	
Varietà	?		Cortometraggio presentato in concorso alla seconda edizione della mostra del cinema di venezia
Vedere lo zoo	Piero Portalupi		
Ventennale	Mario Benvenuti Guf Pisa	1942	
Venezia Minore	Francesco Pasinetti	1942	
Venezia numero due	Francesco Pasinetti		
Vent'anni di arte muta	Emilio Scarpa		
Verde nei prati	Guf Bologna	1934	Interpretato da Silvio Bagolini
Verso la Carta della Scuola	Guf Gorizia		
Vertigine bianca			
Via dell'impero	Renato Spinotti	1934	Cine club Udine - su Il gazzettino 20 dicembre 1934 e La Stampa 18 dicembre 1934
Via Margutta	Raffaele Saitto	1941	
Visioni di Como	Marco Bencivenga	1936	
Visioni di Gimkana automobilistica	Michele Gandin, Mario Delle Piane		
Visita del Duce al primo scaglione della divisione Pasubio in partenza per il fronte russo	Luciano Dal Cero	1940	Cineguf Verona / presentato il 31 agosto 1940 nella serate della GIL Verona
Visita della missione ungherese alle colonie friulane della Gil	Guf Udine	1942-1943	
Vispa teresa, La	Roberto Rossellini	1940	
Vita	Enrico Parnigotto, Fernando De Marzi	1934	
Vita della rana	Roberto Omegna		
Vita della zanzara, La (La Zanzara)	Roberto Omegna	1940	
Vita dello scultore Enrico Panigotto	Cineguf Padova	1934 - 1935	1° premio concorso La Stampa 1934 (IL CINEMA A VERONA)
Vita di un porto	Leonardo Algardi		
Vitaccia	Antonio Covi (?)		

IL CINEMA SPERIMENTALE ITALIANO (1930-1943)			
Volo a vela	Luigi Galeazzi	1935 (?)	Cineguf Milano / Elena Banfi p. 325
Il volto della luna		1947	
Vorticella	prof. Pomini	1937	Presentato sotto gli auspici del Cineguf Verona
Nebulifera			
Zoo	Guf Roma	1935	

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA
IN STUDI AUDIOVISIVI: CINEMA, MUSICA, TEATRO CICLO XXVI

**NOMADI E BELLICOSI.
IL CINEMA SPERIMENTALE ITALIANO
DAI CINECLUB AL NEOREALISMO**

DOTTORANDO: ANDREA MARIANI

RELATORE: SIMONE VENTURINI

*ANNO ACCADEMICO
2013/2014*

1. DAI CIRCOLI AI CINEGUF

1.1	<i>Cine-club Milano</i>	06
1.2	<i>Associazione Cinematografica Milanese</i>	12
1.3	<i>Teatro dello spettacolo sperimentale moderno di Milano</i>	15
1.4	<i>Associazione Fotografica Ligure</i>	16
1.5	<i>Congresso Internazionale Cinema Educatore</i>	20
1.6	<i>Comunicazione alle Prefetture:</i>	22

2. L'ETÀ D'ORO DEI CINEGUF

	<i>Comunicazioni Varie delle Sezioni Cinematografiche dei Guf</i>	
2.1	<i>Novembre-Dicembre 1938</i>	24
2.2	<i>Aprile-Maggio 1939</i>	25
2.3	<i>Giugno 1939</i>	38

3. L'ETÀ D'ORO DEI CINEGUF

3.1	<i>Finanziamenti</i>	46
3.2	<i>Mattinate e Serate retrospettive</i>	47
3.3	<i>Pubblicazione Speciale / Libro del Cineguf di Milano 1941</i>	53
3.4	<i>Cine-OND – 25 Luglio 1943</i>	56

4. FONDAZIONE CINETECA ITALIANA - MILANO

	<i>Archivio Storico del Film - Fondo Ubaldo Magnaghi</i>	
4.1	<i>Busta 1 / Lavorazione Dei Film: Soggetti E Trattamenti</i>	62
4.2	<i>Busta 2 / Corrispondenza</i>	
4.3	<i>Busta 3 / Articoli E Discorsi Di Ubaldo Magnaghi</i>	
4.4	<i>Busta 4 / Rassegna Stampa E Materiale Editoriale Su Documentari E Attività Generale Di Ubaldo Magnaghi</i>	
4.5	<i>Busta 5 / Rassegna Stampa E Materiale Editoriale Su Singoli Film</i>	
4.6	<i>Busta 6 / Materiale Fotografico</i>	
4.7	<i>Busta 7 / Varie</i>	

5. ESPOSIZIONI, MOSTRE, CLASSIFICHE

5.1	<i>1935 – Berlino</i>	68
5.2	<i>1936 – 1937 – Mostra Internazionale del film turistico e scientifico di Como</i>	71
5.3	<i>1937 – Concorso Internazionale di Parigi</i>	90
5.4	<i>1939 – Concorso internazionale cinema d'amatori di Zurigo</i>	93
5.5	<i>1941 – Mostra cinematografica alla VII Triennale di Milano</i>	95
5.6	<i>1942 – Mostra del passo ridotto – Leonardo Algardi della Microfilm in Commissione</i>	97
5.7	<i>1943 – Convegno Internazionale del passo ridotto di Zagabria, Maggio</i>	109

6. FILM, RECUPERI, RESTAURI

6.1	<i>Cineguf di Como</i>	112
6.2	<i>Dolomiti Film</i>	122
6.3	<i>Cineclub di Genova e Padova</i>	130
6.4	<i>Cineguf di Pisa</i>	134
6.5	<i>Cineguf di Siena</i>	135
6.6	<i>Cineguf di Catania</i>	140
6.7	<i>Fondo Ubaldo Magnaghi</i>	141
6.8	<i>Littoriali – Tagli / In fase di identificazione</i>	151

1. DAI CIRCOLI AI CINEGUF

1.1 *Cine-club Milano*

- Statuto
- Comunicazione prefettura di Milano
- Corrispondenza Cine-club
- Inviti

1.2 *Associazione Cinematografica Milanese*

- Statuto
- Comunicazione Prefettura di Milano
- Comunicazione alla Questura di Milano

1.3 *Teatro dello spettacolo sperimentale moderno di Milano*

- Richiesta autorizzazione alla proiezione / Visto

1.4 *Associazione Fotografica Ligure*

- Comunicazione risultati concorso Cine-club di Genova
- Film Club di Genova – Statuto
- Comunicazione Luigi Freddi
- Lettera di Fernando Cerchio

1.5 *Congresso Internazionale Cinema Educatore*

- Roma 1934

1.6 *Comunicazione alle Prefetture:*

- Dai Cine-club ai Cineguf

1.1

Cine-club Milano – Statuto

c i n e - c l u b

MILANO (109)

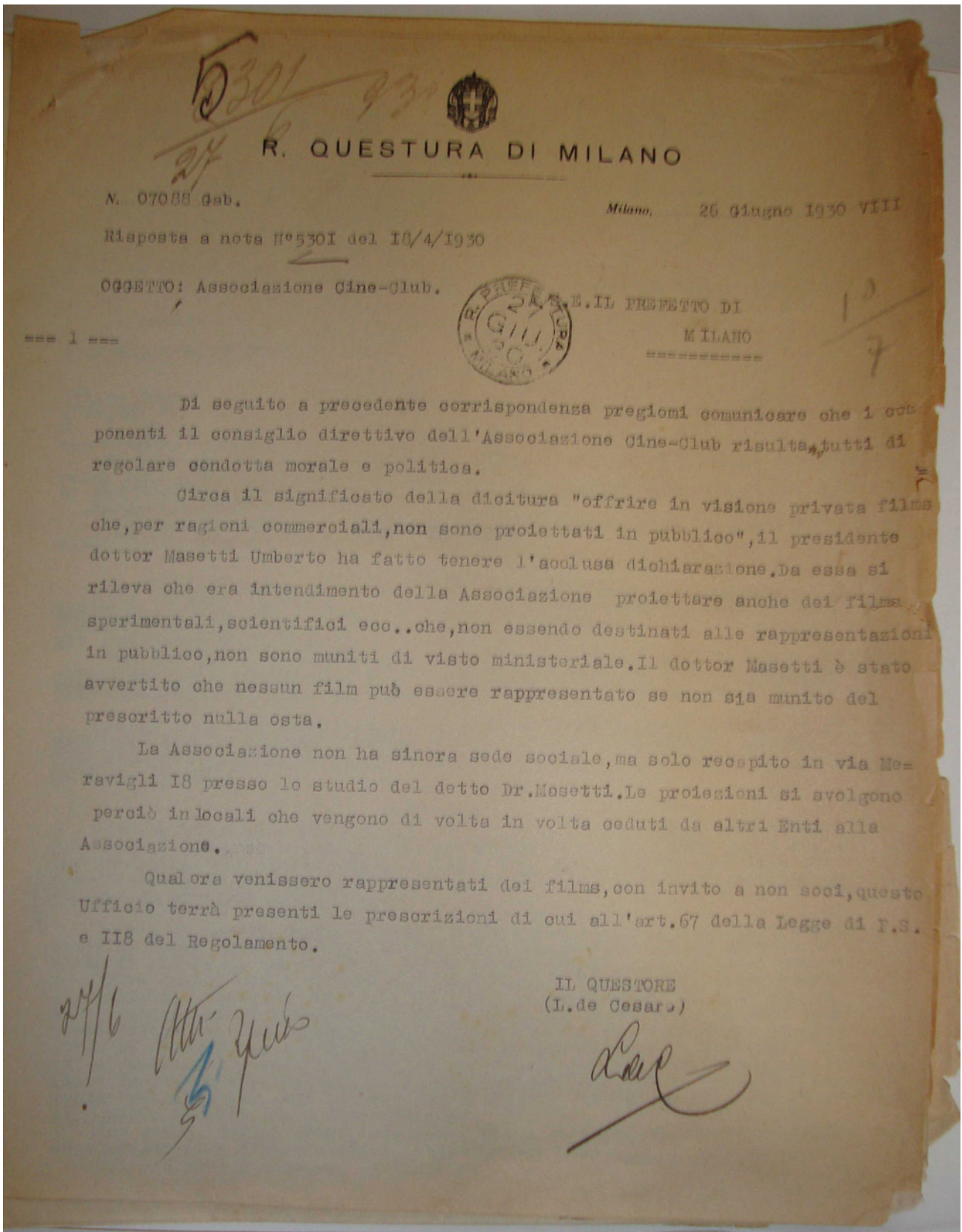
Sede provvisoria: Via Meravigli, 18 — Telefono 87-684

STATUTO

- ART. 1 — E' costituito in Milano il CINE-CLUB, che riunisce amatori e cultori del cinematografo.
- ART. 2 — Il CINE-CLUB ha per iscopo di:
- a) promuovere studi ed iniziative che richiamino l'interesse sui problemi artistici ed industriali del cinematografo;
 - b) offrire in visione privata film che per ragioni commerciali non sono proiettati al pubblico;
 - c) formare una biblioteca che raccolga le opere e le pubblicazioni periodiche riguardanti il cinema;
 - d) favorire lo sviluppo di attività sperimentali;
 - e) appoggiare, se meritevoli, le iniziative di produzione tendenti al progresso della cinematografia nazionale.
- ART. 3 — Il programma del CINE-CLUB sarà sviluppato nel tempo in rapporto ai mezzi che progressivamente avrà a disposizione.
- ART. 4 — Il CINE-CLUB è retto da un Consiglio Direttivo eletto dall'Assemblea, composto di cinque membri, tra i quali il Consiglio stesso nominerà un Presidente effettivo, un Segretario e un Tesoriere.
- ART. 5 — L'Assemblea nominerà due Revisori per la parte finanziaria.
- ART. 6 — Fanno parte del CINE-CLUB coloro che ne facciano domanda sottoscritta da due soci, salvo l'approvazione del Consiglio.
- ART. 7 — I soci del CINE-CLUB sono ORDINARI e SOSTENITORI. I primi pagano una quota annua di Lire 50.—; i secondi di Lire 500.— come minimo.
- ART. 8 — L'Assemblea dei soci è convocata ogni anno per l'approvazione dell'opera svolta dal Consiglio e per la rinnovazione o conferma parziale o totale di questo; ed ogni qualvolta sia necessario discutere modifiche allo Statuto e sviluppi programmatici di maggiore importanza, per iniziativa del Consiglio o per richiesta di almeno dieci soci.

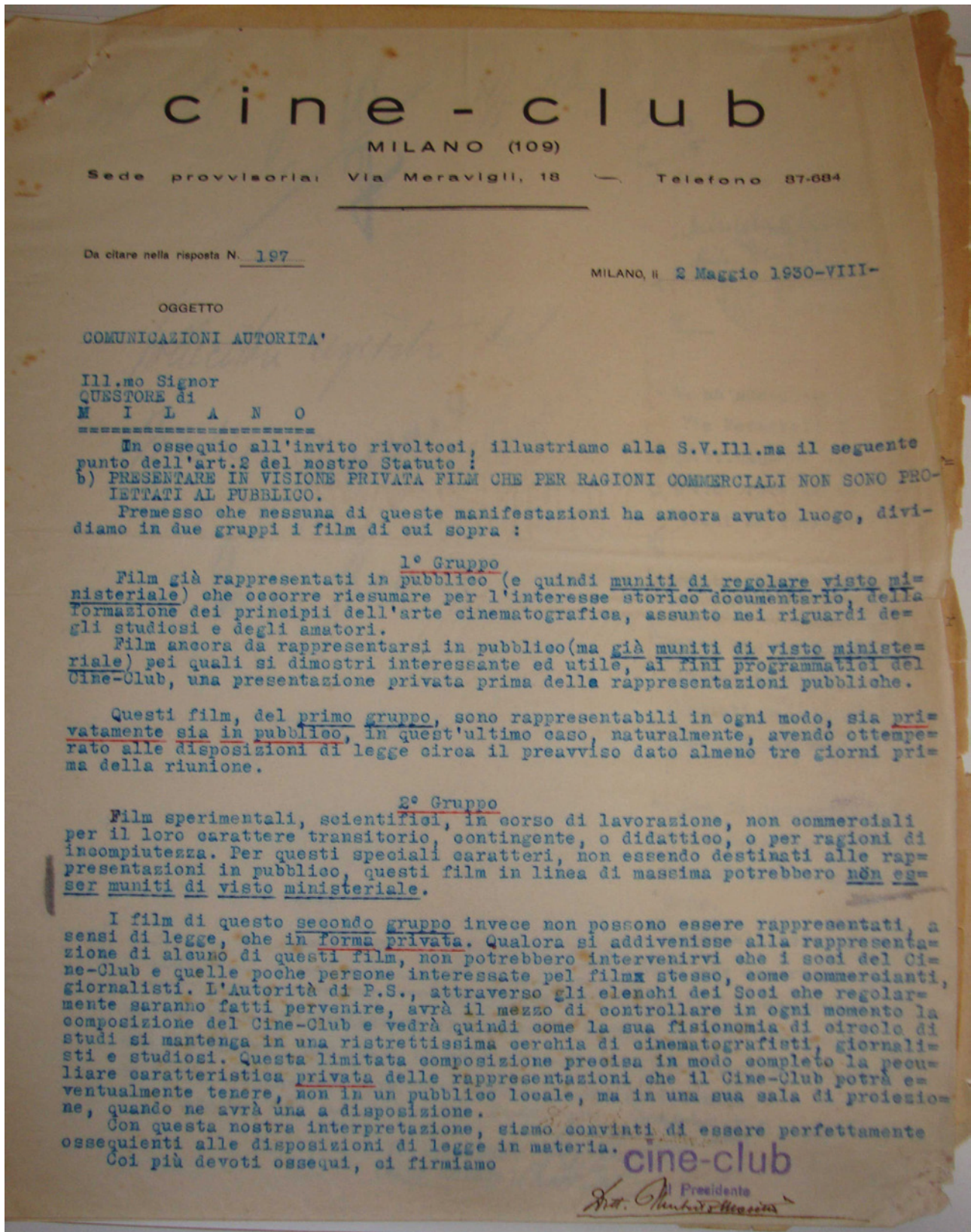
1.1

Cine-club Milano – Comunicazione prefettura di Milano



1.1

Cine-club Milano – Corrispondenza Cine-club



1.1

Cine-club Milano – Corrispondenza Cine-club

C I N E -- C L U B

M i l a n o (1/16)

D I R E Z I O N E: Via Mexavigli, 18 -- Telefono 87 - 684 ----

Da citare nella risposta n. 1205/1

Milano li 24 Novembre 1933 - XII°

OGGETTO

M A N I F E S T A Z I O N I

Ill.mo Signore,

Abbiamo il piacere d'invitarLa alla seduta inaugurale del quinto anno di vita del nostro Cine Club -XII E.F.-, che avrà luogo domenica mattina, 26 corr., alle ore 10.45' precise, nella sala del CINEMA ITALIA- Piazza Misori - g.c.dalla Ditta Leoni.

Dopo brevi parole di prolusione al nuovo anno dette dal Dott. Umberto Masetti, seguirà la presentazione dei film:

"GIORNATA AL CAMPO"-reportage cinematografico di Mario Baffico, operatore Luigi Reverso, edito dall'Ufficio Cinematografico della Federazione dei Fasci di Combattimento della Provincia di Milano;

"HIMATSCHAL - DER THRON DER GOTTER"- documentario della spedizione scientifica internazionale diretta dal Prof. Dr. G. O. Dyrenfurth sull'Himalaia, g.c.dalla Italo-Swiss Film S.A.

La riunione essendo strettamente privata, non sarà consentito l'accesso a chi non sia socio del Cine Club di Milano e non sia munito dell'accluso biglietto d'invito personale.

Saremo molto onorati della di Lei partecipazione a questa manifestazione; e porgiamo, in questa fiducia, i nostri più distinti ossequi.

CINE CLUB DI MILANO

La Direzione

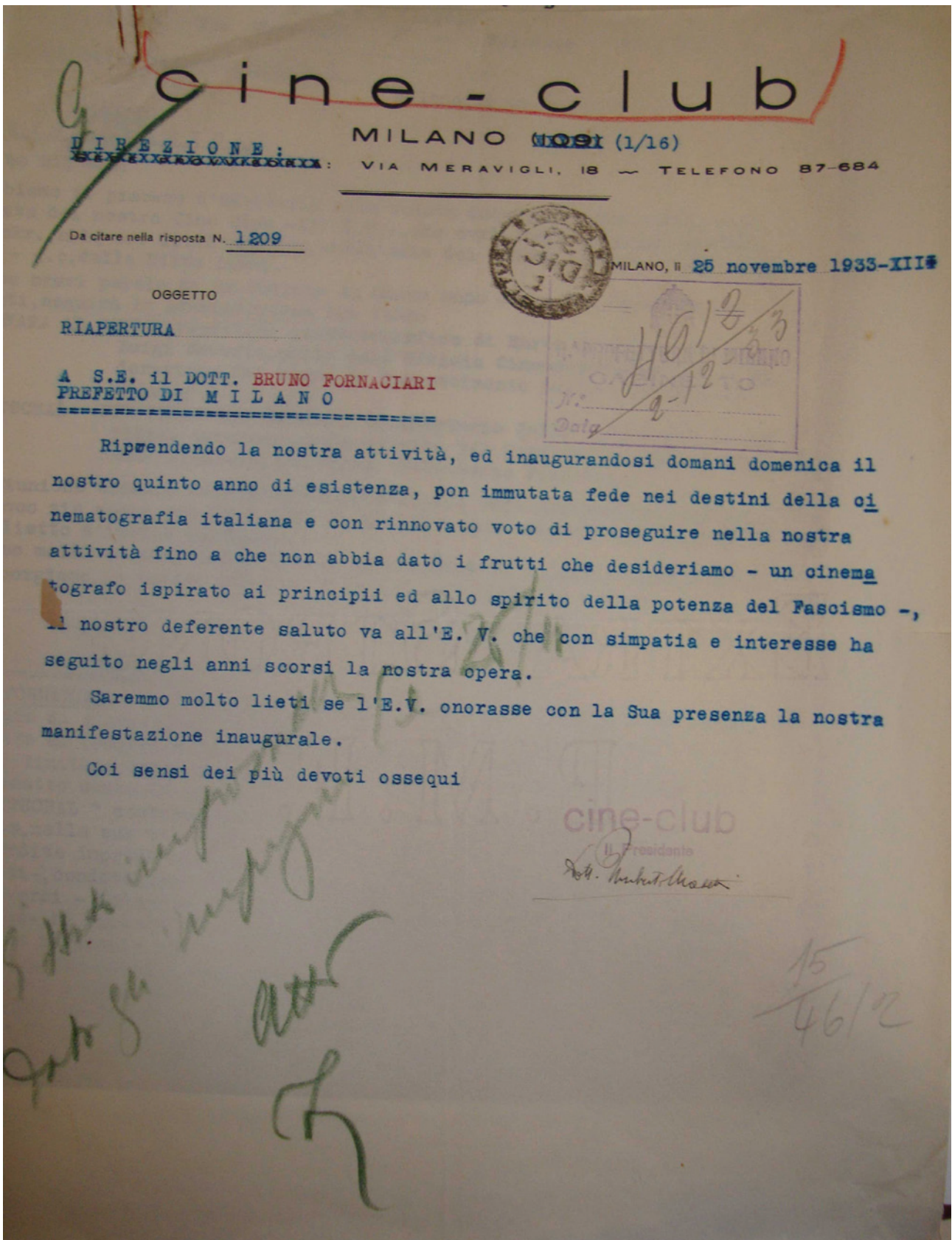
=====

NOTE INFORMATIVE - "GIORNATA AL CAMPO" di Mario Baffico, è un chiaro esempio di giornalismo cinematografico, essendo stato eseguito in poche ore al campeggio dei Fasci Giovanili di Combattimento a Ballabio. Tempo limitato, corto metraggio del film: appure, cinematografico nel suo esatto senso. Un giovane.

- "HIMATSCHAL" costituisce una primizia di eccezionale importanza in quanto, nella sua versione originale e integrale, documenta una delle più ardite imprese alpinistiche. La spedizione del Prof. Dyrenfurth - infatti -, condotta nel 1930/31 e durata otto mesi, perseguendo tre scopi diversi - indagine scientifica, sport alpinistico, ripresa cinematografica -, ha riportato un interessantissimo materiale documentario quale solo il Cinema può dare. Si consideri che la spedizione, mordendo le durissime pendici dell'immensa Himalaia, in regioni sconosciute, ha raggiunto l'altitudine di 7.459 metri ! Il film ci fa partecipare alla grande avventura, e ci mostra scenari favolosi nella stupenda magia delle luci e delle ombre. Operatori furono Charles Duvanel, lo stesso direttore Prof. Dyrenfurth - la cui Signora partecipò alla spedizione -, H. Horlein e U. Wieland.

1.1

Cine-club Milano – Corrispondenza Cine-club



1.1

Cine-club Milano – Inviti



ASSOCIAZIONE CINEMATOGRAFICA MILANESE

ADERENTE ALLA FEDERAZIONE PROVINCIALE FASCISTA DEGLI ENTI CULTURALI
MILANO · SEDE IN VIA CLERICI PRESSO IL "FILOLOGICO"

STATUTO

1. Costituzione, formazione e scopo della Associazione.

ART. 1. È costituita una associazione intitolata *Associazione Cinematografica Milanese (A. C. M.)* con decorrenza dal 28 ottobre 1933 - XI e senza limitazione di durata. L'Associazione aderisce alla *Federazione Provinciale Fascista degli Enti Culturali* di Milano, che le presta il suo appoggio morale. Il *Circolo Filologico* ne ospita le manifestazioni.

ART. 2. L'Associazione si propone: *di contribuire alla formazione di uno stile cinematografico fascista*, e pertanto:

a) di promuovere, incoraggiare e divulgare in Italia lo studio della cinematografia e di contribuire al suo sviluppo artistico, tecnico ed industriale;

b) di stabilire e mantenere fra tutti coloro che si interessano ai problemi artistici, tecnici, industriali e commerciali della cinematografia ed anche con le Società estere affini relazioni amichevoli e continue.

ART. 3. Per il raggiungimento degli scopi di cui all'art. 2 l'Associazione intende:

— di stabilire periodiche e regolari riunioni fra i Soci, nelle quali verranno presentate brevi relazioni su argomenti concreti di particolare interesse;

— di istituire dei corsi di lezioni di tecnica ed arte cinematografica, tenuti da cineasti italiani e stranieri;

— di mettere a disposizione dei Soci il materiale di studio occorrente (periodici, libri, opuscoli ecc.);

— di facilitare in particolare ai Soci la visione dei films più significativi italiani e stranieri non programmati pubblicamente.

ART. 4. L'Associazione rimarrà estranea a qualsiasi impresa speculativa ed a tutto quanto concerne i rapporti di lavoro, sia individuali che collettivi.

ART. 5. L'Associazione si propone di estendere la propria attività nell'ambito degli scopi indicati all'art. 2, prendendo in considerazione le iniziative proposte dai Soci.

ART. 6. L'Associazione ha sede in Milano e domicilio legale in Via Clerici 10, presso il *Circolo Filologico Milanese*.

ART. 7. Gli *Atti* dell'Associazione saranno pubblicati su di apposito *Bollettino*.

2. Dei Soci.

ART. 8. L'Associazione si compone di:

— Soci individuali e Soci collettivi.

ART. 9. Sono ammessi in qualità di Soci individuali:

1. Gli industriali (fabbricanti di materiale cinematografico e produttori di films); i commercianti (noleggiatori di films, esercenti di sale ecc.); i tecnici dell'industria cinematografica ed in genere tutti coloro che esercitano professionalmente un'attività attinente l'industria cinematografica.

2. I Soci degli Enti Culturali aventi per oggetto lo studio del cinematografo (Sez. Cinematografica del GUF, Cine Convegno, Cine Club ecc.).

3. Le persone presentate da due Soci.

ART. 10. Sono ammesse in qualità di Soci collettivi le Ditte e le Società aventi per oggetto l'industria ed il commercio cinematografico e gli Enti Culturali.

3. Dell'Amministrazione.

ART. 11. L'Associazione è retta dalla Presidenza che è coadiuvata da un Consiglio. La Presidenza è costituita dal Presidente, da un Vice-Presidente e da un Segretario.

Il Consiglio è costituito da 5 membri: il Segretario, il Rappresentante della «Federazione», il Delegato all'attività culturale, l'Addetto alla stampa, il Tesoriere. Il Collegio dei Revisori è composto da 3 Soci.

ART. 12. Il Consiglio in unione ai Revisori, presenta all'Assemblea ordinaria dei Soci il Bilancio annuale entro il 28 ottobre.

Onorevole Presidenza dell'Associazione Cinematografica Milanese · Milano

Milano, li

Il sottoscritto

abitante in

presa visione ed accettato lo Statuto dell'A.C.M., chiede di essere iscritto all'Associazione in qualità di

e s'impegna a versare la quota annuale di L. 25,—

I Soci proponenti

Firma

Per approvazione

LA PRESIDENZA

1.2

Associazione Cinematografica Milanese - Comunicazione Prefettura di Milano

033

033-125
5-1-34

R. QUESTURA DI MILANO

N. 039890 Gab. Milano, 3 gennaio 1934. XII.

Oggetto: "Cinematografica Milanese" Associazione.
allek;I

Att.
L. Pulit

A S.E. IL PREFETTO DI
MILANO
=====

Si è qui di recente costituita l'Associazione Cinematografica Milanese, che ha lo scopo di contribuire alla formazione di uno stile cinematografico fascista, di promuovere, incoraggiare e divulgare in Italia lo studio della cinematografia, nonché di contribuire allo sviluppo artistico, tecnico ed industriale.

L'Associazione, che è estranea a qualsiasi impresa speculativa, aderisce alla Federazione Fascista degli Enti Culturali. Non ha sede propria, ma è ospitata dal Circolo Filologico, Via Clerici n. 10, per quanto concerne le riunioni dei soci, le conferenze, le lezioni di tecnica e di arte cinematografica.

Il Consiglio direttivo è così composto:

Presidente: Baffico Mario di Geralamo, giornalista, qui residente, Via Gustavo Modena n. 25;

V. Presidente: Morgese Dr. Vito fu Francesco, abitante in Via S. Antonio n. 14;

Segreteria: Miderkorn Dr. Giulio fu Erminio, abitante in Via M/Pagano n. 40;

Consiglieri: La Manna Dr. Guelfo di Gianfrancesco, abitante in Via G. Carcano
Monti dr. Paolo di Romeo, abitante Via Mugello 7;
Agnesi Dr. Cav. Giovanni di Andrea, abitante Via Vivaio n. 24;
Giani dr. Nicolò di Antonio, residente a Monza, insegnante in quell'Istituto Superiore di Arti Decorative; =

Tutti i predetti risultano di regolare condotta morale e politica.
Alligo copia dello statuto sociale.

Il Questore
(Laino)



033-6461

8-4-35

QUESTURA DI MILANO

CABINETTO

N. 024705 Gab.

N.º
Data Milano, 6 aprile 1935 XIII.º

Oggetto: Associazione Cinematografica Milanese.

A S.E. il Prefetto di
Milano

In relazione alla mia nota N.039890 del 29 dicembre 1933, comunico a V.E. che l'Associazione in oggetto non si é più costituita.

1935
033-125

Cinematografica

Il Questore
(G. Laino)

atti
Prefetto

9/4

1.3

*Teatro dello spettacolo sperimentale moderno di Milano
Richiesta autorizzazione alla proiezione / Visto*

Milano - li 29 Aprile 1936/XIV

Spett. Ministero per la Stampa e la Propaganda
Direz. Generale per la Cinematografia

ROMA

Il sottoscritto Francesco Mentuere di Fertunato abitante in Milano, via Ruggere di Lauria, 3 - organizzatore e direttore responsabile del TEATRO DELLO SPETTACOLO SPERIMENTALE MODERNO al Teatro Arcimbeldi di Milano, via Unione, 12 chiede il visto da parte della censura per numero tre certi metraggi in parte ridotte realizzati da Ubaldo Magnaghi, da presentare al Teatro Arcimbeldi in un tipo di spettacoli misti (presa, cinematografia, arte varia d'esperimento), essendo già in possesso dei permessi ministeriali concernenti la presa e l'arte varia d'esperimento.

Titole dei film:

- 1) GIOCHI DI VELA / IMPRESSIONI CHIOGGIOTE M. 85 CIRCA
- 2) 10 SINTESI : Temi d'avanguardia inerenti i monumenti di Milano; uno studio sulle nature morte; uno studio sui vecchi; altri studi sui fieri e sul sole al tramonto. (m. 135 circa)
- 3) BREVE STUDIO SU PAESAGGI PRIMAVERILI (m. 15 circa)

Con la massima osservanza

TEATRO DELLO SPETTACOLO SPERIMENTALE M.

LA DIREZIONE

Francesco Mentuere

1.4

*Associazione Fotografica Ligure
Comunicazione risultati concorso Cine-club di Genova*

ASSOCIAZIONE FOTOGRAFICA LIGURE

CINE CLUB

GENOVA
VIA BANCHI. 3

GENOVA - 26 Febbraio 1935

Centre Excursionista de Catalunya
Secció de Cinema
Paradis, 10 - pral.
BARCELONA (Catalunya)

In seguito all'esito del concorso
cine-dilettantistico nazionale bandito dal Cine Club di
Genova, i seguenti tre film sperimentali sono stati
prescelti a rappresentare l'Italia al XV Concours Interna-
tional del Millier Film d'Amateur:

- 1) Film a scenario: "La nonna di Cip e Puk", di
Pier Luigi Erizzo (Genova)
metri 300 - mm. 16
- 2) Documentarii: "Pompieri", di Carlo Nebiolo (Asti)
metri 100 - mm. 16
- 3) Disegni animati: "Notturmo", di Fernando Cerchio
(Torino) - metri 50 - mm. 16

Ci riserviamo di comunicarvi non appe-
na possibile l'indicazione del quarto film che, secondo il
regolamento da Voi inviatoci, ha diritto di essere presenta-
to al Vostro concorso.

Vogliate gradire i nostri più cordiali
saluti e vivissimi ringraziamenti.

(Dr. LEONARDO ALGARDI)

FILM CLUB GENOVESE

ASSOCIAZIONE FOTOGRAFICA LIGURE

GENOVA
SALITA S. CATERINA, 8

Si è costituito a Genova il "FILM CLUB GENOVESE", con Sede presso la Associazione Fotografica Ligure in Salita S. Caterina n. 8.
Ne sono i fondatori :

Giovanni Battista Valperga	Dr. Angelo Olivari
Enrico Bossètti	Edoardo Chierici
Dr. Carlo Bianco	Rag. Paolo Chierici
Enrico Chierici	Ing. Nanni Badaracco
Dr. Vincenzo Rossi	Renzo Marignano

Scopo del FILM CLUB GENOVESE è di radunare amatori e dilettanti di Cinema, coordinando l'attività per la diffusione e la conoscenza dell'arte e della tecnica cinematografica, proponendo di svolgere il seguente programma:

- Cicli di proiezioni retrospettive di particolare interesse.
 - Film alla moviola - proiezioni commentate.
 - Convegni periodici di critica cinematografica.
 - Corsi per registi, sceneggiatori, attori, operatori.
 - Coordinamento dell'Attività degli amatori del cinema per la formazione di gruppi atti alla realizzazione di film.
 - Produzione di film a passo ridotto nei formati 16 - 9½ - 8.
 - Facilitazioni nell'acquisto di materiale cinematografico per gli iscritti al FILM CLUB.
 - Rapporti con altri Cine Clubs od organizzazioni del genere, esistenti nel Paese ed all'Estero, allo scopo di rendere possibile la coordinazione delle attività cine-dilettantistiche internazionali e di consentire lo scambio dei films girati da cine-amatori italiani e stranieri.
 - Appoggio ai cine-amatori, consistente nel procurare assistenza tecnica e nell'assicurare agevolazioni per il materiale.
- Essendo la base della ripresa cinematografica rappresentata dalla tecnica fotografica, ogni Socio del Film Club Genova, che è di diritto Socio dell'Associazione Fotografica Ligure, può cimentarsi nel campo fotografico usufruendo nell'attrezzatura dei locali sociali, ove esistono laboratori di sviluppo, stampa, ingrandimento ecc.
- Un gruppo di istruttori - capaci di indirizzare i cine-amatori nella ripresa sceneggiatura, ecc. - già possiede un completo attrezzamento per la realizzazione e proiezione di Films a passo ridotto.

La quota annuale di associazione al FILM CLUB GENOVESE è di Lit. 600 pagabili anticipatamente in due rate semestrali.

La tessera di associazione è nominativa, non estendendosi ai membri di famiglia i diritti di Socio, per cui essa ha valore strettamente personale. I parenti del Socio però hanno diritto al 50 o/o di riduzione sulla quota di associazione.

Genova, 14 Marzo 1946.

IL SEGRETARIO
ENRICO ROSSETTI

IL PRESIDENTE
GIOVANNI BATTISTA VALPERGA



LC/ec

Sottosegretariato di Stato
per la Stampa e la Propaganda
 Direzione Generale
 per la Cinematografia

Prot. N.° B. 8/1480 *Allegati*

Roma, 6 dicembre 1924 A XIII

Alla Spett/ Associazione Foto-
grafica Ligure - Cine-Club -
Via Banchi, 3 - Genova -

Risposta al f.° del
Dir. Sex. N.°

OGGETTO * Cine-dilettantismo *

Si prega voler rimettere a questa Direzione Generale la lettera inviata a codesto Cine-Club dalla "Società Cinematografica Italiana" colla quale si richiedeva una formale adesione in vista del riconoscimento morale spettante alla Società stessa.

IL DIRETTORE GENERALE

Luigi Freddi

1.4

Associazione Fotografica Ligure – Lettera di Fernando Cerchio

Fernando CERCHIO
Viale Littorio 104/4
T O R I N O

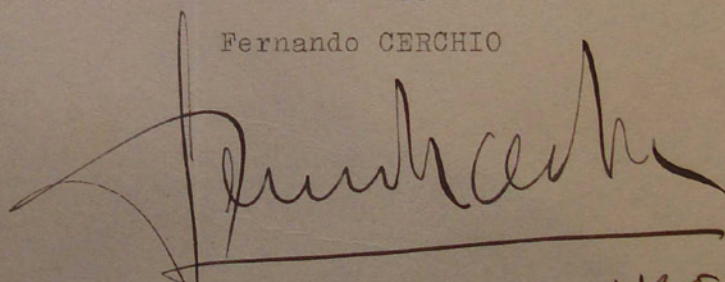
Caro Agardi,

La mia lettera in cui ti richiedevo d'urgenza il mio disegno animato "Notturmo" si è incrociata con la tua in cui mi dai notizia del risultato del Vostro concorso. Vorrei sapere se questo film, come primo di categoria, sarà spedito a Barcellona. Dato che ci terrei a partecipare al concorso internazionale, ti prego di fare il possibile perchè sia mandato. Fammi quindi anche sapere, al caso, quando dovrebbe essere spedito a Barcellona e, se la spedizione dovete assolutamente farla voi, per quando dovrei farvelo riavere a Genova.

Per i film prodotti da Vostri soci da proiettare a Torino, ti farò sapere quanto prima quali mi farebbe piacere avere e per quando. Ti ringrazio e cordialmente ti saluto, anche da parte di mio fratello,

tuo

Fernando CERCHIO



TO-13-2-435-VII

fasc. N. 3
n. 8838

TELESPRESSO N.

Indirizzato a **209107/45**

Ministero degli Affari Esteri
On. Presidenza del Consiglio dei Ministri

Servizio Istituti Internazionali

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI
31 MAR 1934 XI
GABINETTO

27 MAR 33 MAR XI

Posizione **Cei 18/15** *Roma, addì* **1934 Anno**

(Oggetto) **CONGRESSO INTERNAZIONALE DELLA CINEMATOGRAFIA DI EDUCAZIONE E DI INSEGNAMENTO**

(Riferimento)

(Costo) **S.E. il Prof. Alfredo Rocco, Presidente dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, ha chiesto a S.E. il Capo del Governo, per il tramite di questo Ministero, l'autorizzazione ad indire a Roma per il giorno 3 aprile 1934 un Congresso Internazionale della Cinematografia di educazione e di insegnamento.**

Tale Congresso, a cui si prevede parteciperanno oltre un migliaio di persone provenienti da ogni Paese del mondo, sarà chiamato ad esaminare, sulla base di rapporti in precedenza preparati dall'Istituto, i due aspetti della cinematografia educativa, e cioè films di insegnamento e films di cultura generale.

Circa i films di insegnamento saranno studiate tutte le possibili utilizzazioni dello schermo nei vari gradi dell'insegnamento, dalla istruzione primaria alla secondaria, dalla tecnico-professionale alla artistico-scientifica universitaria. Circa i films di cultura generale verranno esaminate la funzione e le possibilità dei films educativi nella cultura popolare, nei Dopolavori operai, nel campo dell'igiene e della prevenzione sociale ecc. ecc.

S.E. il Capo del Governo ha espresso il Suo nulla osta alla richiesta di cui trattasi.

Nel comunicare a codesta On. Presidenza, per Sua opportuna conoscenza, quanto precede, si ha il pregio d'informare ad ogni buon fine che l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa assume a suo carico l'onere della preparazione ed organizzazione del

Alleg. N.

/.

Indicare nella risposta da dare, il numero di protocollo, la Direzione, l'Ufficio e la posizione.

STAMPATO IN ITALIA - ROMA - 1934



Ministero degli Affari Esteri

TELESPRESSO N. _____

Indirizzato a _____

2° foglio

Posizione _____ *Roma, addì* _____ *193* *Anno* _____

(Oggetto)

(Riferimento)

Questo Congresso e farà fronte alle necessità della riunione. L'unico onere eventuale a carico del Regio Governo potrà essere quello di una colazione o di un ricevimento da dare agli intervenuti.

Per regolarità di carteggio si gradirà ricevere da codesta On. Presidenza un cortese cenno di ricevuta della presente comunicazione.

Il Sottosegretario di Stato

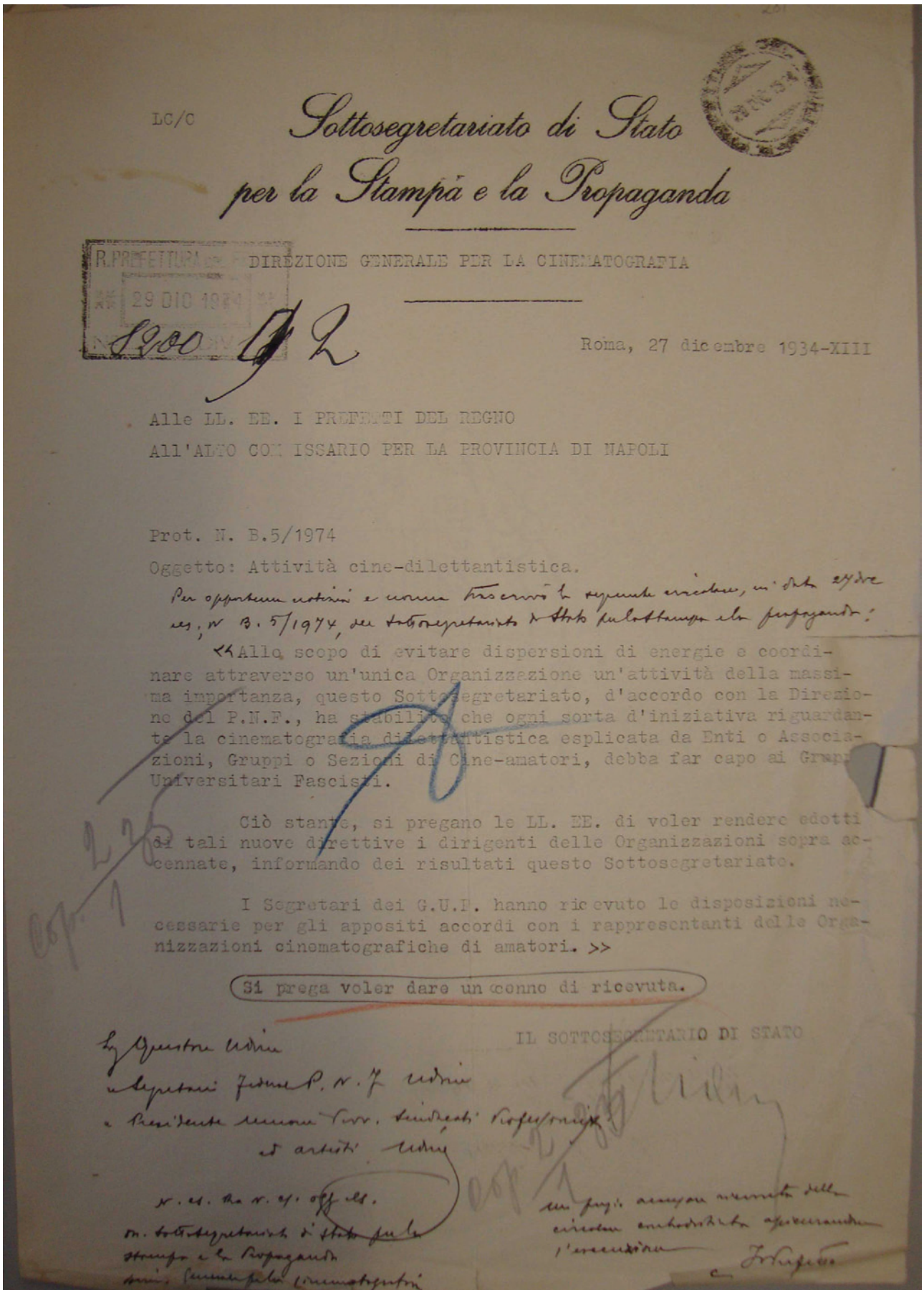
*Alleg.
N. _____*

Indirizzo nella risposta da dare, il numero di protocollo da trascrivere, l'Ufficio e la posizione.

MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI

1.6

Comunicazione alle Prefetture: Dai Cine-club ai Cineguf



2. L'ETÀ D'ORO DEI CINEGUF

Comunicazioni Varie delle Sezioni Cinematografiche dei Guf

2.1 *Novembre-Dicembre 1938*

- Cineguf di Catania

2.2 *Aprile-Maggio 1939*

- Cineguf di Addis Abeba: 1° Convegno di Studi Cinematografici del Guf
- Cineguf di Asti
- Cineguf di Como
- Cineguf di Livorno
- Cineguf di La Spezia
- Cineguf di Modena
- Cineguf di Napoli
- Cineguf di Pisa
- Cineguf di Pistoia
- Cineguf di Udine
- Cineguf di Venezia

2.3 *Giugno 1939*

- Cineguf di Addis Abeba
- Cineguf di Bari
- Cineguf di Carrara
- Cineguf di Novara
- Cineguf di Trieste
- Cineguf di Zara

Comunicazioni Varie delle Sezioni Cinematografiche dei Guf

2.1

Novembre-Dicembre 1938 - Cineguf di Catania

= 2 =

Ispezioni ai NUF = Sei ispezioni.

ai Guf controllati = Il giorno 17 e 18 dicembre a Enna, Ragusa e Siracusa. =

C U L T U R A

Convegni Culturali = Nel mese di dicembre si sono tenuti cinque convegni culturali; nel mese di gennaio, febbraio e marzo preparazione ai Littoriali svolgimento dei Prelittoriali e Mostra Prelittoriale dell'Arte. =

Littoriali = Il Guf di Catania si è classificato sedicesimo nei Littoriali maschili della Cultura e dell'Arte; 14° in quelli femminili. Dei partecipanti uno a conseguito il titolo di Littore per la monografia militare e un'altra quello di Littrice per la monografia razziale. =

Cine Guf = Il giorno 30 novembre inizio dell'attività della Sezione. Sei mattinate cinematografiche.

Sezione Radiotecnica = Svolgimento di corsi di radiotecnica e di radiotelegrafia. Partecipazione alla Mostra della Radio. =

Ufficio Stampa = Il giorno 5 dicembre si è iniziata la pubblicazione della "Pagina del Guf" sul "Popolo di Sicilia". La pubblicazione è continuata quindicinalmente. Collaborazione ai vari giornali universitari.

S P O R T

Automobilismo = Due giostre automobilistiche.

Brevetti sportivi = Vi prendono parte 320 studenti medi.

Prelittoriali di sci, di atletica, pallacanestro, calcio, scherma.

Agonali dello Sport.

Littoriali dello sci e del ghiaccio = Il Guf di Catania si classifica rispettivamente al 17° e al 5° posto.

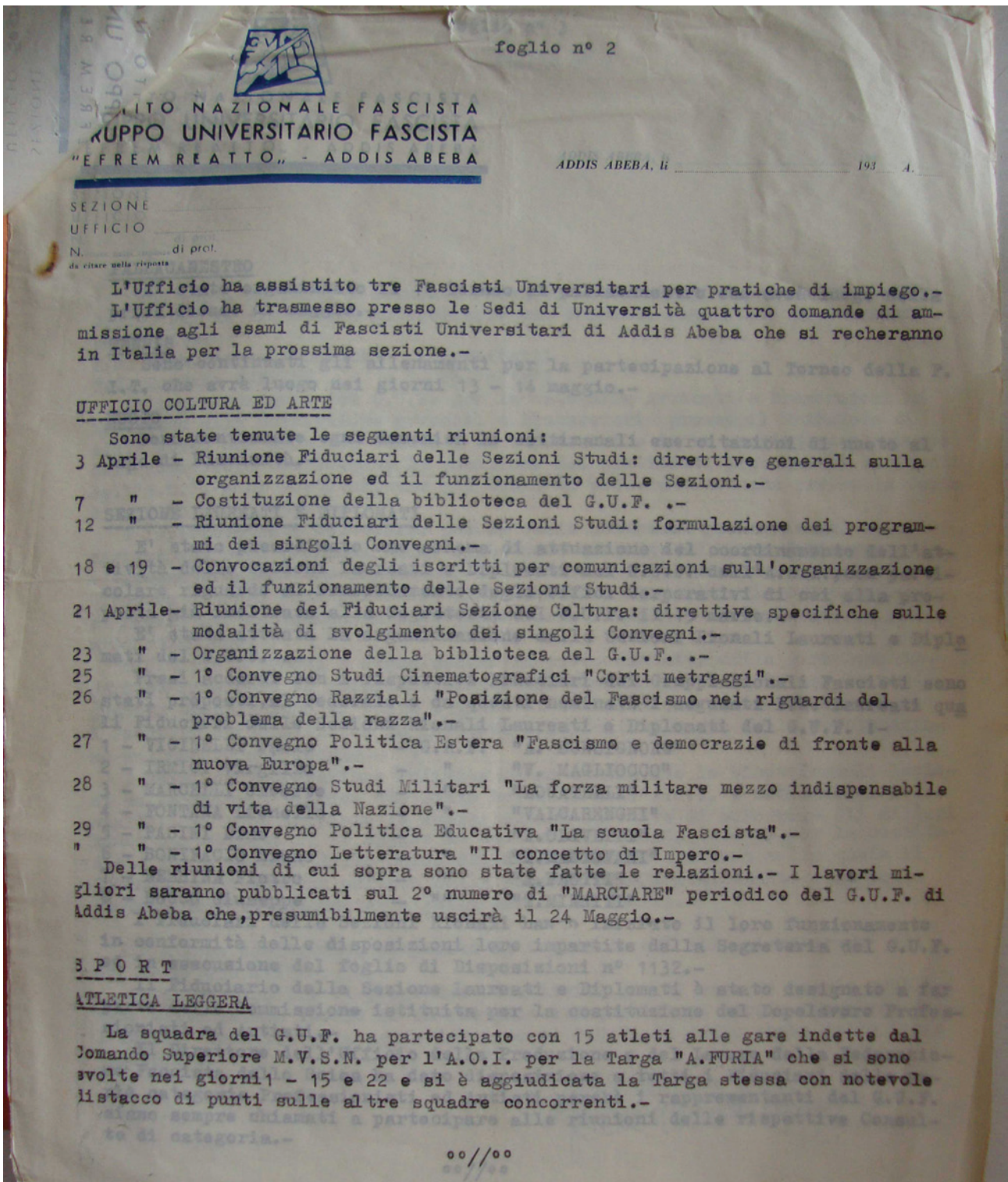
SCI Guf Etna = 1° Trofeo Duca di Misterbianco.

11° Coppa Primavera.

2.2

Aprile-Maggio 1939

Cineguf di Addis Abeba: 1° Convegno di Studi Cinematografici del Guf





PARTITO NAZIONALE FASCISTA

GRUPPO UNIVERSITARIO FASCISTA

"ARNALDO MUSSOLINI ..

A S T I

N. di protocollo

Risposta al foglio N.

Asti, li 5 maggio 1939 Anno XVII

del

dell'Ufficio

SEGRETERIA

Oggetto:

RELAZIONE DELL'ATTIVITA' DEL G.U.F. DI ASTI DURANTE IL MESE DI APRILE XVII

(continuazione)

Stampa: 5 aprile XVII - Pubblicazione sul settimanale "La provincia di Asti" della pagina mensile del G.U.F.

E' continuato il consueto servizio di collaborazione ai fogli della stampa universitaria e di servizio speciale per la stampa locale, per le varie manifestazioni della provincia.

Cineguf: Continua la proiezione dei film del Cineguf Asti nei centri della provincia. E' in preparazione il film a passe ridotto che il Cineguf Asti dedica ai Littoriali del Cinema dell'Anno XVIII.

F = ATTIVITA' SPORTIVA

Equitazione: Continua il Corso di equitazione per i Fascisti Universitari al 25° Regg. Artiglieria "Assietta" con 18 partecipanti.

Tre Fascisti Universitari hanno preso parte al III Concorso Ippico Nazionale di Asti per il "Premio Littorio" riservato agli iscritti alla G.I.L., ai G.U.F. ed all'U.N.U.C.I.

Atletica: Un Fascista Universitario di questo G.U.F. ha vinto la gara di salto in lungo (m. 6,97) alla Riunione nazionale per Fascisti Universitari di Verona (21 aprile XVII).

Pallacanestro: 2 Aprile XVII = Incontro tra le rappresentative dei G.U.F. di Asti e di Alessandria, terminato con la vittoria del G.U.F. di Asti con il punteggio di 50 a 30.

16 aprile XVII = Incontro tra le squadre del G.U.F. di Asti e degli Studenti Universitari Peruviani (sezione studenti stranieri del G.U.F. di Torino) terminato con la vittoria del G.U.F. di Asti con il punteggio di 45 a 31.

Tiro al piattello: Sono continuati gli allenamenti dei Fascisti Universitari di questo G.U.F. per il I° Campionato piemontese universitario che avrà luogo in Asti il 7 maggio p.v.



PARTITO NAZIONALE FASCISTA
GRUPPO UNIVERSITARIO FASCISTA "JOLANDO TAMBERI,"

PIAZZA DELL'IMPERO - COMO - CASA DEL FASCIO

N. di protocollo

COMO, 5/5/1939=XVII.
TELEFONO 12-23

RELAZIONE DELL'ATTIVITA' SVOLTA DURANTE IL PERIODO DAL 28/3 AL 28/4/XVII.

I)- ORGANIZZAZIONE:

- a) Direttorio del G.U.F. - Nessuna Variazione
- b) Nuclei Dipendenti - Nessuna Variazione
- c) Sezione Femminile - " "
- d) Tesseramento - Fascisti Universitari

Fasciste Universitarie	N 181	N 196
Laureati e Diplomatici	" 54	" 65
	" 170	" 185
	<hr/>	<hr/>
	N 405	N 446

4)- ATTIVITA' CULTURALE -

Sezione Laureati e Diplomatici - Periodiche conversazioni e lezioni di Cultura Fascista ai Giovani Fascisti presso le sedi rionali.

Sezione Cine-GUF. Continuazione del film a passo ridotto sul risanamento cittadino - voluto dal Podestà di Como.

Sezione Teatro - Studio di una commedia da rappresentarsi ad Arbsio alla Casa dei Grandi Invalidi di Guerra.

Sezione Femminile - Conversazioni e lezioni di varia cultura alle giovani fasciste presso le sedi rionali.

5) - ATTIVITA' SPORTIVA -

Atletica Leggera - Partecipazione ai Campionati Lombardi Universitari di atletica leggera a Milano - partecipanti 14 - Classifica - 4°.

Pallacorda - Partecipazione ai Campionati Lombardi Universitari di Pallacorda - partecipanti 4 - Classifica 4°.

Pallacanestro - Campionato di 2^ Divisione - G.I.L.-G.U.F. 38-27 = G.U.F. Dopolavoro Esperia 26-27.

Scherma - Campionati Lombardi Universitari di Scherma a Pavia - partecipanti 4.

Trofeo "Luigi Negretti" - 23/4 disputa del Trofeo "Luigi Negretti" presso la sala di scherma della palestra comunale "Gino Negretti" partecipanti 3.

Il Segretario del Gruppo
(Franco Stampa)



PARTITO NAZIONALE FASCISTA
GRUPPO UNIVERSITARIO FASCISTA "JOLANDO TAMBERI,,

PIAZZA DELL'IMPERO - COMO - CASA DEL FASCIO

N. di protocollo

COMO. 18/4/1939-XVII.
TELEFONO 12-23

RELAZIONE DELL'ATTIVITA' SVOLTA DURANTE IL PERIODO 28/2 = 28/3/1939-XVII.

I)- ORGANIZZAZIONE:

a) Direttorio del G.U.F.	-	Nessuna variazione		
b) Nuclei dipendenti	-	" "		
c) Sezione femminile	-	" "		
d) Tesseramento - Fascisti Universitari			N 133	N 181
Fasciste Universitarie			" 39	" 54
Laureati e Diplomatici			" 64	" 170
			<hr/>	<hr/>
			N 236	N 405

4)- ATTIVITA' CULTURALE -

Cineguf - Si sono avute parecchie adesioni al Cineguf ed a tale scopo è stata effettuata una intensa propaganda. Aumentando così considerevolmente il numero degli iscritti al Cineguf si sarà presto in grado di poter scegliere fra gli aderenti un buon numero di elementi atti al potenziamento produttivo ed artistico della sezione. Hanno avuto luogo tre mattinate cinematografiche ~~xxxx~~ con la partecipazione di buon numero di universitari e di studenti delle scuole medie cittadine. Si sono organizzate al cinema-teatro Odeon tre mattinate per la proiezione del film documentario "No Pasaran" alle quali hanno partecipato tutti gli studenti degli Istituti Medie cittadini. Proiezioni cinematografiche vennero effettuate presso le sedi dei Rioni cittadini con la partecipazione di tutti i giovani fascisti che frequentano i Corsi e le Lezioni di Cultura Fascista - organizzati dal G.U.F. Si sono iniziate trattative col Cineguf di Milano allo scopo di poter organizzare anche a Como le serate cinematografiche retrospettive. Si spera che tali trattative portino a risultati concreti. Sono allo studio ed in discussione soggetti e sceneggiature per i film a passo ridotto che verranno presentati ai Littoriali. Alcuni iscritti al Cineguf hanno continuato la lavorazione del documentario per conto del Comune di Como sui lavori di risanamento edilizio del centro cittadino.

Sezione Laureati e Diplomatici. - Normale svolgimento presso le sedi rionali delle lezioni di politica e dottrina fascista per giovani fascisti.

Sezione Teatro - Normali lezioni bisettimanali per gli attori e le attrici che prenderanno parte alla produzione di un lavoro teatrale da darsi in un locale cittadini a scopo benfico.

5)- ATTIVITA' SPORTIVA -

Sezione scherma - Continuazione del corso istruttorio trisettimanale alla Sezione maschile e femminile. Partecipazione ai Campionati della 2° Zona. Partecipazione al Campionato Italiano Ufficiali. G.I.B. di Livorno - Elio Orzelli 5° Cl.
Sezione Tiro a Segno - prove suppletive per il conseguimento del Brevetto Sportivo.



« Vivere non è necessario,
ma è necessario navigare ».

M

LITTORIALI DELLO SPORT - A. XV
Primo classificato tra i G. U. F. Provinciali

PARTITO NAZIONALE FASCISTA
GRUPPO UNIVERSITARIO FASCISTA
"GIORGIO MORIANI,,
LIVORNO

Foglio n° 2 ./...

c) Tesseramento.-

Alla data del 31 Marzo XVII risultano tesserati: Fascisti Universitari
182-Fasciste Universitarie 34-Laureati 62-Diplomati 26-Sez/ GUF
R. Accademia Navale 550-TOTALE N° 854.-

ATTIVITA' CULTURALE.=

=====

Partecipazione ai Littoriali della Cultura a Trieste- A Roma, per
la partecipazione ai Littoriali del Lavoro, sono stati inviati tutti
i selezionati dei vari concorsi per la Provincia di Livorno.-
A tutt'oggi i risultati si presentano assai buoni.=

b) Sezione Cinematografica.=

A cura di questa Sezione si sta concretando un corto metraggio, ri=
producente la vita di una redazione giornalistica, presa dal vero
per concessione del Direttore del Quotidiano "Il Telegrafo".=

c) Sezione Propaganda e Stampa.=

Senza ~~applicare~~ danneggiare lo svolgimento dei Corsi di Prepara=
zione Politica, si sta svolgendo settimanalmente presso la Casa
dello Studente, una riunione di iscritti che illustrano a turno
un argomento da loro scelto, per il tempo di durata di un ora circa.=
Lo scopo di tali riunioni è quello di mettere in luce elementi di
maggiore attività e capacità.=

d) Sezione Istitute Fascista di Cultura.-

Gli iscritti al Guf partecipano a dette riunioni in numero sempre

./...



PARTITO NAZIONALE FASCISTA
GRUPPO DEI FASCISTI UNIVERSITARI
"SERGIO BRONZI"
LA SPEZIA

SEGRETERIA
POLITICA =

N. di protocollo 2100/4/b.

Risposta al foglio N.

del

dell' Ufficio

La Spezia, 3 maggio 1939-XVII
Via Sapri, 9 - Telef. 21-536

OGGETTO RELAZIONE SULL'ATTIVITA' POLITICA-CULTURALE e SPORTIVA SVOLTA DURANTE IL DECORSO MESE DI APRILE XVII°

SEGRETERIA POLITICA-Allievi dei Corsi di preparazione politica per i giovani-designati dal Segretario del G.U.F.-hanno partecipato a Rapporti Federali nei Fasci della Provincia.

CORSI DI PREPARAZIONE POLITICA PER I GIOVANI-sono state effettuate visite ai Gruppi Rionali della città; Vi hanno partecipato gli allievi del I° anno.

Lezioni teoriche n. 4

Allievi 2° anno n. 24

Allievi I° anno n. 33

Insegnanti n. 14

SEZIONE EDITORIALE E STAMPA-Ha curata la pubblicazione di due "pagine del G.U.F." sul foglio d'ordini "Il Popolo de La Spezia".

UFFICIO CULTURA-Ai prelettorali della Cultura e dell'Arte il G.U.F. ha riportato i seguenti risultati: un littore nel concorso per una monografia demografica- un secondo classificato nel concorso per monografia di agraria- un 3° classificato al concorso per monografia corporativa- un settimo classificato al convegno di politica corporativa- un ottavo al concorso per composizione musicale- un nono al convegno di Teatro =

Teatro-Guf-Ha curato la messa ^{in scena} della commedia "Nascita di Salomè" che sarà rappresentata il 3 Maggio al locale Teatro "Duca degli Abruzzi".

Sezione Figurinisti e scenografi-Ha partecipato alla Mostra d'Arte del G.U.F. con due teatrini e 25 bozzetti scenografici.

Cine-Guf-Mattinate Cinematografiche n. 4

Sezione Musicale-Ha iniziato la preparazione di un secondo concerto di musica classica per trio e quartetto.

Sezione Coloniale-Ha collaborato con l'I.F.A.I. per la organizzazione di un corso di preparazione alla vita coloniale.

UFFICIO SPORTIVO-Ha organizzato un incontro polisportivo per universitari degli Atenei di Genova e Pisa.

Sezione Tennis-partecipa al Campionato di IIIa Categoria per la disputa della Coppa "Primo Decennale"; ha effettuato i primi due incontri riportando due vittorie =

Sezione Calcio-Ha svolto tre incontri con squadre locali ed uno con la squadra del G.U.F. di Parma.

Sezione Pallacanestro-Ha svolto un incontro con la squadra del G.U.F. di Firenze.

Sezione Ippica-Continuano le lezioni al Corso di equitazione che si svolge presso il galoppatoio della Regia Marina.

Cineguf di La Spezia

PARTITO NAZIONALE FASCISTA
GRUPPO DEI FASCISTI UNIVERSITARI
"SERGIO BRONZI,,
LA SPEZIA

SEGRETERIA
POLITICA

N. di Protocollo 1499/4/b.

Risposta al foglio N.

del

La Spezia, 1 marzo 1939-XVII
Via Sappi, 9 - Telef. 21-536

OGGETTO RELAZIONE SULLA ATTIVITA' POLITICA E SPORTIVA SVOLTA DURANTE IL DECOR-
SO MESE DI FEBBRAIO XVII°=

SEGRETERIA POLITICA-E' stato costituito il Nucleo dei Fascisti Universitari di Sarzana.

Fascisti Universitari-designati dal Segretario del G.U.F.-hanno tenuto conversazione a carattere culturale ai centri premilitari della Provincia.

CORSI DE' PREPARAZIONE POLITICA PER I GIOVANI- Sono state effettuate n. 6 lezioni teoriche integrate da discussioni cui hanno partecipato gli allievi.

E' stato tenuto un convegno sui problemi economici dell'Impero.

Sono state effettuate esercitazioni pratiche presso l'Istituto Nazionale della Previdenza Sociale cui hanno partecipato n. 16 allievi.

Sono state effettuate due visite collettive a stabilimenti industriali della città.

Allievi I° annò n. 31

" " 2° " n. 16

Insegnanti n. 18

SEZIONE EDITORIALE E STAMPA -Ha curato la pubblicazione di due "Pagine del GUF" sul "Popolo de La Spezia".

UFFICIO CULTURA:

Sezione Demografia e Razza-Ha curato lo svolgimento di 4 Convegni sui problemi razziali. Temi svolti: "Il problema spirituale e politico del razzismo italiano"- "Razzismo Coloniale"- "Razzismo e Letteratura"- "Autarchia come premessa ~~razziale~~ economica alla politica razziale".

Sezione arti figurative-Ha predisposto la organizzazione di Una Mostra d'Arte -pittura e scultura-per il prossimo mese di marzo.

Ha curato la partecipazione di propri elementi alla mostra prelittoariale di Genova.

Sezione Fotografica-Ha curato la ripresa di manifestazioni sportive del GUF.

Teatro-Guf-Ha continuato la preparazione del complesso artistico per la messa in scena di "Nascita di Salomè". Sono stati esaminati i bozzetti di scene, i teatrini ed i figurini realizzati in occasione del concorso indetto. Sono stati esaminati 30 bozzetti tra i quali sono stati dichiarati vincitori quelli dei camerati Blasi e Rolla e Gandolfo Roberto.

Sezione Studi Economici-Ha partecipato al Convegno di studi economici indetto dal G.U.F. di Milano.

Sezione Studi scientifici- Ha curato lo svolgimento di due convegni presso la sede del G.U.F.=

Cine-Guf-Mattinate Cinematografiche n. 4.=

Cineguf di Modena

ARTITO NAZIONALE FASCISTA
GRUPPO UNIVERSITARIO FASCISTA
PALAZZO DEL LITTORIO - CASA DELLO STUDENTE - TEL. 43-15
MODENA

Relazione mensile del mese di APRILE 1939 A. XVII

Direttorio G. U. F. Invariato

Nuclei dipendenti Carpi, Mirandola, Finale, Sassuolo

Sezione Femminile

Tesseramento:

Fascisti universitari N. Vedi Modello C

Fasciste universitarie N.

Laureati N.

Stranieri N.

Accademisti N.

Casa dello Studente: Gestione normale

Pernottamento: 96

Pasti N. 3975

Assistenza ed ufficio dispense Gestione normale

Attività culturale:

Prelittorali e Littorali Partecipazione ai Littorali della Cultura e dell'Arte a Trieste.

Sezione artistica Organizzazione di Mostre d'Arte in Provincia

Ufficio stampa Comunicato giornalieri sulla Gazzetta dell'Emilia e collaborazione con altri giornali

Sezione cinematografica Studi per la realizzazione di un do- /cumentario cinematografico

Sezione radio Impianto di una trasmittente locale /cumentario cinematografico

Sezione coloniale Potenziamento della Sezione e collaborazione coll'I.F.A.I.

Sezione Dante Alighieri

Sezione Istituto Fascista di Cultura Conversazioni in provincia di iscritti al G.U.F. per l'Ist. Cult. Fasc. e collaborazione in campo culturale.

Attività Sportiva

Brevetti sportivi

Agonali e Littorali Partecipazione ai Prelittorali di atletica di Bologna e di Parma- Partecipazione alla Coppa Verona di atletica.

Attività delle varie sezioni Allenamenti di atletica, ginnastica, canottaggio, scherma, tiro a volo, pallacanestro, equitazione, nuoto, tennis.

Conclusione del torneo di pallacanestro Coppa Roberto Boselli organizzato da questo G.U.F. - Incontri di pallacanestro col G.U.F. di Ferrara, Parma, Venezia, Bologna. Partecipazione a Genova ai Campionati di tiro a volo.

Sport femminile Svolgimento del Campionato di prima divisione di pallacanestro.

Allenamenti di ginnastica, tennis, scherma, pallacanestro, atletica.

Attività politica

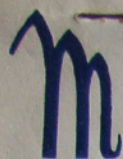
Inaugurazione alla presenza del Federale di Modena del N.U.F. di Mirandola

Partecipazione ai Littorali del lavoro conseguendo il decimo posto in classifica generale

Rapporti con le Università ed Istituti Scolastici

Ottimi

Varie Riunione del Centro di studi economico-sociali Prove per l'ammissione al primo anno del quarto corso di Preparazione Politica. Visita alla Fiera di Milano degli iscritti ai Corsi stessi. Partecipazione col labore alla



LITTORIALE
CULTURA ED ARTE
ANNO XIV E XV

PARTITO NAZIONALE FASCISTA

GRUPPO UNIVERSITARIO FASCISTA NAPOLETANO "MUSSOLINI"

NAPOLI, 4 aprile XVII
LARGO FERRANDINA, 1
TEL. 26735 - 32012

N. di protocollo
Risposta al foglio N.
del
dell'Ufficio

RELAZIONE SULL'ATTIVITA' del G.U.F. "Mussolini"

svolta nel mese di marzo 1939 XVII

==.==.==.==.==.==

OGGETTO:

TESSERAMENTO:

fascisti universitari	N° 2787
fasciste universitarie	" 905
laureati e laureate	" 1222
Diplomati e diplomate	" 246
Sez. Stranieri	" 40

5200=

L'UFFICIO ORGANIZZAZIONE, ha continuato il censimento degli iscritti alle varie Facoltà secondo gli intendimenti fissati. Il 5 marzo una comitiva di circa 800 fascisti universitari si è recata a visitare la Mostra del Minerale Italiano in Roma. L'UFFICIO CULTURA ha organizzato il giorno 4 marzo un Convegno sul tema "Fascismo antiborghese" con l'intervento di S.E. il Prefetto, il Federale e le maggiori Autorità cittadine che hanno preso parte alla discussione. Si sono svolti, con grande numero di partecipanti, i Prelittorali del Lavoro. In tutte le gare i partecipanti hanno dimostrato disciplina e nello stesso tempo seria preparazione. Nel mese di marzo si sono svolti anche i Prelittorali della Cultura e dell'Arte. Ai vari Concorsi e Convegni hanno partecipato oltre 500 fascisti universitari. Il CINEGUF ha programmato i filmi Littori al Dopolavoro del G.R.F. "Berta" ottenendovi un caloroso successo. Si è iniziata anche la preparazione per i filmi che saranno presentati ai Littoriali del Cinema A. XVIII. Si sono svolti gli esami finali e di passaggio del III e IV Corso di Preparazione Politica per i giovani. Il 23 marzo, con un'austera cerimonia, è stato inaugurato il V Corso di Preparazione Politica. L'UFFICIO STAMPA ha ultimato la compilazione del volume sui "Littoriali dello Sport A. XVI". Tale pubblicazione è stata presentata in omaggio a S. A.R. il Principe di Piemonte, a S.E. Starace ed alle maggiori Autorità. Questo Ufficio ha curato inoltre e come sempre la diramazione di comunicati alla stampa cittadina. LA SEZIONE FEMMINILE ha curato la seria preparazione delle fasciste universitarie ai Littoriali della Cultura e dell'Arte, facendo svolgere i Prelittoriali che hanno dimostrato l'alto grado di preparazione raggiunto dalle fasciste universitarie.

Cineguf di Pisa

- 2 -

Fascisti/universitari.

TESSERAMENTO

=====

La forza del G.U.F. di Pisa al 30 aprile 1939, XVII, è la seguente:

Fascisti universitari:	n°	493
Fasciste universitarie:	"	91
Laureati:	"	207
Diplomati:	"	55
Stfanieri:	"	16
Totale	N.	862

UFFICIO DISPENSE

=====

Sono stati terminati i seguenti corsi di dispense: Stefanelli = Calcolo di una caldaia. Poggi = Fisica Tecnica (p. I).

Sono stati iniziati: Rossi = Storia dell'Arte. Paris = Elettrotecnica (p. II); Poggi = Fisica tecnica (p. II).

UFFICIO CULTURALE

=====

Nel mese di aprile si sono svolti a Trieste i Littoriali della Cultura e dell'Arte, dove il nostro G.U.F. si è classificato al 6° posto assoluto.

Il G.U.F. di Pisa, oltre ad un titolo individuale di Littore nel Concorso per una monografia demografica, ha ottenuto i seguenti titoli Littoriali:

Concorso per una monografia demografica; Concorso per una Monografia di Veterinaria; Concorso di Giornalismo; Concorso per una Monografia di carattere militare; Convegno di Politica Corporativa.

I partecipanti erano stati accuratamente scelti mediante i Prelittoriali della Cultura e dell'Arte svoltisi nell'ultima decade di febbraio.

SEZIONE CINEMATOGRAFICA

=====

Nel mese di aprile la Sezione Cinematografica ha provveduto al montaggio del film scientifico realizzato nel mese di marzo scorso, mentre contemporaneamente provvedeva alla sceneggiatura del film documentario "Navicellai d'Arho", con la relativa sincronizzazione.

Sono continuate le iscrizioni alla Sezione, che va acquistando ogni giorno una nuova potenzialità.

Il lavoro è interrotto per la mancanza dei buoni di acquisto già richiesti alla Segreteria Centrale del G.U.F.

./.

Cineguf di Pistoia

GRUPPO DEI FASCISTI UNIVERSITARI DI PISTOIA

RELAZIONE DELL'ATTIVITA' SVOLTA NEL MESE DI APRILE XVII°

1° - ORGANIZZAZIONE

- a) Direttorio G.U.F. Nessuna Variazione
- b) N.U.F. dipendenti Nessuna Variazione
- c) Tesseramento A tutto il 30 u.s. sono state ritirate n° 350 tessere.

2° - ATTIVITA' POLITICA

- 16 Aprile Rapporto al N.U.F. di Pescia tenuto dal Segretario.
- 27 Aprile Rapporto ai Fiduciari delle Sezioni Culturali e Sportive.

3° - ATTIVITA' CULTURALE

a) Littorali del Lavoro

Partecipazione dei vincitori dei Pre-littorali del Lavoro alle gare dei Littorali.

b) Sezione Artistica

22- 23- 25 Aprile - Rappresentazione, in collaborazione con l' O.N.D. di tre recite dell'opera lirica "BOHEME" di Giacomo Puccini al R. Teatro "Manzoni".

10 Aprile Chiusura e premiazione della Mostra Fotografica.

Preparazione Serata pirandelliana.

c) Sezione Cinematografica

10 aprile - Mattinata cinematografica di cartoni animati al Cinema Teatro Eden

d) Sezione Razza

Preparazione del Notiziario Periodico " RAZZA "

e) Sezione Stampa

Collaborazione al Foglio d'Ordini della Federazione Fascista "Il Ferruccio" con la pubblicazione settimanale della "Pagina del G.U.F."

26 Aprile Rapporto ai collaboratori della pagina del G.U.F.

f) Varie

13 Aprile Rapporto ai Fiduciari della Sez.

18 Aprile Rapporto ai Fiduciari alla Cultura del N.U.F. Dipendenti.

Cineguf di Udine

PARTITO NAZIONALE FASCISTA
FEDERAZIONE DEI FASCI DI COMBATTIMENTO
UDINE

Seguito lettera N. _____ FOGLIO N. _____

ATTIVITA' DEL GRUPPO UNIVERSITARIO FASCISTA FRIULANO NEL MESE DI APRILE XVII°

Il 26 Aprile u.s. ha avuto luogo alla presenza del Segretario Federale e con l'intervento del Direttorio del Guf lo scambio delle consegne fra il dott. Ezio Vittorio, dimissionario per motivi professionali e il dott. Carlo Giacomelli nuovo Segretario del Guf.=

1) ORGANIZZAZIONE

d) Tesseramento:

Nel corso del mese hanno provveduto al regolare tesseramento numero 42 fascisti universitari, 7 fasciste universitarie, 26 laureati e diplomati con un totale di 75 tesserati.=

Il Vice-Segretario del Guf ha presenziato, in rappresentanza del Segretario impossibilitato, al rapporto che è stato tenuto in Roma il 21 Aprile a tutti i Segretari dei Guf da S.E. Starace.=

Il giorno 26 Aprile hanno avuto inizio le lezioni dei Corsi di Preparazione politica cui risultano iscritti 29 camerati.=

L'Addetto alla Cultura e in rappresentanza del Segretario e l'Alfiere con labaro hanno partecipato il giorno 27 alla celebrazione Foscoliana tenuta a Firenze da S.E. Bottai presente S.M. il Re Imperatore.=

4) ATTIVITA' CULTURALE -

a) Littoriali - Una folta rappresentanza del Guf Friulano ha presenziato a Trieste alla cerimonia inaugurale dei Littoriali della Cultura e dell'Arte. Il fascista universitario Mario Battistella si è classificato settimo nel concorso di Teatro.=

d) Sezione Cinematografica - La Sezione Cinematografica, favorita dalle condizioni climatiche, ha portato a buon punto le riprese per il film "Friuli" e ha girato buona quantità di materiale documentario per un film sull'Opera Maternità Infanzia ~~di~~ prossima realizzazione. È continuato il servizio fotografico di attualità e per il quotidiano della Federazione "Il Popolo del Friuli".=

i) varie - Corsi di lingue. - Sono continuate le lezioni di lingua tedesca e inglese organizzati presso la Scuola di Lingue Moderne.=

5) ATTIVITA' SPORTIVA +

./.

Cineguf di Venezia

DELLE ATTIVITA' SVOLTE DAL GRUPPO FASCISTE UNIVERSITARI DURANTE IL MESE DI APRILE XVII

ORGANIZZAZIONE

DIRETTORIO GUF

Nuclci dipendenti

Sezione Femminile

Tesseramento

N.N.

Il Segretario del GUF accompagnato dal Direttorio ha inaugurato la Fiamma del NUF di S. Donà di Piave

Il NUF di Mestre ha organizzato per i propri iscritti un trattamento d'anzate nella Sala del Toniolo.

La Sezione Femminile in collaborazione con i Fasci Femminili hanno partecipato alla Campagna antitubercolare con la vendita del tradizionale "Bocelo"

Le forze del GUF al 31 Aprile XVII risultate così suddivise:

Fascisti Universitari	529
Fasciste Universitarie	121
Laureati	241
Diplomati	134
Stranieri	2

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

TOTALE GUF VENEZIA 1027

NUF di S. Donà di Piave	50
" " Portogruaro	40
" " Mestre	105
" " Chioggia	45

TOTALE NUF DIPENDENTI 240

TOTALE GENERALE 1267.

2 CASA DELLO STUDENTE

Durante il mese di Aprile ha funzionato come al solito la distribuzione di 177 pasti, circa.

3 ASSISTENZA ED UFFICIO DISPENSE

Durante il mese di Aprile è stata effettuata la tiratura di alcune dispense

4 ATTIVITA' CULTURALE

- a) Pelittorali Littorali
- b) Sezione danzatrice
- c) Sezione cinematografica

(Vedi classifiche allegate)

N.N.

Si sta preparando alla realizzazione di alcuni film per la prossima partecipazione al Littorali del Cinema

N.N.

- d) Sezione Radio
- e) Sezione Politica

N.N.

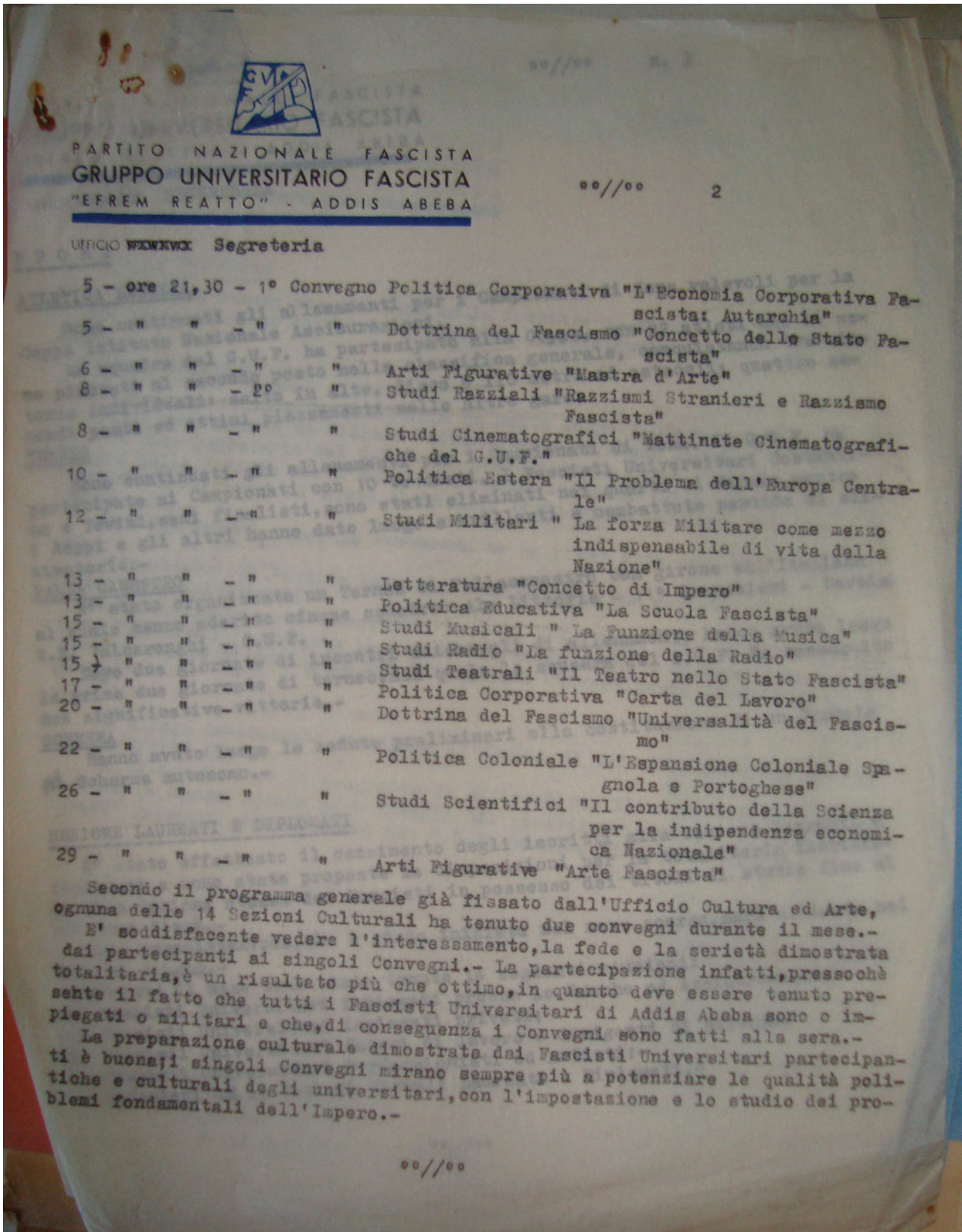
- f) Sezione teatro
- g) Sezione scenografia
- h) Sezione Letteratura

N.N.

N.N.

N.N.

2.3
Giugno 1939
Cineguf di Addis Abeba



Cineguf di Bari

RELAZIONE DELL'ATTIVITA' SVOLTA DAL GUF DI BARI DURANTE IL MESE DI MAGGIO
1939 XVII. -

ooo

...

UFFICIO SEGRETERIA

Il Segretario del Guf ha ispezionato un solo Nuf. Ha tenuto rapporto ai Fiduciari dei Nuf. Ha tenuto due rapporti ai Fiduciari di Corso e di Facoltà. Ha presenziato a Firenze per tutta la durata dei Littoriali maschili dello Sport. Ha presenziato a Genova ai Littoriali di canottaggio. Ha partecipato alla Commemorazione di Emilio Ingrassia a Conversano dove hanno preso parte sei Nuf della provincia con numerosa rappresentanza di fascisti universitari. Ha tenuto rapporto alle fasciste universitarie che parteciperanno ai Littoriali femminili dello Sport.

UFFICIO STAMPA

Cronaca del Guf alla Gazzetta del Mezzogiorno, Littoriale e Gazzetta dello Sport. L'Ufficio stampa si è attivato in particolar modo sullo svolgimento dei Littoriali dello Sport. E' in via di organizzazione la pubblicazione di un quindicinale del Guf che si sta raccogliendo il materiale necessario.

UFFICIO PROPAGANDA

Continua attivamente la propaganda culturale attraverso i Nuf dipendenti. Si è tenuto un solo convegno culturale. Una conversazione presso l'unione Lavoratori del Commercio.

SEZIONE NAVALE

Sono terminate le lezioni dei corsi di preparazione nautica tenute dai professori dell'Istituto Nautico di Bari. In questo periodo estivo la Sezione si attiverà per la parte pratica organizzando esercitazioni a vela onde preparare gli allievi sull'attrezzatura e manovra.

SEZIONE RAZZA E DEMOGRAFIA


Questa Sezione svolge il suo normale lavoro. Si sono tenute tre conversazioni presso i Gruppi Rionali. Due conversazioni presso il Sindacato Lavoratori dell'Industria.

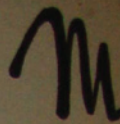
SEZIONE CINEMATOGRAFICA

Continua intensamente la preparazione del Film da presentare ai Littoriali della Cinematografia. Durante il mese si sono svolte n. 4 mattinate cinematografiche con la proiezione di film di prima visione. Si è avuto un numero di intervenuti pari a 3055.

./.

Cineguf di Carrara

 **PARTITO NAZIONALE FASCISTA**
GRUPPO UNIVERSITARIO FASCISTA
"PIERINO GATTINI."
APUANIA



LITTORIALI CULTURA E ARTE A. XIII
PRIMO CLASSIFICATO TRA I GUF PROVINCIALI

N. di Protocollo 1154/
Risposta al foglio N. _____
del _____
dell'ufficio _____

Apuania-Carrara 7/6/1939

Alla
Segreteria dei Gruppi Universitari Fascisti
R O M A

OGGETTO

Relazione mensile
mese di Maggio

ORGANIZZAZIONE :
Tesseramento - fascisti universitari n.211 - Laureati e diplomati n.72 - R. Accademia di B. Arti n.18 - Totale n.301.-

ATTIVITA' CULTURALE
Durante il mese di Maggio sono state tenute n.12 conferenze nei vari Depelaveri e Comandi G.I.L. della Provincia.-

SEZIONE CINEGUF
Ha avuto inizio in questi giorni la lavorazione del documentario il "MARMO" che sarà presentata a Venezia ai Littoriali del Cinemà.-
In occasione del Raduno depelaveristico di S. Carlo Po^e la Sezione Cineguf ha riprese a cura del Depelavere Provinciale di Liverne alcune delle principali fasi della manifestazione.-

CORSI DI PREPARAZIONE POLITICA DEI GIOVANI:
Continuano le lezioni settimanali.
Con il mese di Maggio hanno avute inizio i turni di pratica presso le varie unioni Sindacali della Provincia.-

ATTIVITA' SPORTIVA;
Il G.U.F. di Apuania ha partecipate ai Littoriali delle Sport con 35 fascisti universitari in difesa dei vari G.U.F. Sede di Università, ottenen-
do i seguenti risultati:
Vannucci Paolo II nella categoria dei medie leggeri.
Bernini Bruno IO nella gara del Pentatlon moderne.
Ledevici Giulio nella gara di tire al piccione e25^a al piattelle.
Inoltre i fascisti universitari Bendielli Giovanni - Berrini Marie, Celi Pie-
re, Peceri Bruno, ha prese parte con il G.U.F. di Pisa ai Littoriali di nechei.
La fascista universitaria Peselli Rina ai Littoriali Femminili ha otte-
nute un 5^o peste asselute nel lancio di cievallette.-

IL SEGRETARIO DEL G.U.F.
[Handwritten signature]

Cineguf di Novara

anno scolastico nel mese di Ottobre p. v.

In complesso sono state distribuite nell'anno XVII
N. 3765 di pagine

4) ATTIVITA' CULTURALE

c) UFFICIO STAMPA

- La sezione stampa ha curato la pubblicazione, sul numero speciale del foglio d'ordine edito in occasione della visita del Duce alla provincia di Novara, d'una pagina dedicata ad illustrare l'attività del G.U.F.

E' inoltre continuata la normale attività di collaborazione all'Italia Giovane.

Ad illustrare l'attività svolta in questo settore riporto quanto il direttore dell'Organo Federale dichiarò nella relazione semestrale presentata al Segretario Federale:

Collaborazione del G.U.F. - "In seguito ad accordi, ^{tutti} gli iscritti al G.U.F. sono stati abbonati all'Italia Giovane. ^{La collaborazione è} fornita ^{per} dai quattro quinti circa da giovani iscritti al G.U.F. Sono state pubblicate quattro pagine del G.U.F."

a) SEZIONE CINEMATOGRAFICA

- La sezione cinematografica, ~~ha~~ ^{ha} documentato la giornata vissuta dalla nostra provincia in occasione della venuta del Duce, ~~ha~~ ^{ha} girato una pellicola a passo ridotto, che fu presentata al pubblico nei locali dell'Istituto di Cultura Fascista la sera successiva.

E' stato inoltre girato un documentario sulla manifestazione Ginnico Sportiva organizzata dal Comando Federale della Gil svoltasi il 24 Maggio.

La sezione ha infine organizzato ^{una} la serata retrospettiva a passo ridotto con pellicole ^{fornite} dal CINEGUF Torino

b) SEZIONE ISTITUTO NAZIONALE FASCISTA DI CULTURA

- Presso l'Istituto di Cultura Fascista il Fascista Universitario Ugo Schleifer



PARTITO NAZIONALE FASCISTA
GRUPPO UNIVERSITARIO FASCISTA
TRIESTE

M

LITTORIALE SPORT
A. XIV - Categoria B

Vixit non è mafianò, ma i mafianò narifanò.

Trieste, 12/6/1939/XVII°

Via G. Rossini, 4 - Tel. 82-15

N. di protocollo

II° foglio

na collaborazione con la sezione musicale, sono stati avviati accordi con il Sindacato e la Società dei concerti per un programma completo di attività per il prossimo autunno, in maniera da ottenere senza saturare l'ambiente, la maggior valorizzazione dei giovani musicisti.-

La sezione Cineguf. Mentre continua l'allestimento dei due documentari di cui uno a colori, per i Littoriali del Cinemà, ha iniziato un terzo film di maggior mole, che si spera di ultimare in tempo per i Littoriali. Ha effettuato una serata cinematografica di carattere retrospettivo, al Politeama Rossetti con ottimo successo, anche finanziario. La serata verrà ripetuta con altro programma al Castello ai primi del prossimo luglio.-

La sezione arte, si è interessata della preparazione del lavoro per lo smontaggio della Mostra dei Littoriali che si chiude il 15 giugno.-

Sezione laureati e diplomati. Per sopravvenuta indisponibilità di vari fascisti universitari, chiamati alle armi o trasferiti in altre città, si è reso necessario un rimaneggiamento notevole nei quadri dei fiduciari delle sezioni presso i G.R.F. fiduciari la cui nomina è stata in questi giorni approvata dal Federale. E' continuata l'attività assistenziale per l'avviamento al lavoro; mentre per quanto concerne i rappresentati del GUF nei Sindacati si è dovuto anche qui provvedere a varie sostituzioni, per limiti di età e per trasferimento. I camerati uscenti per limiti di età, sono stati tutti con lo interessamento del GUF - mantenuti nel Direttorio del Sindacato come componenti ordinari, ad eccezione di quello dei giornalisti. - Sono stati nominati due vice fiduciari per i ragionieri e i maestri, in quanto i titolari sono richiamati in Albania. Entro giugno verrà riaperto l'altra dei veterinarie sarà così possibile provvedere alla nomina del nuovo rappresentante in sostituzione dell'attuale, da tempo fuori limiti di età. - Analogamente e per la stessa ragione si potrà provvedere per i periti commerciali.-

Inquadramento. In seguito alle nuove nomine avvenute nei fiduciari regionali della sezione laureati, si sono avute modifiche nei quadri degli addetti allo inquadramento, che coincide in pieno con quello della sezione laureati e diplomati, per evidenti ragioni di unicità. - E' stato rinnovato parte dello schedario, e sono stati impiantati nuovi ruolini, e si sta procedendo alla costituzione di una centuria d'onore.-

Sezione sportiva. Tutta l'attività si è estrinsecata nella partecipazione ai Littoriali. In quelli maschili il GUF di Trieste ha mantenuto la classifica dello scorso anno, diminuendo lo scarto dei punti nel confronto dei GUF che lo procedono immediatamente nella graduatoria. Ha conquistato quattro titoli di Littore (lancio del disco, "singolo" e "doppio" di canottaggio) ed è riuscito

Cineguf di Zara



PARTITO NAZIONALE FASCISTA
GRUPPO UNIVERSITARIO FASCISTA DALMATO
ZARA

1899-1920 Società degli Studenti Italiani della Dalmazia - 1920-1926 Fasci Universitari Dalmati - 1926 G. U. F. D.

Ufficio Segreteria

N. Prot. 874

Zara, 4-giugno-XVII

Casa Littoria

OGGETTO: Relazione mese di maggio

11 GIU, 1939 Anno XVII

RELAZIONE SULL'ATTIVITA' SVOLTA NEL MESE DI MAGGIO ANNO XVII.

Ovunque gemono e fremono fratelli nostri, là sia il campo delle nostre battaglie

A noi, Italiani della Dalmazia, non rimane che un solo diritto, quello di soffrire.

CULTURA : Il giorno 6 maggio e' uscita la pagina del G.U.F. "Cemento e Acciaio", con articoli riguardanti i problemi della borghesia della razza e di politica estera.

Il 10 dello stesso mese il gruppo ha organizzato una rappresentazione cinematografica per gli studenti delle scuole medie, il film proiettato era "Il Cavaliere di San Marco", seguito da un documentario Luce sui nostri legionari in Spagna.

SPORT : Il G.U.F.D. si e' presentato il giorno 11 maggio all'incontro di Campionato di Societa', fase zonale, svoltosi in Ancona, e lo ha vinto brillantemente con 6131 punti.

VARIE : Il giorno 9 maggio gli studenti hanno dato la loro collaborazione alla propaganda coloniale, contribuendo alla vendita di giornali e riviste in carattere con la manifestazione, e distribuendo pacchetti di Karkade'.

Il giorno 14 hanno collaborato alla campagna antitubercolare, vendendo francobolli e distintivi.

4/6

F. Il Segretario del G.U.F.D. Assente per studio
Il Vice-Segretario

3. L'ETÀ D'ORO DEI CINEGUF

3.1 *Finanziamenti*

– Cineguf di Ferrara – fattura firmata da Michelangelo Antonioni

3.2 *Mattinate e Serate retrospettive*

– Cineguf di Bologna – Senza data

– Cineguf dell'Urbe – 1942

3.3 *Pubblicazione Speciale / Libro del Cineguf di Milano 1941*

3.4 *Cine-OND – 25 Luglio 1943*

3.2

Mattinate e Serate retrospettive Cineguf di Bologna – Senza data

OTTICA E FOTOGRAFIA

LUIGI GARAGNANI

Via Porta Castello, 5 - Tel. 29-133

**Fornitore
del Cineguf
Bologna**

**Tutti gli apparecchi - Materiale
Fotografico e Cinematografico**

**Sconti agli
iscritti al
Cineguf**

Tip. NETTUNO - Via Pratiello R. 2 - Telef. 1000

GRUPPO FASCISTI UNIVERSITARI

Cineguf Bologna

MATTINATE CINEMATOGRAFICHE

JANOSIK il ribelle

di MAC FRIC

Sceneggiatura: Mac Fric - Interpreti: Palo Bielik, Zlata Hajdukova, Andrey Bagar - Musica: Milos Smatek - Anno 1936.

Ciò che in principal modo attrae l'attenzione in questa pellicola rievocativa di scuola boema è il genuino coraggio o, per meglio dire, la noncuranza di attenersi allo stile, assai spesso verbosolo, della produzione corrente per rifarsi alle fonti della pura espressione cinematografica. Infatti qui più che altrove l'immagine assume il massimo significato espressivo attraverso quello che, con parola magica, si chiama "montaggio". Il "montaggio", è la raccolta e la disposizione di tutte le scene girate (i pezzi di pellicola) in un ordine stabilito. Come esempio citeremo il famoso pezzo tratto dal film "La Madre", che esprime cinematograficamente la gioia di un prigioniero liberato. Il Regista Podovchin, di grandezza formidabile, ha mostrato in succes-

6

BOLOGNA

CINEGUF

zione il gioco delle mani e soltanto metà del volto del prigioniero con la bocca sorridente; quindi il precipitoso scorrere di un torrente primaverile, il gioco dei raggi di sole rifrangenti sulle acque, animali domestici strizzanti in un cottile ed infine un ragazzo ridente. Questa è una pura espressione cinematografica, che parla cioè col linguaggio delle immagini.

In "Janosik", a parte la ridondanza della concezione e la teatralità evidente dei costumi e dell'allestimento scenico, le parti migliori sono concepite secondo uno stile cinematografico e culminano nella scena finale in cui il regista ha impastato nella danza del protagonista sotto le forca tutto il materiale plastico o visivo che lo spettacolo di una esecuzione può offrire. La musica è di notevolissimo complemento al ritmo visivo.

IL CINEMA BOEMO

Il cinema boemo nel suo primo ventennio ci appare come il banco di prova di svariatissime esperienze più industriali che artistiche. La produzione è intensa ed alcuni registi come Lamac, Slavinsky, Karel Anton sono noti anche all'estero. Notiamo qualche accenno di gusto paesaggistico soffocato da sovrastrutture teatrali. L'autentico carattere di naturalismo psicologico ed edonistico del cinema boemo appare nel 1927 in "Erotikon", di Machaty; questo film è noto soprattutto per una sequenza famosa in cui l'amplesso di due amanti in una casa di campagna è paragonato al fondersi di due gocce d'acqua su di un vetro.

La vita dei quartieri poveri di Praga serve da sfondo a un film di Carl Junghans, "Così è la vita", (1929): un'opera piena di poesia amara: ottima è in essa la scena del funerale della protagonista con un banchetto funebre che finisce in canzoni nella nebbia del cimitero.

Permane negli anni di passaggio dal muto al sonoro l'atmosfera prevalentemente letteraria del cinema boemo, ma alcuni registi, come Karel Plicka col documentario "Per monti e per valli", provano di non aver dimenticato i valori pittorici del passaggio di "Erotikon". È di questo periodo (1930-31-32) il grande sviluppo a Praga del film astratto e del documentario: "Il barocco di Praga", e "Burlasca", film surrealista di Jan Kucera. Il documentario più celebre prodotto in questo tempo dai boemi è "Zem spieva", (La terra canta) di Karel Plicka, che pone in evidenza il folklorismo come indirizzo cinematografico originale. Lo stile documentaristico influisce anche

BOLOGNA

CINEGUF

su due opere importantissime del 1933: "Reka", (Amore giovane) di Josef Rovensky e "Estasi", di Gustav Machaty. In "Amore giovane", ritroviamo scene suggestive come quella dell'idillio fra i due protagonisti: la fanciulla fa una corona di fiori e la pone sul capo al ragazzo. "Estasi", di Machaty ha suscitato polemiche molto violente: si è parlato d'immoralità e il film è rimasto quasi sconosciuto. In esso si palesano le tendenze psicologico-sensuali del regista: la protagonista trova la pace dei sensi nella maternità, mentre l'ingegnere suo amante la trova nel lavoro. Nel 1934 con "Notturmo", Machaty riafferma il suo stile allusivo, ma lo esprime più che altro con immagini statiche e ossessionanti. Rovensky realizzò a Praga nel 1934 "Marysa", film in cui gli fu collaboratore Otakar Vavra, uno dei più geniali registi boemi. Vavra è noto specialmente per "Panestivi", (Purezza) (1937): è un film in cui si narra la vita quotidiana più minuta con un verismo coraggiosissimo, fatto di particolari che rendono magnificamente l'ambiente (la sciacquatura dei piatti, la rammagliatura delle calze, la casa equivoca ecc.). "Cech panen Kutnohorskich", (La corporazione delle vergini di Kutna Hora), sempre di Vavra, definito "commedia eroicomico dell'amore e del bere", è un film in costume, che risente molto di "Kermesse eroica". Fra i registi boemi che, nonostante la lunga attività, si sono rivelati in questi ultimi anni, è Mac Fric: "Janosik, il ribelle", realizzato con una tecnica potente, per quanto ingenua, si può ritenere la sua opera migliore, ma interessantissimo è anche il suo ultimo film "Hordubalove", (I fratelli Hordubal). Uno dei più recenti film boemi è "Il vagabondo Macoum", di Ladislav Brom, in cui possiamo trovare un esempio ottimo di sovrapposizione sonora: Macoum è morto e ne riappare in trasparenza la figura mentre si sente un ritornello grottesco che si riferisce alla sua vita di vagabondo. I registi boemi, in una produzione limitata e di scarsi mezzi, assimilando le esperienze tedesche, russe e svedesi, hanno saputo sfruttare soprattutto la poesia delle loro tradizioni popolari.

Domenica 21 Gennaio

STRETTAMENTE CONFIDENZIALE

di Frank Capra

BOLOGNA

P. N. F.

GRUPPO DEI FASCISTI UNIVERSITARI DELL'URBE

Spettacoli
di
Cultura cinematografica

*Organizzati dal Cineguf dell'Urbe
in collaborazione con il
Ministero della Cultura Popolare
Centro Sperimentale di Cinematografia
Anno XX*

Cineattualità

Via Borgognona, 45

(angolo Corso Umberto)

Gli spettacoli si effettuano settimanalmente
nei giorni di

MARTEDÌ e VENERDÌ

alle ore 17,30

IN UNICA VISIONE

Vedere prezzi e condizioni alla pagina seguente

Nei mesi seguenti verranno proiettati :

Il gabinetto del Dottor Caligari

Il bandito della Casbah

Passione di Giovanna D'Arco

Sotto i ponti di New York

Vecchia guardia

L'Angelo azzurro

I due timidi

Entr'acte

La strada

Ragazze in uniforme

L'argent

Per le vie di Parigi

Pioggia

I Fratelli Karamazoff

Proibito

Il Cadavere vivente

Variété

Sinfonia nuziale

Ragazze in uniforme

Carnet di ballo

Lampi sul Messico

Cavalleria

Ballett mécanique

Ombre rosse

A me la libertà

Acciaio

Il fu Mattia Pascal

Atlantide

Squadrone bianco

La bandera

È arrivata la felicità

Salvator Rosa

Ettore Fieramosca

1860

Dietro la facciata

Tabù

Darò un milione

Sole

Tempesta sull'Asia

I topi grigi

L'étoile de mer

Rotaie

Prezzi

*Gli Spettacoli di Cultura Cinematografica
avranno luogo il martedì e il venerdì alle ore ~~18.30~~ 17.30*

Posti numerati

Prezzo unico L. 7

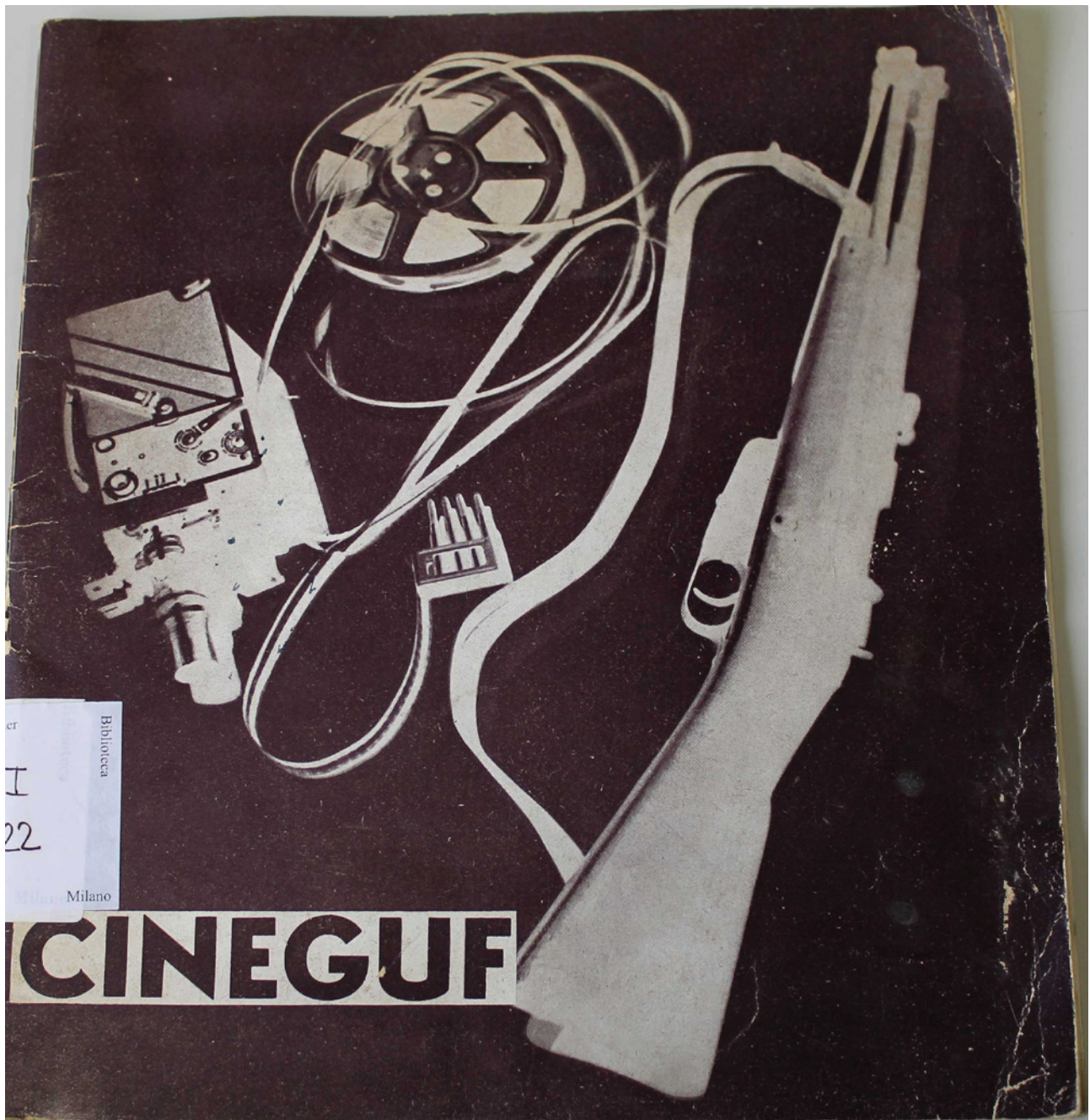
*Per le proiezioni - conferenze che avranno
luogo due volte al mese, il prezzo sarà di L. 10
con posti numerati*

*Sarà concesso un ribasso unicamente agli
iscritti al Cineguf. e al Centro Sperimentale di
Cinematografia.*

*Il botteghino del Cineattualità resterà aperto
nei giorni di spettacolo dalle ore 10 alle 12*

3.3

Pubblicazione Speciale / Libro del Cineguf di Milano 1941



1591 CINEGUF 1216

SUPPLEMENTO STRAORDINARIO DI «LIBRO E MOSCHETTO» **CINEGUF** **EDIZIONE A CURA DEL CINEGUF MILANO**

DIRETTORE RESPONSABILE VITTORIO E. FABBRI, DIRETTORE DI «LIBRO E MOSCHETTO» - CONDIRETTORE T. EMANUELI, DIRIGENTE DEL CINEGUF MILANO
 REDAZIONE ED IMPAGINAZIONE A CURA DI ATTILIO GIOVANNINI - AMMINISTRAZIONE PRESSO IL CINEGUF MILANO, VIA UGO FOSCOLO 3 - TEL. 80.144

<p>EDITORIALI</p> <p>di VITTORIO E. FABBRI 2</p> <p>di TULLIO EMANUELI 3</p> <p>ARTICOLI DI CRITICA</p> <p>CINEMA NOSTRO di Gilberto Loverso 4</p> <p>SETTE ANNI DI VITA DEL CINEGUF MILANO 7</p> <p>IL CINEMA E IL COSTUME di Luciano Emmer 12</p> <p>ARTICOLI TECNICI</p> <p>IL "PASSO RIDOTTO" NEL CAMPO SCIENTIFICO di Luigi Colcagno 10</p> <p>FOTOGRAFIA E CINEMATOGRAFIA A COLORI di F. E. Scopinich 21</p> <p>LA SONORIZZAZIONE DEL FILM A PASSO RIDOTTO di Luigi Tosi 32</p> <p>DISEGNI E BOZZETTI</p> <p>Xilografia (Fornasetti) 15</p> <p>Disegno (Giovannini) 17</p> <p>Xilografia (Albertazzi) 19</p> <p>Bozzetti (Emanuelli) 20</p>	<p>sommario</p> <p>FOTOGRAFIE DA FILM A PASSO RIDOTTO</p> <p>ACETILCOLINA 10-11</p> <p>AEROPORTO 6</p> <p>BULGARIA 9</p> <p>COME SI FA UN GIORNALE SONORO 8</p> <p>CONTINUARE 9</p> <p>FIORI SULLE DOLOMITI 9</p> <p>ISOLA DEI PESCATORI (L') 8</p> <p>MILIT-TESTO N. 14 8</p> <p>NIDO DEI FALCHI 8</p> <p>NOVELLETTA (LA) 8</p> <p>PROBLEMA DELLA PESCA (II) 8</p> <p>ROMENIA 9</p> <p>LO SCIATORE DI PASSO ROLLE 8</p> <p>FOTOGRAFIE DA FILM A PASSO NORMALE</p> <p>ANGELO AZZURRO (L') 12</p> <p>GIGLIO INFRANTO 13</p> <p>VAMPIRO (II) 24-25-26-27-28-29</p> <p>AVVENTURE DI SATURNINO FARANDOLA (LE) 30-31</p>	<p>ARTICOLI VARI</p> <p>LE SERATE RETROSPETTIVE DEL CINEGUF MILANO 25</p> <p>IL VAMPIRO DI CARL DREYER 26</p> <p>UNA BATTAGLIA FRA LE NUBI 30</p> <p>PEZZI NARRATIVI</p> <p>L'INVENTORE DEL CAVALLO commedia in un atto di Achille Campanile 14</p> <p>L'INVENTORE DEL CAVALLO riduzione cinematografica di G. Loverso e T. Emanuelli 17</p> <p>IL CORSARO DEL NAVIGLIO soggetto cinematografico di Attilio Giovannini 34</p> <p>FOTOGRAFIE E SERVIZI FOTOGRAFICI</p> <p>Ritratto del Duce dello scultore Giannino Castiglioni 2</p> <p>Marcia verso il nemico (Capitano A. Baseggio) 5</p> <p>Illustrazioni per «L'Inventore del Cavallo» (Emanuelli) 16</p> <p>Fotografie a colori 22</p> <p>Illustrazioni per «Il Corsaro del Naviglio» (Selva Bonino) 34</p>
---	--	---



Aldo Bellini 20154 Milano Viale Eivazia, 18
 telefono 842027 347841

I sette anni del Cineguf Milano

Il Cineguf Milano ha compiuto il suo settimo anno di vita, sette anni abbastanza fecondi a giudicare dal numero dei film prodotti: cinquanta a passo ridotto più qualcuno a passo normale. Prima di procedere è bene però dare uno sguardo all'indietro, senza eccessivi sentimentalismi ma anzi con freddo senso critico, ed esaminare ciò che questi anni di esperienza e questa ingente quantità di lavori hanno portato di positivo al cinema in generale ed in particolare agli elementi che si sono avvicinati al nostro Cineguf per trarne pratica ed insegnamenti. Premettiamo anzitutto che di questi cinquanta film è bene difficile che qualcuno si salvi intemerato; in ogni opera esiste una parte che, per particolari difficoltà tecniche o artistiche, presenta eccessive deficienze in uno di questi sensi. Tale difetto, secondo noi comune a tutti i film realizzati con mezzi limitati, non è imputabile che al desiderio comprensibile in ogni realizzatore, di fare più di quanto gli sia concesso fare. Tuttavia, perché il nostro appunto non resti in superficie, aggungeremo che tale difetto si può individuare soprattutto nella mania dei cineasti del passo ridotto di fare concorrenza al passo normale, scegliendo per le proprie opere soggetti, ambienti, temi che arrieggino quelli della maggior produzione; ne risultano così drammi che si perdono nell'inadeguata interpretazione, commedie sentimentali che ricalcano malamente scritte situazioni, documentari che a base di panoramiche in tutti i sensi rifanno pedestremente i « Giornali Luce ».

Il « passo ridotto » non potrà mai fare concorrenza al « passo normale » nel campo della produzione commerciale e questo per ovvie ragioni che vanno dalla mancanza di metraggio sufficiente per dare ad una storia un ciclo completo di azione, alla mancanza di mezzi per procurarsi buoni interpreti, buoni tecnici e, quel che più conta, una perfetta organizzazione di lavoro. Se il « passo ridotto » sembra da que-

sto lato in condizioni sfavorevoli, da un altro lato si trova invece in condizioni di estremo vantaggio. Tali condizioni sono create dal fatto che il « 16 mm. » non deve soggiacere ad alcuna imposizione industriale, ma può permettersi tutti i tentativi, anche i più azzardati, nel campo della pura arte e della tecnica. La sua funzione in questo senso è di portata addirittura eccezionale, essendo per le sopradette ragioni, affidata interamente al « 16 mm. » e di conseguenza ai Cineguf ogni esperienza, ogni nuovo tentativo nel campo cinematografico generale.

Dopo questa ampia premessa, saremo meglio capti, quando affermeremo che della produzione di questi passati sette anni solo alcuni film o parti di film rispondono appieno al concetto da noi espresso: vi forniremo delle cifre: sopra cinquanta film realizzati i tre quarti sono costituiti da documentari e la metà di questi documentari è ispirata a soggetti di montagna. Aggiungiamo subito, per non essere fraintesi, che non è in noi alcuna prevenzione verso il film documentario; anzi, siamo sinceramente convinti che questo genere di film, obbligando i propri realizzatori ad una narrazione prettamente cinematografica scevra da ogni riferimento e necessità del soggetto, è il più adatto a creare ed a squadrare le menti ai problemi della montagna arte. Tuttavia, proprio in questo campo, è facile cadere nella monotonia e nella ripetizione o, quel che è peggio, servirsi del cinema come il gigante borghese si serve della macchina fotografica. Per tale ragione sarà bene distinguere nella vasta produzione documentaria del nostro Cineguf le diverse tendenze ed i diversi concetti ai quali i film si sono ispirati.

I trentotto documentari realizzati si possono all'incirca suddividere così: **CATEGORIA A** (Documentari che attraverso innovazioni e tentativi hanno inteso portare un effettivo contributo al cinema): 1) *Come si fa un giornale sonoro*, film 9 1/2 mm.

girato da Emanielli e Castiglioni e animato dagli attori su dischi, con un apparecchio speciale di loro invenzione. Tale film, realizzato nel 1936, rappresentava uno dei pochi, se non unici tentativi, realizzati nel campo del sonoro dai « passoridotti ». 2) *Trucchi cinematografici*, ridotti a 2), film prodotto dal Cineguf alla fine del 1940, e dedicato a tutti gli effetti che si possono ottenere colla macchina da presa.

CATEGORIA B (Documentari sopra località e sopra temi generici, proficui ai fini di un miglioramento tecnico e del gusto nella ripresa cinematografica): film prodotti diciassette, realizzati principalmente da De Francesco, Emanielli, Enamer, Gatti, Tosi. **CATEGORIA C** (Documentari tecnici e scientifici, proficui ai fini della tecnica e della scienza): film prodotti dieci, realizzati principalmente da Calciogno, Riccioli, Sagromoso. **CATEGORIA D** (Documentari di manifestazioni, proficui ai fini della propaganda politica): film prodotti nove, realizzati principalmente da De Francesco, Caruso, Mazzoldi.

Lasciando il documentario per passare al film a soggetto divideremo anche tale produzione (dodici film, pari ad un quarto della produzione totale del Cineguf) in differenti categorie. Nella prima categoria annovereremo tutti quei film che si basano sopra un esperimento tecnico ed artistico e, meglio ancora, tecnico-artistico, poiché nel cinema i due aspetti del problema sono strettamente legati. Fra queste piccole si possono mettere: 1) *Giuseppe*, un cartone animato di Gras e Vassallo, realizzato nel 1939. Tale film, per il quale era stata creata una piccola organizzazione, presentava sia nel soggetto, sia nella fattura, un notevole progresso rispetto anche ai pochi cartoni animati realizzati dalla nostra produzione a passo normale.

2) *Aeroporto*, un film di propaganda aviatoria girato da Loverso e Emanielli, nel quale quest'ultimo, riprendendo i propri esperimenti sulla sonorizzazione del

«AEROPORTO» film parlato di T. Emanielli e G. Loverso



3.4

Cine-OND – 25 Luglio 1943



Cine-OND – 25 Luglio 1943

Dott. LEONARDO ALGARDI
Direttore del Reparto Formato Ridotte
dell'Istituto Nazionale LUCE

" CINE - OND D'ITALIA "

Relazione sulla situazione
del passoridottismo in Ita-
lia e prospetto di riorga-
nizzazione del movimento ci-
nedilettantistico nazionale

Roma, 25 Luglio 1943

"CINE-OND D'ITALIA"

Regolamento

- 1 - In seno all'Opera Nazionale Dopolavoro è istituita, sotto la denominazione di "Cine-OND" d'Italia, una Sezione Cinematografica.
- 2 - Il "Cine-OND" d'Italia ha Sede centrale a Roma e Sedili locali, in seno al Dopolavoro provinciale rispettivamente competente nei centri italiani di interesse cinematografico.
- 3 - Il "Cine-OND" d'Italia ha le seguenti finalità fondamentali:
 - a) svolgere opera di propaganda e di cultura nel campo della cinematografia allo scopo di creare una coscienza cinematografica nazionale;
 - b) riorganizzare il movimento passoridottistico nazionale allo scopo di dare diffusione ed incremento alla cinematografia in formato ridotto in funzione delle sue possibilità di valorizzazione industriale;
- 4 - Il "Cine-OND" d'Italia si propone di raggiungere le finalità di cui all'articolo precedente attraverso il seguente programma generale di iniziative e di attività:
 - 1) Coordinare l'attività dei dilettanti di cinematografia in vista dell'opportunità di stabilire un

.....

- criterio unitario di direttive per lo sviluppo del passoridottismo italiano;
- 2) riunire le giovani energie provenienti dal disciolti "Cine-Guf" e "Cine-Gil" ed affiatarle nella nuova organizzazione dei "Cinè-OND";
 - 3) tutelare gli interessi della categoria passoridottistica presso i superiori competenti organismi;
 - 4) promuovere la disciplina giuridica ed amministrativa delle attività aziendali e private nel capo della cinematografia industriale in formato ridotto;
 - 5) promuovere l'istituzione di un Albo particolare di quanti, dal punto di vista rispettivamente organizzativo, artistico e tecnico, si occupino professionalmente di cinematografia in formato ridotto;
 - 6) organizzare manifestazioni passoridottistiche nazionali e locali a scopo di propaganda e di cultura (proiezioni retrospettive, visioni in anteprima di film in edizione originale, convegni di critica cinematografica, ecc.);
 - 7) organizzare, d'intesa con il Centro Sperimentale di Cinematografia, corsi di divulgazione e di cultura cinematografica dal punto di vista, rispettivamente, storico, industriale, tecnico ed artistico;
 - 8) organizzare visite collettive di istruzione ai maggiori Stabilimenti di produzione cinematografica in Italia ed all'Estero ed illustrare in tale occasione sul posto come si effettua la lavorazione di un film;
 - 9) istituire speciali premi di incoraggiamento, quali

.....

4. FONDAZIONE CINETECA ITALIANA - MILANO

Archivio Storico del Film - Fondo Ubaldo Magnaghi

4.1 *Busta 1 / Lavorazione Dei Film: Soggetti E Trattamenti*

4.2 *Busta 2 / Corrispondenza*

4.3 *Busta 3 / Articoli E Discorsi Di Ubaldo Magnaghi*

4.4 *Busta 4 / Rassegna Stampa E Materiale Editoriale Su Documentari E Attività Generale Di Ubaldo Magnaghi*

4.5 *Busta 5 / Rassegna Stampa E Materiale Editoriale Su Singoli Film*

- Busta 5.1.1 Ostia Scalo Marittimo (Il Porto di Roma)

- Busta 5.1.2 Il Caso Waldemar

- Busta 5.1.2b Metano

- Busta 5.1.3 Alluminio, Dieci Sintesi, Sinfonie / Sinfonie del Lavoro e della vita

- Busta 5.1.4 Mediolanum

- Busta 5.1.5 Fonderie d'acciaio

4.6 *Busta 6 / Materiale Fotografico*

4.7 *Busta 7 / Varie*

FONDAZIONE CINETECA ITALIANA - MILANO

Archivio Storico del Film

Fondo Ubaldo Magnaghi

Redazione a cura di Andrea Mariani, Università di Udine

BUSTA 1 / LAVORAZIONE DEI FILM: SOGGETTI E TRATTAMENTI

- *L'ago di cucito e la storia*: soggetto cinematografico in 3 pagine, da datare
- *Buca d'amore*: dialogo cinematografico in 6 pagine da datare.
- *Cavalli si nasce*: soggetto e trattamento in 11 pagine da datare (tenere conto del fatto che viene firmato a Roma)
- *Chiostri e cortile*: Scheda tecnica produzione LUCE, 1941
- *Cielo*: soggetto cinematografico di Ubaldo Magnaghi e Variopinto. da datare.
- *Ciliegio*: soggetto cinematografico, da datare.
- *Diablo*: commedia in due tempi ed un epilogo. Da datare (tenendo conto del fatto che viene firmato a Roma e si parla di un'emissione televisiva in tempo unico). 38 pagine.
- *Isola del vino*: trattamento cinematografico di Ubaldo Magnaghi in 3 pagine, parziale
- *Isola del vino*: su carta intestata ISTITUTO NAZIONALE LUCE: 5 pagine completo
- *Isola del vino*: riscrittura, trattamento dattiloscritto in 3 pagine. Diversa versione.
- *Maria Albena*: soggetto cinematografico in 7 pagine, anno XII, 1934.
- *Maria Bescia*: Soggetto cinematografico, 12 pagine, da datare.
- *Pagliaccio e la capra*: soggetto cinematografico di Ubaldo Magnaghi su carta intestata Istituto Nazionale LUCE (stando alla grafica della carta intestata probabilmente precedente L'isola del vino) 11- 8 -1945
- *Produzione cinematografica per le scuole*: su carta intestata CINE TELEVISIONE S.p.a.: 17 pagine. 1957-1958
- *Soggetto cinematografico di propaganda industrial*: 1938
- *Storia dell'angelo*: soggetto cinematografico, 29 -7 -1945

BUSTA 2 / CORRISPONDENZA

Da datare:

- *Lettera a Fabio*: di un viaggio da Trieste. Da datare (lo scrivente è nell'età matura)
- *Lettera alla Madre*: da datare, si tratta di un soggiorno a Roma, descrizione di Pompei.
- *Lettera alla Madre*: due fotocopie della lettera precedente

In ordine cronologico:

- 25 ottobre 1933. Lettera manoscritta di Francesco Pasinetti. Sul progetto di Laguna.
- 10 novembre 1933. Lettera manoscritta di Francesco Pasinetti. 2 pagine, 4 facciate manoscritte.
- 11 novembre 1933. Cartolina manoscritta di Enrico Chiri da Torino.
- 14 novembre 1933. Annuncio proiezione Mediolanum del Gruppo rionale fascista Antonio Sci-

esa. Firma del fiduciario Jenner Mataloni.

- 16 novembre 1933. Lettera di Pasinetti sul concorso Cine-stampa.
- 16 novembre 1933. Lettera dattiloscritta di Ugo Bassan. Congratulazioni per il concorso Cine-stampa e possibile incontro.
- 17 novembre 1933: concorso La Stampa per Fonderie d'acciaio.
- 20 novembre 1933. Lettera dattiloscritta di ringraziamento del gruppo rionale Antonio Sciesa. Per la proiezione di Mediolanum tenuta il 17 novembre 1933.
- 23 novembre 1933. Lettera manoscritta di Francesco Pasinetti.
- 29 novembre 1933. Lettera manoscritta di Ugo Bassan. Richiesta fotogrammi di Mediolanum.
- 30 dicembre 1933. Lettera dattiloscritta di Francesco Pasinetti sul festival di Venezia. Chiede di voler vedere tutti e tre i film di Magnaghi, a Milano.
- 30 dicembre 1933: Busta originale dal GUF Venezia, redazione de Il Ventuno.
- 19 gennaio 1934 (?) Anno XII. Lettera manoscritta di Francesco Pasinetti. Richiesta di fotogrammi da Sinfonia per servizio su Il Ventuno.
- 26 ottobre 1934. Lettera del Gruppo dilettanti cinema del Circolo fotografico Milanese. Firma di Edoardo Scotti.
- 29 ottobre 1934. Cartolina di un cineamatore danese. Richiesta di contatto perché i film dei Cine-club italiani possano essere visti in Olanda. Spedita da Amsterdam. Firmato da Rudolf J. Kiek.
- 12 novembre 1934. Lettera dattiloscritta di Francesco Pasinetti. Riferimento del viaggio a Londra di Magnaghi e di una collaborazione. Volontà di proiettare Il Canale [degli Angeli] al Convegno.
- 4 novembre 1942. Lettera dattiloscritta di Augusto Fantechi. Su congratulazioni di Ugo Ojetti per Architettura barocca a roma e Ostia.
- 25 ottobre 1961: lettera di ringraziamento da Enzo Biagi
- 18 gennaio 1970: lettera da Ermanno Comuzio
- 18 luglio 1970: lettera da Ermanno Comuzio
- 25 settembre 1973: concorso nazionale di pittura cadorago lario
- 19 febbraio 1976. Lettera manoscritta dallo studio legale Piovan fermata Cesare Piovan. Encomio per attività pittorica. Con busta originale.
- 15 novembre 1976: Premio di pittura Lario – Cadorago (CO).

BUSTA 3 / ARTICOLI E DISCORSI DI UBALDO MAGNAGHI

In ordine cronologico:

- *Cinema Piccolo*: articolo o discorso rivolto ai "collegi del cine-club". Da datare tenendo conto di questo indizio (presumibilmente primi anni '30).
- *Al primo festival internazionale di cinematografia* alla Biennale di Venezia. 1 settembre 1932, Giornale dell'Arte.
- *Difesa Del Passo Ridotto* a firma di Ubaldo Magnaghi, p. 141 e 142 ingrandimento di fotogramma dal film Littoriali, regia di Magnaghi. Dal film citato su presume databile tra il 1932 e il 1933.
- *Due ore a tu per tu* con Harold Lloyd. 7 novembre 193... su Il Popolo di Trieste del Lunedì-Trieste.
- *Star, Misteri*. 6 dicembre 1934 su Cinema Illustrazione, Milano.
- *Clive Brook come l'ho visto io*, articolo di 4 pagine. Londra anno XIII (tra fine 1934 e ottobre 1935)

- *Follies Bergeres e Sapdarò*: articolo di 4 pagine. Parigi, anno XIII
- *Henry Garat o I Milioni*: articolo di 3 pagine. Parigi, anno XIII
- *Cinema Italiano, oggi*: articolo o discorso di Ubaldo Magnaghi nel Maggio 1959 a Roma.

BUSTA 4 / RASSEGNA STAMPA E MATERIALE EDITORIALE SU DOCUMENTARI E ATTIVITÀ GENERALE DI UBALDO MAGNAGHI

In ordine cronologico:

- *Costituzione di un Gruppo di Azione Cinematografica in Roma*. Rivista del cinematografo, Settembre 1932
- *Il libro dei divi e delle dive*. 29 novembre 1933. Su Italia Giovane, Novara. Rubrica Letture,
- *Nel Regno di celluloidi*. firmato Fabio. 14 febbraio 1936 su La Nazione di Firenze.
- *Vele e prore*, p. 83 e 84. dicembre 1939, su Bianco e Nero.
- *Servizio su Magnaghi* a pag. 149. 10 Marzo 1939. su Numero 65 della Rivista Cinema. Completo.
- *Documentari articolo firmato da Francesco Pasinetti*: rubrica Schermi, titolo Testata sconosciuta. Da datare tenendo conto che fa riferimento alla presidenza dell'Istituto Luce con Augusto Fantechi, quindi dopo la seconda metà del 1939.
- *Il Passo ridotto e la guerra*, di Amo Tombe. 3 agosto 1942 su Azione Fascista, di Macerata.
- *Caricatura di Magnaghi dalla rivista FILM* del 16 settembre 1942
- *Il Cinema alla mostra della rivoluzione*. Firmato C. Rubrica Documenti, sulla rivista FILM, di Roma. 26 dicembre 1942.
- *Les Documentaires Italiens au Palais de Chaillot*. firmato v.g. 21 aprile 1943, su Nuova Italia di Parigi.
- *Come nasce uno spettacolo lirico*. 1 luglio 1943 su Corriere del Tirreno.
- *Situazione attuale del documentario italiano*, di Glauco Pellegrini. 30 Luglio 1943 su Corriere Padano.
- *Un violento incendio nella nuova sede dell'Istituto Luce*. 5 agosto 1943 su Il Piccolo di Trieste.
- *Nessuno se ne accorge di Luigi Chibbaro*. 10 Marzo 1948 su testata sconosciuta.
- *Triste colloquio, pagina da catalogo con dipinto di Magnaghi*: 1974

BUSTA 5 / RASSEGNA STAMPA E MATERIALE EDITORIALE SU SINGOLI FILM

In ordine cronologico:

Busta 5.1.1 Ostia Scalo Marittimo (Il Porto di Roma)

- *Prime Visioni*. 1 aprile 1942 su Osservatore romano.
- *Una storia d'amore, Film di Camerini con Assia Noris*. 1 settembre 1942 su Il Mattino di Napoli.
- *Cinema e scuola*. 9 settembre 1942 su Gazzetta di Venezia. Venezia.
- *La Giornata della didattica cinematografica*. 9 settembre 1942 su Il Gazzettino di Venezia.
- *Un delicato film italiano "Una storia d'amore" / Giornata del documentario italiano*. 10 Settembre 1942 su Voce di Bergamo.
- *Metamorfosi di Camerini di Guido Aristarco*. 10 settembre 1942 su Corriere Padano.

- *"Una storia d'amore" e un gruppo di film didattici.* di Mario Groom. 10 settembre 1942 su La stampa di Torino..
- *I film della Mostra.* 10 settembre 1942 su rivista Film.
- *Venezia cinematografica "Una storia d'amore".* 10 settembre 1942 su L'Avvenire d'Italia.
- *Un storia d'amore/ film didattici della cineteca del ministero dell'educazione nazionale.* 10 settembre 1942 su Il regime fascista.
- 10 settembre 1942 su Gazzettino di Venezia.
- *X Mostra Internazionale Di Cinematografia Educativa.* 11 settembre 1942. Su Osservatore Romano.
- 12 settembre 1942. Film. piccolo specchio sulla realizzazione di Ostia.
- *Attività dell'Istituto LUCE.* 27 marzo 1943 su Irpinia Fascista di Avellino.
- *Documentari.* 10 aprile 1943 Su rivista Film.
- 7 maggio 1943 su L'Ordine di Como.

Busta 5.1.2 Il Caso Waldemar

- Poster Premio IV Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia 1936: premio a Il Caso Waldemar
- *Anche Il formato ridotto diventa grande a Salerno.* Testate sconosciuta (Roma?). Da datare (probabilmente 1965: si tratta infatti della XIX edizione dall'anno di fondazione del festival in cui viene programmato, ovvero il 1946).
- 7 luglio 1966, su Il Lavoro.
- Materiale di presentazione per il Congresso FIAF 1997, "Symposium 'Out of the Attic: Archiving Amateur film'". Presentazione de Il Caso Waldemar, in francese a firma di Gianni Comencini. Dattiloscritto.
- *Il Caso Waldemar.* presentazione di 8 pagine firmato M.C.M. (Maria Cristina Magnaghi?). Probabilmente per il congresso FIAF 1997

Busta 5.1.2b Metano

- Una conquista autarchica: Il Metano, biografia cinematografica. 19 novembre 1941 su Il Tevere, Roma.
- 25 gennaio 1942. Su Il Bargello, Firenze.
- Film Metano. 10 febbraio 1942. Su Cinema.

Busta 5.1.3 Alluminio, Dieci Sintesi, Sinfonie / Sinfonie del Lavoro e della vita

- *Produzione Italiana,* 9 dicembre 1933 su La Tribuna di Roma.
- *Cinedilettanti,* di Emanuele Caracciolo. 20 dicembre 1934 su Roma di Napoli.

Busta 5.1.4 Mediolanum

- *Cinema di Ettore.* M. Margadonna. Su L'Illustrazione Italiana. Da datare, precedente a Sinfonie del lavoro. Proiezione presso Cineconvegno, (1933?).
- *La dodicesima stagione del Convegno.* 4 novembre 1933. Sera, Milano.
- *La XII stagione del Convegno.* 6 novembre 1933. L'Ambrosiano di Milano.
- *Divagazioni di Concorso di Cinestampa.* Di Ugo Bassan. Dicembre 1933. Eco del Cinema.

Busta 5.1.5 Fonderie d'acciaio

- *Il Festival cinematografico di Milano di Attila Camisa*. 1 maggio 1933 su Cinema Italiano, Giornale dei cinematografisti indipendenti.
- *Film Italiani a passo ridotto*. 31 ottobre 1933 su La Stampa.
- *Esito del concorso per film a passo ridotto*. 18 novembre 1933 su Secolo XIX, Genova.
- *Esito del concorso internazionale del film a passo ridotto*. 19 dicembre 1933 su La Stampa.
- *Una vittoria del cinedilettantismo*. Di Giuseppe Lega. 17 febbraio 1934 su Gazzetta del popolo della sera. Torino.

BUSTA 6 / MATERIALE FOTOGRAFICO

- 28 stampe diapositive di Mediolanum
- 2 foto di lavorazione da datare. Una scattata in un porto, alcuni trasportano un modellino in scala di un caravella, che viene ripreso da un carrello. In entrambi I casi si tratterebbe di macchine da presa 16mm.

BUSTA 7 / VARIE

- 16 marzo 1945: tessera previdenza sociale come dipendente LUCE

5. ESPOSIZIONI, MOSTRE, CLASSIFICHE

5.1 1935 – Berlino

5.2 1936 – 1937 – *Mostra Internazionale del film turistico e scientifico di Como*

- L'organizzazione delle due edizioni del Concorso e la querelle Como-Venezia
- Regolamento secondo concorso
- Prime controversie legata alla realizzazione della Terza edizione
- Annullamento definitivo della Terza edizione del concorso per ordine del Duce
- Mostra di scenografia durante la Prima Mostra del film turistico e scientifico di Como 1936

5.3 1937 – *Concorso Internazionale di Parigi*

5.4 1939 – *Concorso internazionale cinema d'amatori di Zurigo*


5.5 1941 – *Mostra cinematografica alla VII Triennale di Milano*

5.6 1942 – *Mostra del passo ridotto – Leonardo Algardi della Microfilm in Commissione*

5.7 1943 – *Convegno Internazionale del passo ridotto di Zagabria, Maggio*

5.1
1935 - Berlino

PM/AF



*fare 1h
3
n. 3740*

12218

Roma. 16 marzo 1935 A XIII

21 MAR 1935

12218 * 21 MAR 1935

On. PRESIDENZA DEL CONSIGLIO
DEI MINISTRI - Gabinetto -
ROMA

Prot. N. P. 3/1966 Allegati

Risposta al f. del
Div. Sex. N.º

OGGETTO Congresso Internazionale della Cinematografia a
Berlino nel 1935 -

Dal 25 aprile al 1° maggio p.v. avrà luogo in Berlino il I° Congresso Internazionale della Cinematografia. La "Reichsfilmkammer" ha ora chiesto alla nostra R. Ambasciata di Berlino di conoscere i nomi dei rappresentanti italiani, onde poter rivolgere loro l'invito ufficiale.

Questo Sottosegretariato, sentiti anche al riguardo gli enti che al Congresso in parola possono essere interessati e su indicazione degli enti medesimi, ha prescelto le seguenti persone :

- On. Corrado Marchi - Vice Presidente della Corporazione dello Spettacolo -
- Gr. Uff. Luigi Freddi - Direttore Generale per la Cinematografia, Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda -
- M.se Paulucci di Calboli Barone - Presidente dell'Istituto Nazionale L.U.C.E.
- prof. Giovanni Dettori o avv. Nicola de Pirro - On. Ing. Carlo Roncoroni - comm. Salvatore Persichetti - comm. Gustavo Lombardo o signor Armando Leoni - avv. Francesco Scherma - della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo -

./.

Si prega di inviare per ogni lettera un solo argomento e indicare nella risposta il n. di Rubrica e la Direzione a cui si risponde.

ISTITUTO FILMARIO DELLO STATO

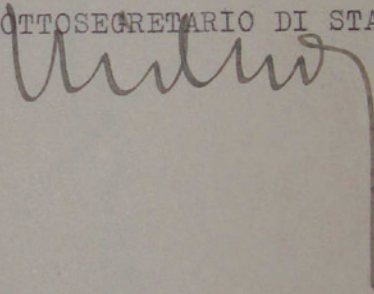
Seconda pagine della comunicazione:

- Comm. Melchiorre Melchiori - Segretario della Federazione Nazionale Fascista dei Lavoratori dello Spettacolo -
- dott. Enzo Moffa - dott. Alessandro Blasetti - signor Gastone Medin - signor Ubaldo Arata - della predetta Federazione.-
- dott. Gherardo Casini - Delegato del Sindacato Nazionale Fascista dei Giornalisti -

Questo Sottosegretariato, data l'urgenza, ha provveduto a comunicare i predetti nominativi alla R. Ambasciata d'Italia a Berlino, che aveva rivolto sollecitazioni in proposito, su richiesta della "Reichsfilmkammer", organizzatrice della manifestazione.

Tanto comunicasi ai sensi della legge 5 febbraio 1934, n. 314.-

IL SOTTOSEGRETARIO DI STATO



dt/g



14/3 3760

PRESIDENZA DEI MINISTRI
10 LUG. 1936 XIV
GABINETTO

Roma, 2 luglio 1936 A XIV

Ministero per la Stampa e la Propaganda

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

ROMA

DIREZIONE GENERALE PER LA CINEMATOGRAFIA

Ufficio III

DELLA RISPOSTA INDICARE IL NUM. DI PROTOCOLLO

Prot. N. 127/6569 Allegati

Risposta al f. del
Div. Sex. N.º

RUBRICATO

OGGETTO: Congresso Internazionale di cinematografia a formato ridotto - Berlino 23-29 luglio 1936 -

Si prega di indicare per ogni lettera un solo argomento e indicare nella risposta al. 1. ed. Rivelle e la Divisione a cui si risponde.

A Alla fine del corrente mese avrà luogo a Berlino il IV° Congresso Internazionale di cinematografia a formato ridotto e nello stesso tempo si svolgerà il IV° Concorso Internazionale di pellicole 16 m/m.

Questo Ministero ritenendo l'attuale organizzazione e struttura del cinedillettantismo italiano, saldamente inquadrata e diretta dalla Direzione Generale per la Cinematografia, tale da tener benissimo confronti con similari organizzazioni internazionali, riterrebbe opportuno partecipare al Congresso sopracitato, delegando, quali rappresentanti per l'Italia, i funzionari della Direzione Generale Dr. Chiarini Luigi e Dr. Giovanni de Tomasi.

Al Concorso di cinematografia le pellicole italiane parteciperanno in tutte le categorie considerate.

B

IL MINISTRO

STAMPATO PULCRIFICATO NELLO STATO

5.2

1936 – 1937 – Mostra Internazionale del film turistico e scientifico di Como L'organizzazione delle due edizioni del Concorso e la querelle Como-Venezia

All/ 1

Roma 12 maggio 1936 XIV°

Ministero per la Stampa e la Propaganda
Direzione Generale per la Cinematografia
Ufficio III° = Prot. H2/3758

All'Ing. A. Terragni

Presidente Azienda Autonoma di Soggiorno
e Turismo.

C O M O

Oggetto = Manifestazione Cinematografica a Como: 20 Settembre
10 Ottobre .

Con riferimento espresso dalla S.V. di organizzare per
il corrente anno una manifestazione di carattere cinematogra-
fico a Como, si comunica che questa Direzione Generale auto-
rizza l'organizzazione di un Concorso Internazionale di cine-
matografia documentaria e turistica da svolgersi a Como dal
20 Settembre al 10 ottobre p.v.

Le pellicole partecipanti al concorso potranno essere
sia nel formato normale che nel formato ridotto.

Il Direttore Generale
fto. Freddi

S C H E M A d i P R O G R A M M A

da approvarsi dal Ministero per la Stampa e la Propaganda

A C O M O -

dal 20 Settembre al 10 Ottobre

CONCORSO INTERNAZIONALE DI Films turistici e scientifici
a formati normale e ridotto.

SEDE - Nella principessa e sontuosa Villa dell'Olmo - Como -
(Vedi fotografie allegate)

ORGANIZZAZIONE - Secondo le norme e i suggerimenti della Direzione Generale della Cinematografia, a cura dell'Azienda Autonoma di Como, assistita dall'Ente Provinciale per il Turismo e dall'Amministrazione Comunale di Como.

IL CONCORSO INTERNAZIONALE -

Il concorso si divide nelle seguenti sezioni :

- 1) per corti metraggi turistici a formati normale. Libera a tutti compresi : Enti, Associazioni ecc.
- 2) per formati ridotti turistici.
Libera a Associazioni dilettantistiche, studentesche e a Privati
- 3) per formati normali scientifici
Libero a tutti, compresi Enti, Associazioni ecc.
- 4) per formati ridotti scientifici
Libera ad Associazioni dilettantistiche, studentesche e a privati.

I Films scientifici per questo primo anno potrebbero essere limitati al tema: La vita degli animali e delle piante.

Eventualmente potrebbe essere aggiunta una "presentazione di colonne musicali e musica per films "diretta dagli stessi autori.

PREMI - Per ciascuna categoria verranno assegnati Cinque premi singoli e Cinque Premi di Consolazione.
Per le categorie 1° e 3° i premi saranno esclusivamente : Coppe, premi d'Arte, e artistici diplomi. ./.

Per le categorie 2° e 4° i premi d'onore avranno minor valore e verranno accompagnati da un artistico diploma e da un premio in danaro (a titolo rimborso spese e viaggio; o per un soggiorno sul Lario in alberghi di primissimo ordine, valevoli anche per il 1937.

PREMI SPECIALI - 3 premi d'onore, diplomi e premi di soggiorno, ai dilettanti che presenteranno i migliori Films turistici del lago di Como.

3 premi d'onore, diploma e premi di soggiorno ai dilettanti stranieri che presenteranno i migliori films turistici sulle stazioni di Soggiorno e Turismo italiane, presenziando alla proiezione.

3 premi d'onore, diploma e premi di soggiorno riservati a studenti o Associazioni studentesche italiane (GUF) e straniere che presenteranno i migliori films documentari dell'Italia sanzionata e dell'Italia Imperiale. Presenziando alla proiezione. (Si potranno aggiungere eventuali altre categorie speciali per allargare l'interessamento al concorso.

LE PROIEZIONI DEI FILMS CONCORRENTI per la prima selezione potrà essere fatta anche di giorno al Teatro Sociale di Como, già attrezzato a Cinema e ambiente di primo ordine.

L'ASSICURAZIONE SUI FILMS verrà effettuata a cura dell'Ente organizzatore (Azienda di Soggiorno - Como -)

MANIFESTAZIONI DI CONTORNO - Durante il Concorso Cinematografico saranno organizzate Manifestazioni d'Arte, mondane e sportive, a Villa Olmo nel Parco o sul Lago e presso le maggiori Aziende Autonome. Tè danzanti nel parco di Villa dell'Olmo.

Cene danzanti (Gala) presso i grandi Alberghi : Villa d'Este a Cernobbio, Serbelloni e Grande Italia a Bellagio, Tremezzo, Cadenabbia e Menaggio

Gare Internazionali di tennis a Villa Olmo (Circolo del Tennis) -Como- e a Villa d'Este.

Gare di Golf sul campo di Montorfano

Gare veliche e remiere a circuito con partenza in linea, nello specchio d'acqua di Villa Olmo. ecc. ./.

PROGETTO DI STATUTO DEL COSTITUENDO

" ENTE PER IL CONCORSO DI CINEMATOGRAFIA TURISTICA
SCIENTIFICA E DIDATTICA ".

*Alto
cassa*

Art. 1° = Ad iniziativa del Comune di Como, è costituito in Como un Ente per la cinematografia turistica, scientifica e didattica.

Art. 2° = Scopo dell' Ente è quello di dare incremento, mediante un concorso annuale e convegni relativi, alle applicazioni turistiche, scientifiche e didattiche del Cinema.

Art. 3° = L'Ente posto sotto la vigilanza del Ministero della Cultura Popolare e per quanto riguarda la parte didattica, sotto il patronato del Ministero dell' Educazione Nazionale.

Art. 4° = Sono organi dell' Ente: il Presidente ed un Consiglio direttivo composto dal Presidente, da un Vice Presidente e da dodici Consiglieri.

Art. 5° = Il Consiglio dell' Ente è composto come segue:

- a) il Direttore Generale per la Cinematografia del Ministero della Cultura Popolare, designato a presiedere l' Ente.
- b) S.E. il Prefetto, presidente del Consiglio Provinciale delle Corporazioni di Como in qualità di Vice Presidente.
- c) un rappresentante per il Ministero della Cultura Popolare = Direzione Generale per il Turismo =
- d) un rappresentante del Ministero Educazione Nazionale.
- e) un rappresentante del Partito per le Sezioni Cinematografiche del GUP.
- f) un rappresentante dell' Istituto Nazionale L.U.C.E.
- g) un rappresentante del Centro Sperimentale di Cinematografia.
- h) il segretario della Federazione dei Fasci di Combattimento di Como.
- i) il Podestà di Como.
- l) il presidente delle' Ente Provinciale per il Turismo
- m) un rappresentante dell' Azienda Aut. di Soggiorno di Como
- n) un critico cinematografico designato dal Sindacato Giornalisti

Roma 12 Novembre 1936.XV.

AT/CE

MINISTERO
Per la Stampa e la Propaganda
Direzione Generale
per la Cinematografia
Ufficio III.

All'Ill.mo Signor Podestà
della Città di

C O M O

Prot. H.2/ 13194

OGGETTO = Manifestazione di cinematografia documentaria a Como.

Si comunica che in seguito all'approvazione del calendario cinematografico per l'anno XV. la parte riguardante il film documentario turistico e scientifico é stata affidata esclusivamente alla Città di Como, che ha organizzato già in modo lodevole questo della cinematografia nello scorso mese di Ottobre

IL DIRETTORE GENERALE

Fir. Freddi.=



7976
59

Roma addì 19 DIC. 1936 Anno

Ministero
delle Corporazioni

DIREZIONE GENERALE
DEL COMMERCIO

Divisione I^a Sez.
Prot. N. 2538 Allegati

R. PREFETTURA
A. 20-DIC-36
- CO MO -

On. Ministero Stampa e Propaganda -
Dir. Gen. Cinematografia -
e per conoscenza :
Ministero Stampa e Propaganda - Dir.
Gen. Turismo -
il Prefetto di
VENEZIA -
il Prefetto di
COMO -

Risposta al ff. del 24/11/36
Dir. Sez. N. 2

OGGETTO : Manifestazioni cinematografiche.-

S.E. il Prefetto di Venezia informa lo scrivente del desiderio espresso da quel Podestà che, all'infuori di Venezia, non vengano autorizzati, nè per Como, nè per altre città, mostre o concorsi cinematografici di alcun genere, per le seguenti considerazioni :

a) La Mostra internazionale della Cinematografia è stata attuata, per prima in tutto il mondo, a Venezia. Essa è oggi una magnifica realizzazione di carattere artistico, turistico ed economico, che ci viene invidiata da molti Paesi.

Era ed è vivissima aspirazione di questa città che siano accentrate a Venezia tutte indistintamente le manifestazioni cinematografiche a carattere internazionale continuativo.

b) Organizzare altrove manifestazioni cinematografiche a carattere internazionale e continuativo, di qualsiasi genere, significa fornire delle armi a quei paesi stranieri i quali hanno rinunciato ad iniziative similari ^{difronte} al primato ed al successo della Mostra di Venezia.

./.

Se pregare trattare per ogni lettera un sottogoverno e indicare nella risposta il n. di protocollo e la S. essere a cui si risponde

Seconda pagine della comunicazione:

Ministero delle Corporazioni

DIREZIONE GENERALE DEL COMMERCIO

Foglio N° 2
della a _____ alla lettera _____

c) Il genere di film in programma per il Concorso di Como è tale che, per assicurare il concorso del pubblico, anche quest'anno, si sono dovuti girare altri film di natura spettacolare. Ciò ingenera confusione ed avvalorà quanto è detto alla lettera a).

d) Il Comune di Venezia, in considerazione che venisse assicurata alla città la esclusiv^{ta} delle manifestazioni cinematografiche a carattere internazionale e continuativo, ha consentito di versare al Centro sperimentale cinematografico di Roma un contributo di lire 2.000.000 annue, nonché un contributo di lire 20.000 annue ed altre agevolazioni alla mostra cinematografica di Venezia.

Le considerazioni suesposte si riferiscono a quanto lo scrivente ebbe ad esporre nella sua precedente lettera del 18 s.m., n. 11309, inviata, per conoscenza, anche a codesta Direzione Generale.

Nel richiamare il contenuto di tale lettera questo Ministero conferma le sue precedenti dichiarazioni, nel senso che per quanto di sua competenza, cioè per quanto riguarda la autorizzazione ad indire mostre vere e proprie, il desiderio espresso dal Podestà di Venezia sarà tenuto in dovuto conto, mentre per tutto quanto si attiene alla organizzazione di concorsi cinematografici, ed al genere di film che in essi vengono proiettati, non può che rimettersi alla specifica competenza di codesta Direzione Generale, della quale peraltro sarà gradito conoscere l'avviso in ordine a quanto sopra è esposto.

IL MINISTRO

Flaminio

MINISTERO PER LA STAMPA E LA PROPAGANDA
Direzione Generale per il Turismo
Roma

N.9029 Div.II°

Roma, 25 Gennaio 1937 XV°

SIG.PRESIDENTE AZIENDA AUTONOMA PER LA
STAZIONE DI SOGGIORNO di

C O M O

Oggetto = 2° Concorso cinematografico a Villa Olmo
risp. al f° del 12/12/1936.=

Con riferimento alla nota sopradistinta, questa Direzione Generale comunica di aderire alla richiesta avanzata da codesta Azienda, facendo presente però che la manifestazione in oggetto dovrà essere denominata secondo il nome stabilito dal Ministero delle Corporazioni.

Il Direttore Generale per il Turismo
fto. O. Bonomi

1107
89



R. PREFETTURA
5 FEB 9 1937
COMO

3 FEB 1937 Anno XV

Ministero per la Stampa e la Propaganda
DIREZIONE GENERALE PER IL TURISMO

On. Presidente Ente Provinciale
per il Turismo COMO
e per conoscenza: A S.E. il
Prefetto COMO

Prot. N.º 13531 /II

Allegati

Risposta al

OGGETTO MOSTRA DI SCENOGRAFIA E DEL COSTUME CINEMA-
TOGRAFICO.

Il progetto di statua per ogni città deve essere solennemente indicata nella risposta al V. M. Prefetto di cui si risponde

Handwritten red mark

Per opportuna notizia di codesto Ente, si informa che il Ministero delle Corporazioni in data 25 corr. ha comunicato che la Mostra in oggetto indetta dall'A.A. Autonomia di Soggiorno di Como non potrà "per disposizioni Superiori" essere effettuata.

IL DIRETTORE GENERALE PER IL TURISMO
On. O. Bonomi

Handwritten signature

Fa.
U/

Regolamento secondo concorso

COMO

1937 XV°

SECONDO CONCORSO INTERNAZIONALE DI CINEMATOGRAFIA TURISTICA E SCIENTIFICA a formato normale e ridotto

REGOLAMENTO

- 1°= Il Secondo Concorso Internazionale di Cinematografia Turistica e Scientifica a passo normale e ridotto avrà luogo a Como nella Villa Olmo dal 9 Settembre al 24 Settembre 1937 XV°.
- 2°= A tutta la parte organizzativa ed artistica sovrintende la Commissione esecutiva.

AMMISSIONE DEI FILMS

- 3°= L'ammissione al Concorso Internazionale avrà luogo sia per invito e sia per iscrizione diretta alla Direzione del Concorso stesso.
- 4°= L'accettazione di tale invito implica esplicita adesione alle norme del presente regolamento che sarà trasmesso unitamente all'invito stesso, oppure richiesto direttamente alla Direzione.
- 5°= La Direzione del Concorso potrà ammettere films prodotti in anni anteriori in considerazione di eventuali Mostre retrospettive.
- 6°= La dichiarazione di partecipazione dei produttori invitati o iscritti e la notifica dei films dovrà pervenire alla Direzione non più tardi del 15 Agosto 1937 XV°.
- 7°= La notifica dovrà essere accompagnata da un sunto esauriente del film, nonchè da ogni ulteriore dato utile e da abbondante materiale fotografico.
La Direzione del Concorso curerà solo la propaganda generica della manifestazione.
- 8°= La consegna dei films a Como, alla Sede del Concorso, dovrà avvenire assolutamente entro il 30 agosto 1937 XV°. I films che entro tale termine non fossero arrivati perderanno il diritto di essere inclusi nel programma ufficiale e di concorrere ai premi, salvo deroghe che in casi eccezionali potranno essere concesse dalla Commissione esecutiva.

- 9°= E' fatto obbligo ai partecipanti di provvedere con ogni diligenza all'imballaggio delle pellicole in apposite scatole metalliche.
- 10°= L'Amministrazione del Concorso provvederà all'assicurazione sui films e assume inoltre la responsabilità di un'eventuale logorio anormale del materiale, prodottosi durante le proiezioni. Ogni danno debitamente constatato, potrà portare alla rifusione del costo di stampa di una copia positiva per la parte della pellicola così distrutta o avariata.

PROGRAMMAZIONE

- 11°= Tutti i films saranno proiettati in edizione originale.
- 12°= La programmazione e l'ordine di proiezione saranno fissati dalla Direzione stessa.

PREMIAZIONE

- 13°= Sono istituiti coppe, premi d'arte e d'onore, artistici diplomi, quali:
- a) Coppa del Podestà di Como : per il miglior documentario scientifico: passo 35 m/m.
 - b) Coppa Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo di Como : per la migliore fotografia : passo 35 m/m
 - c) Coppa Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo di Como: per il miglior documentario turistico: passo 35 m/m
 - d) Coppa della Città di Como : per il miglior documentario scientifico: passo 16 m/m

Altre numerose Coppe saranno assegnate alle pellicole che risulteranno migliori sotto determinati rapporti, come da determinazioni da adottarsi prima dell'apertura del Concorso.

- 14°= Tutte le comunicazioni dovranno essere indirizzate alla Direzione del Secondo Concorso Internazionale di Cinematografia Turistica e Scientifica a formato normale e ridotto, presso il Palazzo Civico, Via V. Emanuele 37, Como.

IL PODESTA' PRESIDENTE
dell' Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo
fto. A. Terragni

Prime controversie legata alla realizzazione della Terza edizione

940
M



Roma addì - 2 FEB. 1938 Anno Anno

A S.E. il Prefetto di - COMO -

Ministero
delle Corporazioni

DIREZIONE GENERALE
DEL COMMERCIO

R. PREFETTURA
A.º - 4 FEB. 38 XVI
- COMO -

per conoscenza:
Ministero della Cultura Popolare
- ROMA -

Divisione I Sez.
Prot. N.º 10728 Allegati

Risposta al f.º del
Dir. Sez. N.º

OGGETTO : Como - Rassegna Concorso di Cinematografia Turistica Scientifica e Didattica -

Si prega l'ufficio per ogni lettera non solitamente indicata nella risposta al f.º di sottoporla a la Direzione a cui si risponde

Spice a questo Ministero comunicare che - contrariamente a quanto venne riferito con telegramma n. 10484 del 7 dicembre u.s. - è stato ^{per comunicazione arrivo del Ministero della Cultura Popolare} superiormente deciso che debba essere sospesa l'autorizzazione concessa, con decreto in corso di firma, per il III Concorso di Cinematografia Turistica Scientifica e Didattica che avrebbe dovuto aver luogo in codesta Città.

Pertanto la Manifestazione non verrà inclusa nel Calendario Ufficiale delle Fiere Mostre ed Esposizioni autorizzate per il corrente anno.

Si prega di voler comunicare quanto sopra agli organizzatori della Mostra Cinematografica assicurandone questo Ministero.

IL MINISTRO

H. Cauter

3021
30

Mod. 851



PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

R. PREFETTO
A. 14-APR-9:38 X²
- COMO -

Gabinetto

12 APR. 1936
Anno XVI

Roma,

Prot. N. 1702/14.1
Risposta al f. N. 3189-Gab.
del

Al On. Ministero della Cultura
Popolare (Gabinetto) ROMA
e per conoscenza:

A S.E. IL PREFETTO DI

COMO

OGGETTO:

COMO - III^a rassegna-concorso
di cinematografia scientifica,
turistica e didattica.

Il Ministero dell'educazione nazionale, interpellato in merito a quanto ebbe a comunicare il Prefetto di Como con lettera del 22 febbraio u.s., n. 1214, circa la sospensione, a seguito di Superiori determinazioni, delle sopraindicate manifestazioni e circa la richiesta del podestà e dei gerarchi comaschi di promuovere una riunione fra gli organizzatori della Mostra di Venezia e di quella di Como allo scopo di eliminare le eventuali divergenze esistenti fra le due manifestazioni, ha fatto presente quanto segue:

"Da parte di questo Ministero furono seguiti con benevolo interessamento gli annui concorsi internazionali per la cinematografia scientifica, didattica e turistica, organizzati in Como, fin dal 1936-XIV, a cura delle autorità amministrative e delle gerarchie locali.

Tali rassegne non volevano nè contrapporsi nè venire a gara coi raduni veneziani, di ben altra mole e di indole tutt'affatto diversa, in quanto investe, nella sua generalità il problema artistico del cinematografo. Intendevano, invece, in una funzione prettamente complementare e specifica, preoccuparsi unicamente di quel ramo della produzio

MINISTERO INDIRIZZATO DELLO STATO

Seconda parte del documento

ne filmistica, che, immediato strumento ai fini didattici, va prendendo, in questi ultimi tempi, il più largo sviluppo.

Questo Ministero, ch'è inteso a creare tutta un'organizzazione per l'impiego didattico della cinematografia in ogni ordine di scuole, dalle elementari alle Università, riconosce in tali rassegne un'utile occasione per venire a diretta conoscenza di quanto, con lo stesso intento, si pratica e si realizza presso le più colte nazioni europee ed extra-europee.

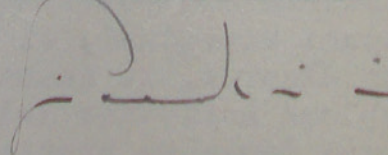
Esprime perciò parere favorevole in merito a una riunione fra gli organizzatori veneziani e comaschi, richiesta da questi ultimi, allo scopo di eliminare eventuali divergenze e interferenze, capaci di mettere in contrasto le loro iniziative, di natura peculiarmente diversa.

Ritiene, all'uopo, che abbia a darsi una più precisa accentuazione ai convegni di Como, limitandoli al solo ambito della cinematografia didattica e scientifica, che, pel suo contenuto e per le sue finalità, ha esulato finora dalla più complessa materia e dai più vasti scopi dei raduni veneziani".

In relazione al foglio sopraindicato, si prega pertanto codesto on. Ministero di far conoscere il proprio parere in merito alla richiesta di cui trattasi, tenuto presente le considerazioni contenute nella lettera del Ministero dell'educazione nazionale.

Si gradirà una cortese sollecita risposta.

IL SOTTOSEGRETARIO DI STATO





1/2 n. 1702

Mod. 181

MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE
Gabinetto

Prot. N° 4230 ¹⁰⁰⁰ Allegati

Roma, 15 Aprile 1938=XVI

Risposta al f° del

Div. Sez. N°

Al On. Presidenza del Consiglio
dei Ministri -Gabinetto-

OGGETTO: Como-III^ rassegna-concorso di ROMA
cinematografia scientifica e didattica.

258136
15 APR 1938

In relazione al foglio I702/I4.I del 12 corrente si conferma che la sospensione della rassegna-concorso di cinematografia a Como è stata ordinata dal Duce.

Dato quanto sopra questo Ministero non ritiene di poter esprimere alcun parere in merito alla richiesta di codesta On.le Presidenza.

I L M I N I S T R O

PRESDENZA DEL CONSIGLIO
DEI MINISTRI
15-APR-1938-XVI
GABINETTO

3647
79



Mod. 851

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

N. PREF. 12-MAG-1938
Gabinetto
- COMO

Prot. N° 1702/3/14-1
Risposta al f. N° 1214
del 22-2-1938-XVI

Roma, 10 MAG. 1938

Al A. S. E. IL PREFETTO DI COMO

e per conoscenza:

OGGETTO:

COMO - III rassegna-concorso di cinematografia scientifica, turistica e didattica -

- ON. MINISTERO DELL'EDUCAZIONE NAZIONALE (Gabinetto)
- ON. MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE (Gabinetto)

R O M A

In relazione al foglio sopraindicato si comunica che il Ministero della cultura popolare, interpellato in merito alla domanda del podestà di codesto Capoluogo intesa ad ottenere l'autorizzazione a promuovere costà una riunione fra gli organizzatori della mostra di Venezia e di quella che avrebbe dovuto svolgersi in codesta città, allo scopo di eliminare le divergenze esistenti fra le due manifestazioni anzidette, ha fatto conoscere di non poter esprimere alcun parere in merito alla richiesta di cui trattasi essendo stato già Superiormente decisa la sospensione della rassegna di cui all'oggetto.

MINISTERO PULCRIFICATO DELLO STATO

13/5

H.L.
Infant

IL SOTTOSEGRETARIO DI STATO

5267
59



MINISTERO DELLE CORPORAZIONI

Direzione Generale del Commercio

PREFETTURA
A.º 29 AGO 1938
-COMO-

Divisione I Sez F Roma. 27 AGO. 1938 Anno XVI

Prot. N.º 8850 Allegati M A S.E. IL PREFETTO

Risposta al f.º del
Div. Sez. N.º di

OGGETTO: Concorso di Cinematografia Educativa _____ di _____
COMO

Con lettera N. 10728, del 2 febbraio c.a., questo Ministero comunicava a V.E. che, per superiore determinazione, era stata sospesa l'autorizzazione per il III Concorso di Cinematografia Turistica scientifica e didattica che avrebbe dovuto aver luogo in codesta città nel prossimo mese di settembre.

Ora il Ministro a Lima, con lettera in data 10 c.m. ha riferito al Ministero degli Affari Esteri quanto segue:

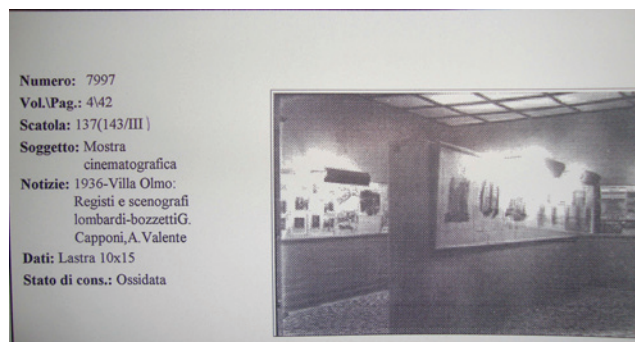
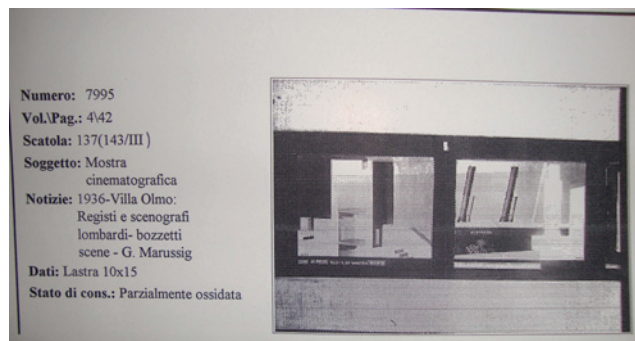
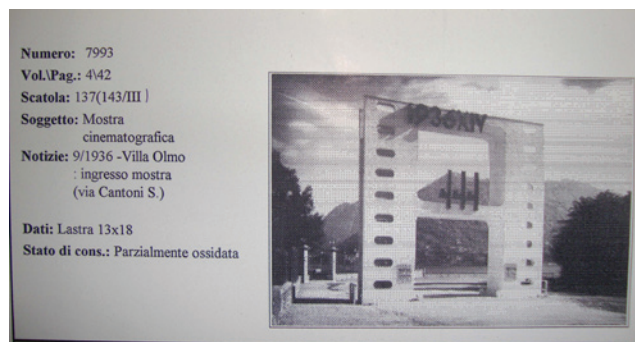
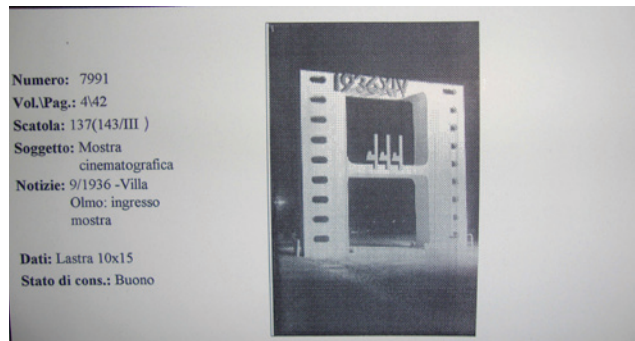
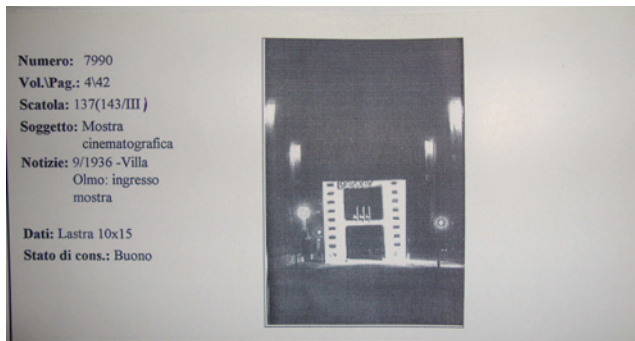
""Un funzionario di questo Ministero della Educazione Pubblica mi ha richiesto alcuni dati circa un Congresso di Cinematografia Educativa che si svolgerebbe in Italia in questi giorni.

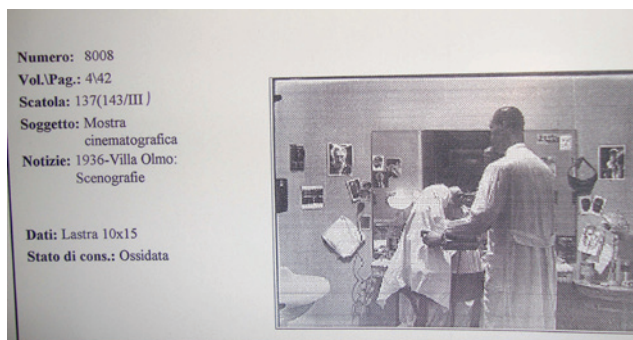
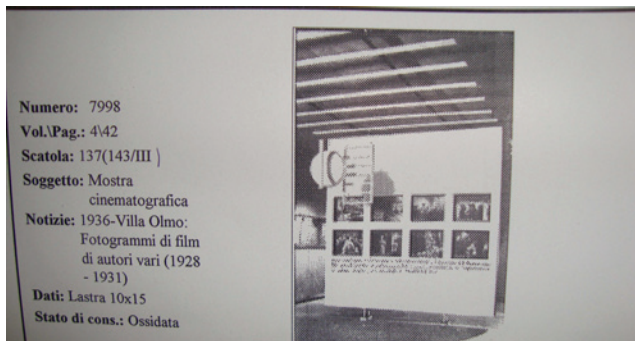
Sarò grato a codesto On. Ministero se vorrà farmi conoscere quali saranno le materie che saranno trattate in detto Congresso ed i risultati a cui si sarà eventualmente pervenuti"".

L/

./.

Mostra di scenografia durante la Prima Mostra del film turistico e scientifico di Como 1936





5.3

1937 – Concorso Internazionale di Parigi

Mod. N. 28

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI GABINETTO

Telegramma in partenza

N. 2308/14.3

Roma, li

Risposta al foglio N. del

Oggetto: .. PARIGI - Congresso internazionale di cinematografia a formato ridotto.

On. MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI

S.I.I.

R O M A

(Testo)

Il Ministero della Cultura popolare con lettera del 30 luglio u.s. n.63/10414 ha comunicato quanto segue:

"Dal 6 al 12 settembre p.v. avrà luogo a Parigi il III congresso internazionale di Cinematografia d'Amatori, contemporaneamente al IV congresso internazionale per il miglior film a formato ridotto.

A questo concorso, svoltosi lo scorso anno a Berlino e nel quale l'Italia si classificava al 3° posto su 12 Nazioni concorrenti, si dà in Francia il massimo rilievo, tanto che la Presidenza del Comitato è stata accettata dal Presidente della Repubblica Francese e del Comitato stesso fanno parte i Ministri degli affari esteri, dell'educazione nazionale e della Ricreazione oltre le principali personalità della cinematografia in Francia.

La brillante affermazione dell'Italia nello scorso anno e la efficiente organizzazione del cine-dilettantismo nazionale hanno fatto sì che all'Italia fosse affidato l'Ufficio cinematografico della Confederazione internazionale degli studenti, rappresentata al congresso dello scorso anno; si ha fiducia nella prossima edizione di tale concorso di migliorarne ancora la classifica.

Per i lavori del Congresso questo Ministero sta preparando una completa relazione sulle attività e sulle possibilità delle Sezioni cinematografiche del G.U.F. e sta curando la selezione dei film che dovranno partecipare al concorso.

Il Comitato organizzativo del Congresso stesso ha richiesto i nominativi dei due delegati ufficiali che dovrebbero rappresentare

l'Italia durante il congresso e far parte della giuria per la classificazione dei film partecipanti. Si proporrebbero quali delegati italiani in seno a tale Congresso il dott. Luigi Chiarini ed il Dott. Giovanni de Tomasi, funzionari di questo Ministero, che si occupano particolarmente di tale attività".

Per averne norma nel promuovere le Superiori determinazioni, si prega codesto on. Ministero di esprimere al riguardo il proprio parere.

Si gradirà una cortese sollecita risposta data l'imminenza della riunione.

IL SOTTOSEGRETARIO DI STATO

14/3 m. 2308
3740
3
d T/CE



30 LUG. 1937 Anno XV

Roma

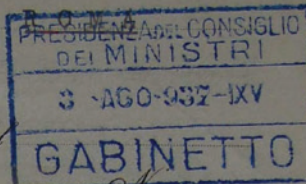
1937 A

Ministero
della Cultura Popolare

Direzione Generale
per la Cinematografia
Div. III

Prot. N. 2308 Allegati

All'On. PRESIDENZA DEL CONSIGLIO
DEI MINISTRI - Gabinetto



Risposta al f.o. del
Div. Sex

OGGETTO : Congresso e Concorso Internazionale di Cinematografia
a Formato Ridotto - Parigi, Settembre p.v.

A Dal 6 al 12 settembre p.v. avrà luogo a Parigi il III Congresso Internazionale di Cinematografia d'Amatori, contemporaneamente al IV Congresso Internazionale per il miglior film a formato ridotto.

A questo Concorso, svoltosi lo scorso anno a Berlino e nel quale l'Italia si classificava al 3° posto su 12 Nazioni concorrenti, si dà in Francia il massimo rilievo, tanto che la Presidenza del Comitato è stata accettata dal Presidente della Repubblica Francese e del Comitato stesso fanno parte i Ministri degli Affari Esteri, dell'Educazione Nazionale e della Ricreazione oltre le principali personalità della cinematografia in Francia.

La brillante affermazione dell'Italia nello scorso anno e la efficiente organizzazione del cine-dilettantismo nazionale hanno fatto sì che all'Italia fosse affidato l'Ufficio Cinematografico della Confederazione Internazionale degli Studenti, rappresentata al Congresso dello scorso anno; si ha fiducia nella prossima edizione di tale concorso di migliorarne ancora la classifica.

Per i lavori del Congresso questo Ministero sta preparando una completa relazione sulle attività e sulle possibilità delle Sezioni Cinematografiche dei G.U.F. e sta curando la selezione dei film che dovranno partecipare al Concorso.

Il Comitato organizzativo del Congresso stesso ha richiesto i nominativi dei due delegati ufficiali che dovrebbero rappresentare l'Italia durante il Congresso e far parte della giuria per la classificazione dei film partecipanti. Si proporrebbero quali delegati Italiani in seno a tale Congresso il dott. Luigi Chiarini ed il Dott. Giovanni de Tomasi, funzionari di questo Ministero, che si occupano particolarmente di tale attività e si prega codesta On. Presidenza di voler esprimere il proprio parere al riguardo.

IL MINISTRO

5.4

1939 – Concorso internazionale cinema d'amatori di Zurigo

40 Roma -

REGNO D'ITALIA
 ROMA - PRESIDENZA CONSIGLIO MINISTRI
 PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI
 GABINETTO

Mod. 863
 120175
 2 1111
 MINISTERO INTERIO
 -2639
 UFFICIO TELEGRAFICO

ATA m2

Dispaccio telegrafico

MINISTERO CULTURA POPOLARE
 direzione generale cinematografia
 et per conoscenza:
 MINISTERO AFFARI ESTERI - A.G.I.

91

ROMA

25701 Riferimento telèspreso Ministero affari esteri 30
 maggio scorso n.216235 nulla osta atteso parere favorevo-
 le Ministero predetto at che dott.Luigi Chiarini et dott.
 Giovanni De Tommasi facciano parte giuria che giudicherà
 concorso internazionale cinematografia formato ridotto
 et partecipino ^{titolo privato} lavori congresso cinematografia per amatori
 che si svolgerà contemporaneamente Zurigo 4 - 11 corrente
 punto Presente telegramma est diretto Ministero cultura
 popolare et per conoscenza Ministero affari esteri punto

SOTTOSEGRETARIO STATO
 MEDICI

amy

13/45

17/45

Alisco

UFFICIO TELEGRAFO E CIFRA
 SPED. -2-GIU-339-XVII ORE
 TELEGRAMMA N° 25701

Ord 332 - 4-7-38-xvi - Roma, Tip. Mantellate (75 bl. di 100 carte)

2308
/w.3.



Ministero degli Affari Esteri

A.G. I

12370 - 1011.199

TELESPRESSO N. 216235

R. MINISTERO CULTURA POPOLARE
-Diréz. Gen. della Cinematografia-Div. I-
e per conoscenza:

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO -Gabinetto -

R. CONSOLATO GENERALE : ZURIGO

I.R.C.E. -Via Spallanzani 1-A - ROMA -

Posizione

Roma, addì 30 MAG 1939 Anno XVII
19 Anno

(Oggetto) Concorso internazionale di Cinematografia a formatp ridotto

(Riferimento) Telespresso di cod. Min. n. 6249 del 22 corrente

(Costo)

Con riferimento al suindicato telespresso si ha il pregio di comunicare che questo Ministero non ha nulla in contrario, per quanto concerne la sua competenza e salvo il benessere della Presidenza del Consiglio, che il Dr. Luigi Chirini e il Dr. Giovanni de Tommasi, funzionari di codesto R. Ministero, facciano parte della Giuria che giudicherà del concorso indicato in oggetto - che si svolgerà a Zurigo dal 4 all'11 giugno p.v. - e che detti funzionari partecipino anche ai lavori del Congresso che si svolgerà contemporaneamente al concorso sui vari aspetti della cinematografia per amatori.

D'ordine del Ministro

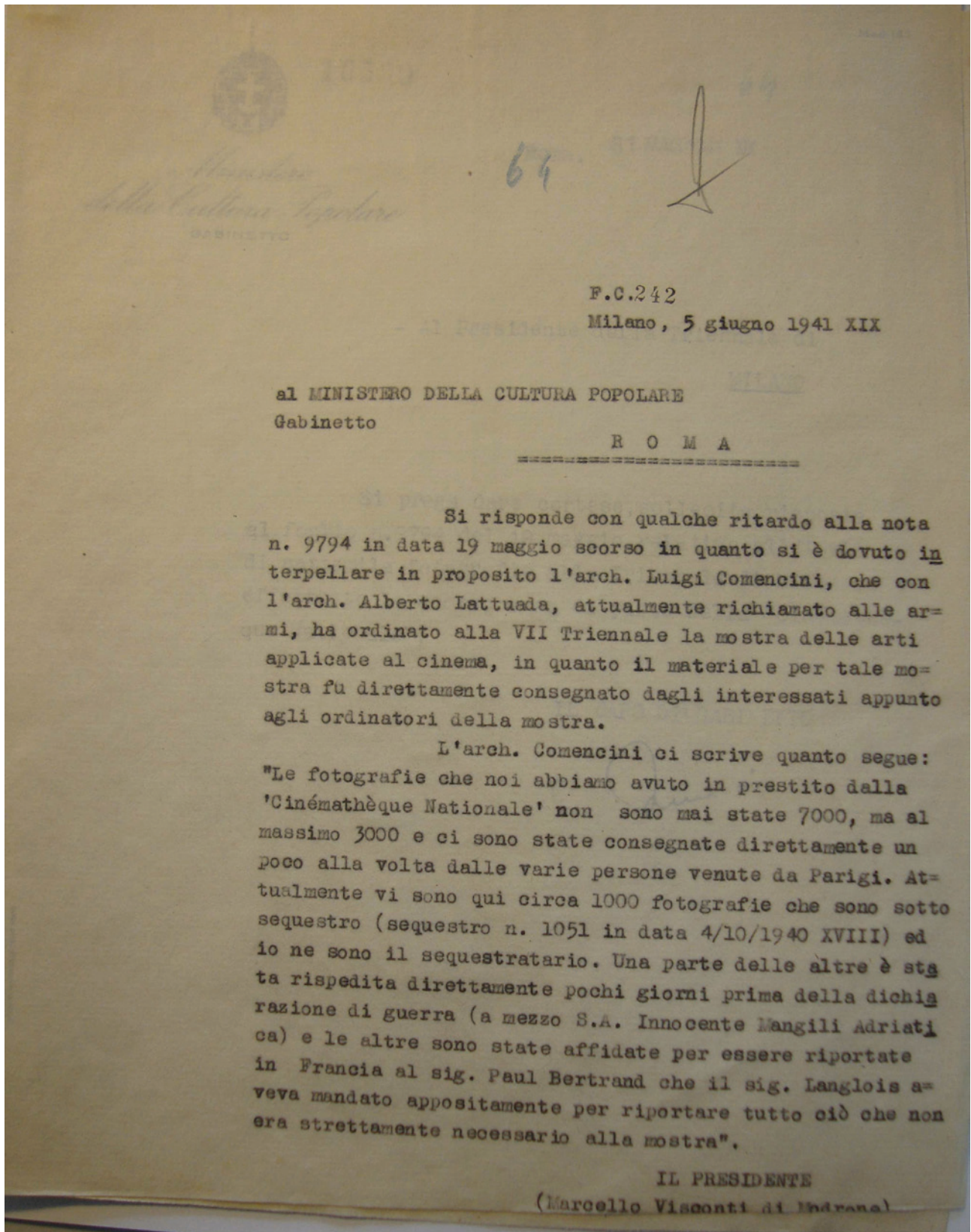
Alleg.
N.

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO
DEI MINISTRI
- 30 GIU - 1939 - XVII
GABINETTO

Archivio Storico della Presidenza del Consiglio dei Ministri - Roma

5.5

1941 – Mostra cinematografica alla VII Triennale di Milano



64

Al Rag. Capezzuoli
VII Triennale.
Milano.

X

Eccovi i dati per rispondere alla lettera di cui mi avete parlato:
le fotografie che noi abbiamo avute in prestito non sono mai state 7000, ma al massimo 3000 e ci sono state consegnate direttamente un poco alla volta dalle varie persone venute da Parigi. Attualmente vi sono qui circa 1000 fotografie che sono sotto sequestro (Sequestro N.1051 in data 4/10/40) ed io ne sono il sequestratario. Una parte delle altre è stata rispedita direttamente pochi giorni prima della dichiarazione di guerra (a mezzo Mangili) e le altre sono state affidate per essere riportate in Francia al Sig. Paul Bertrand che il Signor Langlois aveva mandato appositamente per riportare tutto ciò che non era strettamente necessario alla mostra. X

Cordiali saluti

Luigi Comencini

Milano, 23 maggio 1941 XIX.

5.6

1942 – Mostra del passo ridotto – Leonardo Algardi della Microfilm in Commissione

500.000

Alg/330-02
Convenzione GUF-MICRO

26 novembre 1942/XXI

Caro gentile dottor Pezzato,

mi riferisco alla lettera da me indirizzata l'11 scorso al cons. naz. Antonio d'Este, Vice Segretario del Gruppo dei Fascisti Universitari, lettera con la quale, nell'aprirgli i sensi del mio più vivo apprezzamento per avermi chiamato a far parte della Commissione giudicatrice per le manifestazioni cinematografiche di Udine e nel confermargli l'offerta di una coppa "Micro-Film" da assegnarsi al miglior film a soggetto in 16 mm. presentato alla prossima Mostra del formato ridotto, gli facevo presente l'opportunità che l'auspicata Convenzione per collaborazione tra i "Cine-Guf" e questa Società venisse concretata in tempo utile per poter impostare la collaborazione stessa in occasione delle suddette manifestazioni.

Non avendo peraltro ancora ricevuto riscontro al riguardo, rivolgo ora viva preghiera a Voi personalmente affinché Vi adopriate in tal senso presso il cons. naz. d'Este.

Il mio sollecito é in relazione non tanto al fatto che l'inizio delle conversazioni con la Segreteria Centrale dei G.U.F. data dal marzo scorso quanto al proposito che la "Micro-Film" avrebbe di dedicare alle manifestazioni di Udine il primo numero di un suo notiziario periodico sul passoridottismo offrendo agli universitari convenuti in quella città la possibilità di collaborare con la nostra Società.

Con l'occasione Vi prego infine di precisarmi il nominativo dell'esponente della Segreteria Centrale dei Gruppi dei Fascisti Universitari che intendete delegare a rappresentarVi in seno alla "Micro-Film" per tutte le questioni che comunque investano gli interessi dei "Cine-Guf". Non posso nascondervi, a questo riguardo, che mi sarebbe personalmente oltremodo gradito che Voi stesso, che subito avete dimostrato di valutare ed apprezzare l'interesse pratico e morale della collaborazione da me offerta, foste dal cons. naz. d'Este di ciò incaricato.

Seconda pagina del documento

Al piacere di leggerVi con la più cortese sollecitudine in merito al contenuto della presente, mi è gradita l'occasione per rinnovarVi - caro gentile dottor Fessato - la sentita assicurazione del mio più vivo apprezzamento per la benevola Vostra attenzione nei riguardi della mia iniziativa.

(Dott. LEONARDO ALGARDI)

- - -
Dott. Enzo Fessato
Ispettore del G.U.F.
Segreteria Centrale
dei Gruppi del Fascisti Universitari
Sede Littoria
Piazz. Mussolini
L.R.A.

Categoria Documentari

1) I litteriali fammipili della cultura dell'arte delle sport Como	
2) Asti e le sue cente terri	Asti
3) Risveglio il pino	Avellino
4) Allievi-Cavalli- Cannoni	Avellino
5) Sull'alpe	Venezia
6) ,Primavera	Venzia
7) Litt. Femm. nove a. XX°	Venezia
8) Castelvecchio	Verona
9) Cinegiornale N.2	Verona
10) Epoca di ferro e di cannoni	Torino
11) Berge di Medie Evo	Torino
12) Gioventù al lavoro	Bologna
13) Fantasie delle pietre antiche	Bologna
14) La carta della scuola	Gorizia
15) In fondo al mare	Gorizia
16) Sui monti	Gorizia
17) Cinegiornale	G orizia
18) Giochi d'acqua	Genova
19) Operazioni chirurgiche	Genova
20) Riviera di Levante	Genova
21) Vacanze a Crocefieschi	Genova
22) Otto sciatori in gamba	Genova
23) Bezzetti a colori per un film su Mantova	Mantova
24) Campe invernale	Mantova
25) Convente di S. Nazaro	Novara
26) Uemini del fiume	Padova
27) Gioventù in armi	Pesaro
28) Cinegiornale N.IO-N.II	Pesaro
29) Fazzoletti cremisi	Roma
30) Semplicità	Roma
31) Cine diarie	Roma

Asinara	Roma
33) Montagne bianche	Treviso
34) Tavolosa	Treviso
35) Popolaresca	Siena
36) Celebrazione 8° Cent. Ateneo	Siena
37) Olimpiadi invernali di Garmisch	Trento
38) Tra estate e inverno	Trento
39) Littorali Femminili Nuoto	Trieste
40) Alba radiosa	Trieste
41) X	

SUPPLEMENTO FILM DOCUMENTARI

Il campo All. Uff. M. U. A. Berretta	Pisa	
Come nasce una stampa litografica	Pisa	
Il gioco del ponte	Pisa	
Sinfonia di Terri	Pisa	
L'uomo fossile del monte Circeo	Pisa	
Alpi Apuane	Livorno	
Coppa velica Ciano	Livorno	
Sebbergo in grigio	Livorno	
La visita d'una missione Ungherese alle Colonie Friulane	Udine	Udine
Cinegiornale anno XX°	Udine	
FRANZI Friuli	Udine	
Triveneti di sci	Udine	
FRANZI		

FILM ISCRITTI ALLA MOSTRA NAZIONALE DEL PASSO RIDOTTO

CATEGORIA SCIENTIFICI

- | | |
|--|--------|
| 1) L'uomo fossile del monte Circeo | Pisa |
| 2) Peste di blocco | Torino |
| 3) Il movimento degli spermatozoi in presenza di epitelio ecc. | Verona |
| 4) Sviluppo della nova di oscarina | Verona |
| 5) Cuore | Padova |
| 6) Resezione del bacinetto renale | Sienna |
| 7) Spacnic Splacnico Frassi | Sienna |

FILM ISCRITTI MOSTRA CINEMATOGRAFICA PASSO RIBOTTO
"SCATENARIA A SOCIETÀ"

- | | |
|---|---------|
| 1) Attesa attorno alla mezzanotte del G.U.F. di Udine | |
| 2) Il segno di Biancastella | Udine |
| 3) Centovente | Udine |
| 4) Giorno di festa | Ancena |
| 5) XXX Giacomino, la recluta | Verona |
| 6) La barca sul fiume | Firenze |
| 7) L'avventura del cane | Firenze |
| 8) Cavalcata d'amore | Brescia |
| 9) Nella soffitta dei ricordi | Bari |
| 10) Il cantico delle creature | Gerisla |
| 11) Fovera storia | Novara |
| 12) Un povero diavolo | Padova |
| 13) Domani è festa | Roma |
| 14) Senza sale | Treviso |
| 15) Cinci | Sienna |
| 16) La fanciulla del bosco | Milano |
| 17) | |

FILM ISCRITTI MOSTRA NAZIONALE FABBRO RIDOTTO

CATEGORIA RIBATTICO

- | | |
|---|-------------------|
| 1) Analisi microscopica di una lega leggera | Udine |
| 2) Come nasce una stampa litografica | Pisa |
| 3) Appendicectomia | Livorno |
| 4) L'epilessia sperimentale riflessa | Messina |
| 5) La lavorazione industriale della seta | Como |
| 6) La ceramica nella Scuola d'arte di Tivellino | XXXXXXXX Avellino |
| 7) L'espertasiene di un fibroma all'utero | Mantova |
| 8) Lesione di embriologia | Roma |
| 9) Scuola di roccia | Trento |
| 10) | |

FILM PARTECIPANTI ALLA MOSTRA

CATEGORIA A SOGGETTO

CINQUE G.U.F. SIENA

SOGNO DI BIANCASTELLA = CATEGORIA Sperimentale

LA Fanciulla del bosco = G.U.F. MILANO

ATTESA INTERNO ALLA MEZZANOTTE G.U.F. UDINE = CATEG.

SCIENTIFICI

OPERAZIONI CHIRURGICHE = G.U.F. GENOVA

R'ESERZIONE DEL BACINO RENALE = G.U.F. SIENA

COME NASCE UNA STAMPA LITTOGRAFICA = G.U.F. PISA

CATEGORIA DIDATTICI

LEZIONI DI EMBRIOLOGIA = G.U.F. ROMA

APPENDICESTOMIA = G.U.F. LIVORNO

EPILESSIA SPERIMENTALE = G.U.F. MESSINA

CATEGORIA CINE GIORNALE

FAZZOLETTI CREMISI = G.U.F. ROMA

MISSIONE UNGHERESE DELLA G.I.L.L. = G.U.F. UDINE

CINE GIORNALE = G.U.F. PORDENONE

CINE GIORNALE ANNO XI° = G.U.F. UDINE

CATEGORIA TURISTICA

FR ULI G.U.F. UDINE

RIVIERA DI LEVANTE G.U.F. GENOVA

G. L. DI

DORSETTI PER UN FILM A COLORI DEL G.U.F. BARI
IN FONDO AL MARE G.U.F. GORIZIA
GIFINI SULL'ANTILAS G.U.F.....

CONQUANTARIO

CONVEGNO DI S. MARCO G.U.F. BOVARA

BIANCO E NERO

DOCUMENTARIO BIANCO E NERO (continuazione)

COGLIARDI SULLE DOLCINITI G.U.F. BOLZANO

SULL'ALPE G.U.F. VENEZIA

SCOLA DI ROCCIA G.U.F. TRENTO

GARNISCH G.U.F. TRENTO

CANTICO DELLE CREATURE G.U.F. GORIZIA

GIOCHI D'ACQUA G.U.F. GENOVA

ALPI APUANE G.U.F. LIVORNO

FREMI SPECIALI

FREMI TURISTICI. FRIULI G.U.F. UDINE

FREMI COLORI } BOZZETTI DI MANTOVA
FANGIULLA DEL BOSCO G.U.F. MILANO

(specie sperimentale)

FOTOGRAFIA } SULL'ALPE G.U.F. VENEZIA
CONVENTO DI S. NAZARO NOVARA
OPERAZIONE CHIRURGICHE G.U.F. GENOVA
FRIULI G.U.F. UDINE
BOZZETTI MANTOVA

(specie sperimentale)

1) Ricerca ^{d'una} delle chiavi del film
i film a traverso le
opere e le correnti più
rappresentative
(specie per la discussione finale)

2) *tema per la discussione finale*
"Famiglie geografiche del passato
nell'Alto Adriatico"



P. N. F.

G. U. F. DI UDINE

CONVEGNO MOSTRA NAZIONALE
CINE GUF

"Cinematografia arma
di guerra e del dopoguerra...."

10 - 13 DIC.

Udine, novembre XXI

PROGRAMMA FILM DEL GIORNO 10/12/42

Ore 16,30

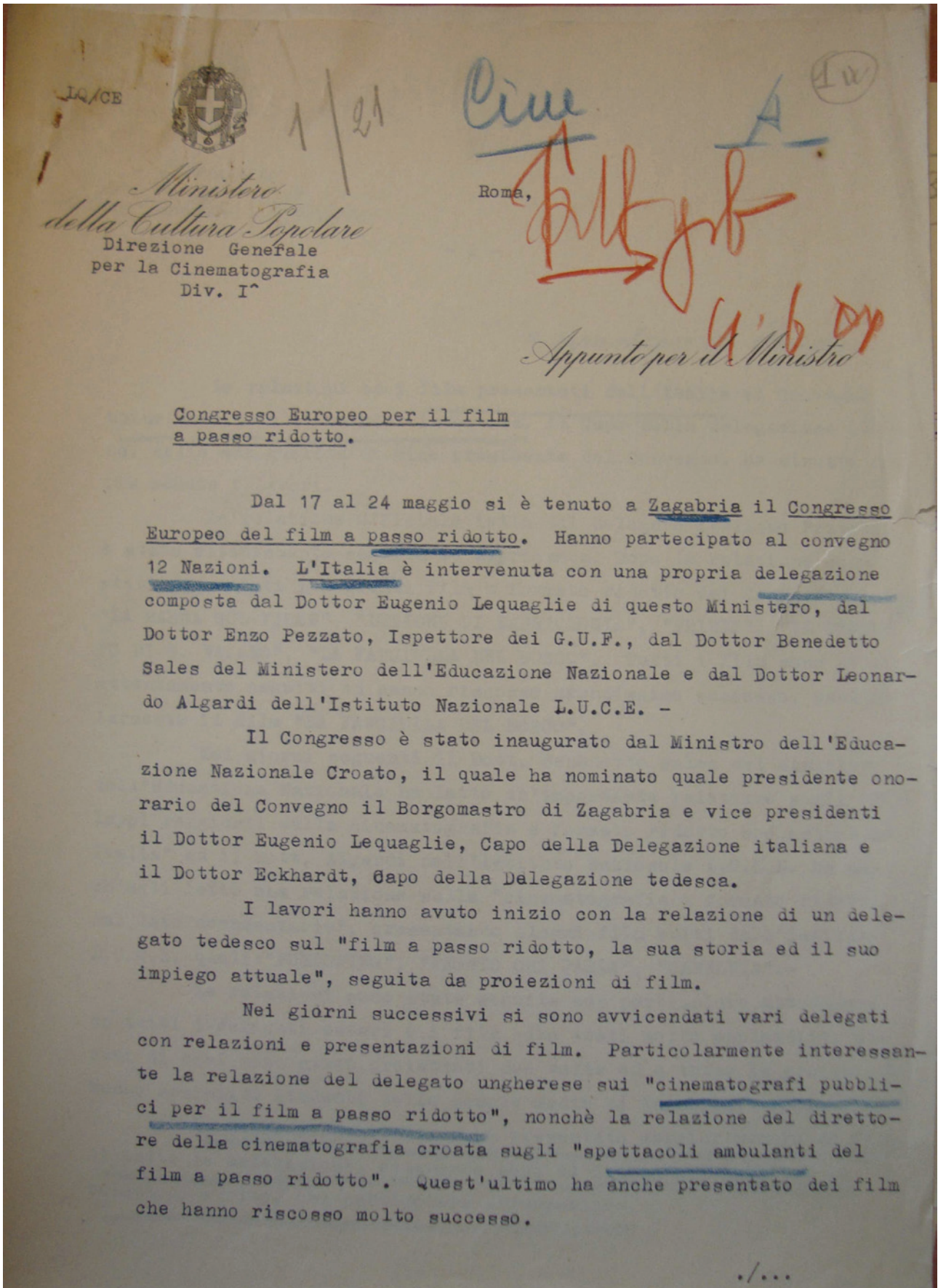
- 1) Littorali cultura, arte e sport guf COMO
- 2) Epilessia sperimentale (did.) " MESSINA
- 3) In fondo al mare (doc) " GORIZIA
- 4) Attesa intorno alla mezzanotte (sog) UDINE
- 5) Alpi Apuane (doc) " LIVORNO
- 6) Convento di S. Nazaro (doc) " NOVARA
- 7) Otto sciatori in gamba ((doc) " GENOVA
- 8) Come nasce una stampa litografica " PISA
- 9) Giochi d'acqua (doc) " GENOVA
- 10) Cinegiornale (doc) " UDINE

Ore 21

- 1) Gioventù in armi (doc) " PESARO
- 2) Fazzoletti cremisi (doc) " ROMA
- 3) Scuola di roccia (did) " TRENTO
- 4) Analisi microscopica di una lega
leggera (did) " UDINE
- 5) Cinci (a sog) " SIENA
- 6) Sogno di Biancastella (sogg) " UDINE

5.7

1943 – Convegno Internazionale del passo ridotto di Zagabria, Maggio



Congresso Europeo per il film a passo ridotto.

Dal 17 al 24 maggio si è tenuto a Zagabria il Congresso Europeo del film a passo ridotto. Hanno partecipato al convegno 12 Nazioni. L'Italia è intervenuta con una propria delegazione composta dal Dottor Eugenio Lequaglie di questo Ministero, dal Dottor Enzo Pezzato, Ispettore dei G.U.F., dal Dottor Benedetto Sales del Ministero dell'Educazione Nazionale e dal Dottor Leonardo Algardi dell'Istituto Nazionale I.U.C.E. -

Il Congresso è stato inaugurato dal Ministro dell'Educazione Nazionale Croato, il quale ha nominato quale presidente onorario del Convegno il Borgomastro di Zagabria e vice presidenti il Dottor Eugenio Lequaglie, Capo della Delegazione italiana e il Dottor Eckhardt, Capo della Delegazione tedesca.

I lavori hanno avuto inizio con la relazione di un delegato tedesco sul "film a passo ridotto, la sua storia ed il suo impiego attuale", seguita da proiezioni di film.

Nei giorni successivi si sono avvicendati vari delegati con relazioni e presentazioni di film. Particolarmente interessante la relazione del delegato ungherese sui "cinematografi pubblici per il film a passo ridotto", nonché la relazione del direttore della cinematografia croata sugli "spettacoli ambulanti del film a passo ridotto". Quest'ultimo ha anche presentato dei film che hanno riscosso molto successo.

./...



Ministero
della Cultura Popolare

- 2 -

Appunto per il Ministro

Le relazioni ed i film presentati dall'Italia al Convegno hanno suscitato il maggior interesse. Il Capo della Delegazione italiana, nella sua qualità di vice presidente del Convegno, ha diretto in più sedute i lavori.

La relazione ufficiale letta dal delegato italiano Pezzato, è stata attentamente seguita ed apprezzata. Dopo la relazione sono stati presentati i seguenti film a formato ridotto dei Cineguf: "LA BARCA SUL FIUME", "LEZIONI DI EMBRIOLOGIA", "FRIULI", "IL CONVENTO DI S. NAZARO", "LA FANCIULLA DEL BOSCO". Tutti i film sono stati attentamente seguiti ed hanno riscosso grandissimo successo, particolarmente il film "LA FANCIULLA DEL BOSCO".

Nei giorni seguenti il Dott. Benedetto Sales del Ministero dell'Educazione Nazionale ha letto un'importante relazione sugli "sviluppi raggiunti dalla cinematografia a formato ridotto scolastica in Italia" ed il Dott. Algardi dell'Istituto Nazionale L.U.C.E. ha anch'egli letto una relazione sulla "cinematografia a formato ridotto dal lato documentario", presentando alcuni film editi dall'Istituto L.U.C.E. quali: "PORTOFINO", "PRONTO CHI PARLA", "CARBONIA".-

Le relazioni sono state seguite con particolare attenzione da tutti i delegati esteri e i film sono stati molto applauditi. Alcuni di essi sono stati proiettati due volte ed a tutte le proiezioni hanno assistito studenti delle scuole medie di Zagabria.

La Delegazione italiana ha presentato maggior numero di film di tutte le delegazioni, ottenendo così al Convegno, anche per le relazioni svolte, una particolare affermazione.

6. FILM, RECUPERI, RESTAURI

6.1 *Cineguf di Como*

- risanamento del quartiere la cortesella (1939) di Ico Parisi e Giovanni Galfetti
- Il cineguf in azione
- Cineguf di Como – il recupero del controtipo negativo (2° generazione)
- Fondo cineguf Como - Relazione sull'intervento di ripristino degli originali e produzione copie di accesso

6.2 *Dolomiti Film*

- Film n° 4 di Luigi Veronesi (1941)
- L'amore è un lepidottero di Bruno Munari (1941)

6.3 *Cineclub di Genova e Padova*

- In Caccia di Stelle di Guido Pallaro e Leonardo Algardi

6.4 *Cineguf di Pisa*

- Filmati del periodo dei Cineguf realizzati da Mario Benvenuti.

6.5 *Cineguf di Siena*

- Cinci (1939) di Michele Gandin
- Colonia Elioterapica di Michele Gandin (1939)
- Popolaresca (1941) di Michele Gandin – Frammenti
- Parco Lampade e Collezione Rivista Bianco e Nero del Cineguf di Siena

6.6 *Cineguf di Catania*

- Teste di Legno / Pisicchio e Melesinda (1938) di Ugo Saitta

6.7 *Fondo Ubaldo Magnaghi*

- Relazione sull'intervento di ripristino degli originali, produzione copie di accesso e copie conservative
- Il recupero e il restauro dei film di Ubaldo Magnaghi alla Cineteca Italiana
- Mediolanum (1933)
- Impressioni Fiorentine / Studio n° 10 (1933)

6.8 *Littoriali – Tagli / In fase di identificazione*

6.1

Cineguf di Como

Risanamento del quartiere La Cortesella (1939) di Ico Parisi e Giovanni Galfetti
 Documenti di Lavorazione - Scheda di Montaggio manoscritta

1	La Cortesella (?)	<p>① Sopra una finestra della città di Como due mani calstate di quanti di gomma tagliano con un tagliatore la parte della Cortesella.</p> <p>② - Ripresa aerea della città - l'apparecchio finto nella Cortesella: per sovrainpressioni le suddette mani tagliano la fotografia.</p>
2	girato da Realizzato da Costamagna, Galfetti Parisi - per ordine del Municipio di Como. -	Sopra la coppa vista da Como + Como
3	Superrevisione di Filippo Sacchi	Sopra un fascio di giornali (Corriere della Sera) parlare a Sacchi
4	Visione panora	Visione panoramica del quartiere ^① dal Campanile del Duomo
5	Riferimento storico dicitura da far scrivere a Sacchi	Visione di ciottolato ripreso con carrello carri lucidi umidi dopo la pioggia to 2 zanghere.
6	<p>Sopra date:</p> <p>19...</p> <p>19...</p> <p>19...</p> <p>PIANO REGOLATORE CITTÀ DI COMO</p>	<p>Inquadrature di piedi che camminano nella melma, nei giornali e dirigi che si accumulano.</p> <p>Sopra date: Dopo l'ultima data dice: tura: All'apparire della dicitura una tartaruga attraversa diagonalmente il quadro</p>
7		Visioni spacciate, vita misera, promiscuità.
8		Carrellata uomo lungo secolo Duomo - Piazza Duomo fino alla porta destra del Duomo - l'uomo si riede. - Primo caso - panoramica dal - l'uomo alla statua di Plinio - Secondo caso: la carrellata continua + sovrapposizioni in 2 direzioni: 1: fino a inquadrare il volto del vecchio p.p. - 2: panoramica verticale nella facciata del Duomo e carrellata indietro + sovrapposizioni della facciata del vecchio - unica che si affiora - altro senza.
9		Mani faccine che si trucca o davanti allo specchio o recidendo le scale (bianca su nero)
10		Bimbo triste e svegliato in casa: allegro e divertito fuori - grigio in grigio - volto luminoso)
11		Un gatto scappa di casa e va a sdraiarsi al sole.
12	<p>1932</p> <p>33</p> <p>34</p> <p>35 ecc.</p>	<p>Mani che gesticolano, discussioni, disegni, giornali</p> <p>Sopra: →</p>
13		inquadratura di un volume d'igiene - LA CASA SANA

1	La conterecca (?)	<p>① Sopra una pianta della città di Como due mani calzate di guanti di gomma tagliano con un bisturi la parte della conterecca. -</p> <p>② - Ripresa aerea della città. - L'apparecchio finto sulla conterecca: per sovrainpressione le suddette mani tagliano la fotografia. -</p>
2	Città Realizzato da Costanagna, Crapetti Parisi per ordine del Muni cipio di Como -	Sopra la coppa vinta da Como + Como
3	Supervisione di Filippo Sacchi	Sopra un fascio di giornali (Corriere della Sera) parlare a Sacchi
4	Visione pano	Visione panoramica del quartiere ^① dal Ca cupola del Duomo _{① telt.}
5	Riferimento storico dicitura da far scrivere a Sacchi	Visione di ciottolato ripreso con carrello rari lucidi curati dopo la pioggia po z zanghera. -
6	Spa date: 19... 19... 19... PIANO REGOLATORE CITTA DI COMO	<p>Inquadrature di piedi che camminano nella melina, nei giornali e disegni che si accumulano. -</p> <p>Sopra date: Dopo l'ultimo dato dicitura: All'apparire della dicitura una tartaruga attraversa diagonalmente il quadro</p>
7		visioni sfociate, vita misera, promiscui _{to: tel.}
8		Carrellata uomo lungo secolo Duomo - Piazza Duomo fino alla porta destra del Duomo - l'uomo si siede. - Primo caso - panoramica dal - e l'uomo alla statua di Plinio - Secondo caso - la carrellata continua + verso affon dori in 2 direzioni: 1: fino, a inquadrare il volto del vecchio p.p. - 2: panoramica verticale nella faccia to del Duomo e carrellata indietro + sovrapposizione della faccia del vecchio - unica che si affiora - altro verso. -
9		Una faccenda che si truca o davanti allo specchio o vendendo le scale (bianca in nero)
10		Bimbo triste o svogliato in casa: allegro e divertito fuori - grigio in grigio - volto luminoso)
11		Un gatto scappa di casa e va a sdraiarsi al sole. -
12	1932 33 34 35 con.	Mani che gesticolano, discussioni, disegni, giornali Sopra:
13		Inquadratura di un volume d'igiene - LA CASA SANA

14	In questa selva e Pino tra noccioli come se piovesse [Inserire ospedali stadi ecc.]	Inquadrature di vie larghe, viali, piazze, cassì e costruzioni moderne con molto sole alternate con visioni di vie strette della Corte sella - Le figure del vecchio, della fanciulla e del bimbo riprese dinamicamente nel sole e nell'ombra (contrasti) - Le figure muo- te si muovono solo nelle scene della Corte sella mentre saranno immobili nelle altre scene da quindi per contrasto devono essere per contrasto devono essere piene di vita
15	ESPROPRIO	Panoramica dei tetti da vicino. Vita delle vie che assumo gradatamente un aspetto agitato, conturbato - gente che parla con citatamente, capannelli di gente che parla vecchi pensionati, ... (sequenza veloce, ritmica) noi per sovrapposizione due mani attaccate in la dicitura. :-)
16		Fotografie di manifesti sui muri « Si liquida per demolizione », « si trasloca » ecc.
17		Pochi inquadrature di locali deserti e di vie deserte.
18	30 ottobre 1938 - XVII°	Ripresa di un piccone che sgretola un muro Cine - documentazione del primo colpo di piccone dato da S.E. il prefetto.
		Visioni varie del cantiere e delle ope- re di demolizione movimentate con e senza neve

Scheda di Montaggio dattiloscritta

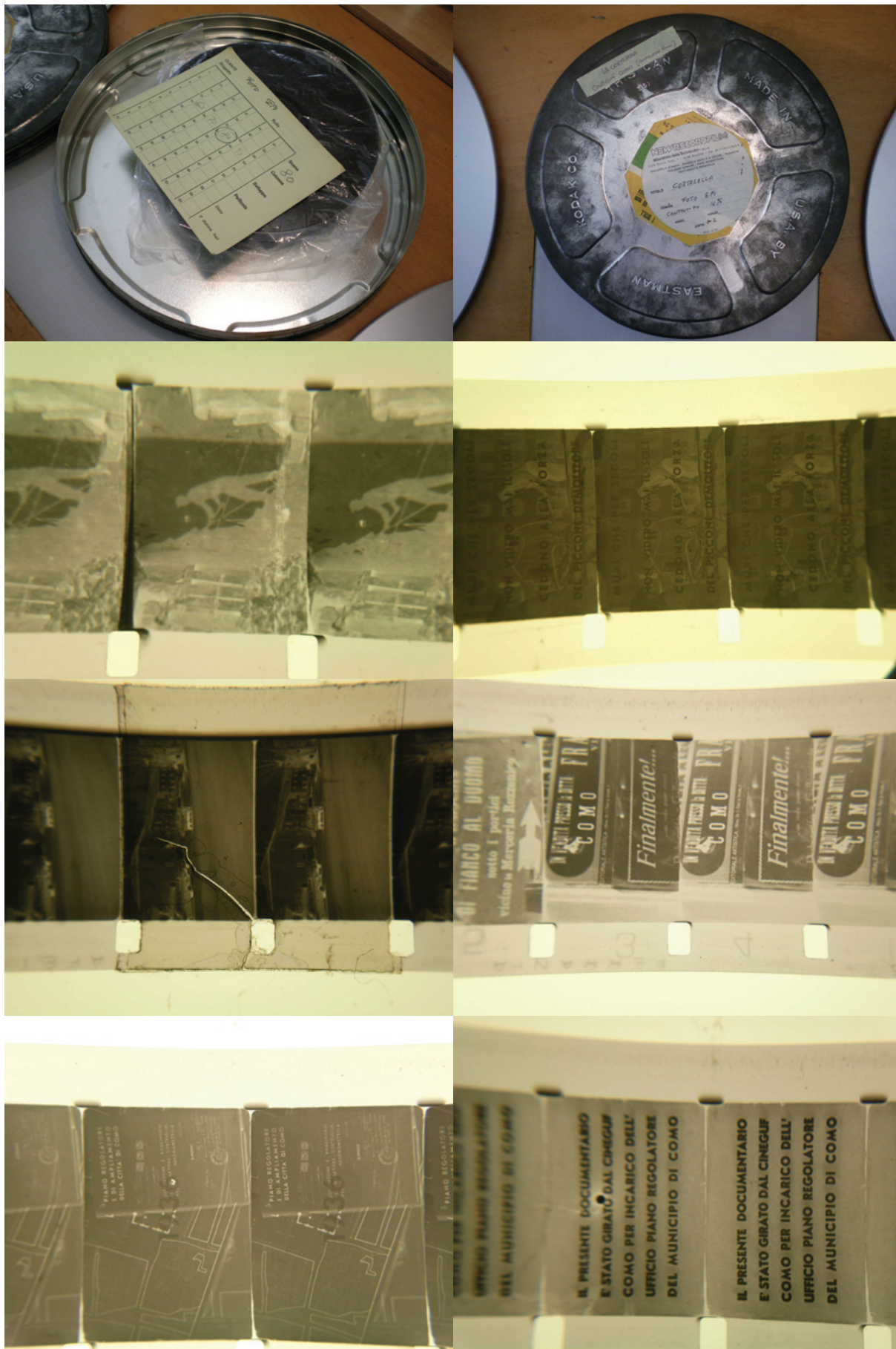
DOCUMENTARIO SULLA CORTESELLA. (pellicola a passo ridotto 16 m/m.).
Schema di montaggio:

- 1). Visione panoramica del quartiere da demolire fotografato dalla cupola del Duomo.
- 2). Diciture con riferimento storico (questo rione fu costruito nel ecc.). La dicitura è sovrapposta alla fotografia di ciottolato bagnato con pozzanghere, ripreso con il carrello.
- 3). Inquadratura di piedi che camminano nella melma ripresi con carrello, poi per sovrapposizione, disegni che si accumulano uno sugli altri (molto dinamismo), con sopra delle date che passano.
- 4). Visione di sporcizia, vita misera, bambini, ecc.
- 6). Ancora, giornali, disegni, date, poi, persone che parlano, mani che gesticolano, (fotografie che passano con ritmo celere e si susseguono per sovrapposizione.)
- 7). Inquadratura di un volume di Igiene: LA CASA SANA ecc.
- 8). Inquadrature di vie larghe, viali lungo lago, piazze, alternate con visioni delle vie strette scure, e squallide della cortesella.
- 9). Panoramica dei tetti, ma ripresi da vicino, poi scene di vita cittadina che si svolge abituale nelle vie, nelle case, del quartiere.
- 10). Fotografie di cartelli, manifesti, incollati sui muri; SI LIQUIDA PER DEMOLIZIONE, = IL PABEGNAME HA TRASLOCATO, ecc. alternate con primi piani di figure popolarie caratteristiche.
- II) DATA dell'inizio delle demolizioni. 26 OTTOBRE 1938 XVII°
- 12). Visione del primo colpo di piccone dato da S.E. il Prefetto ed Autorità.
- 13). Visioni varie delle opere di demolizione, riprese in parte nei punti già fotografati precedentemente, prima delle demolizioni, primi piani, effetti di materiale che cade, trasporti, ecc.
- 14). Fotografie dei progetti, vedute aeree dei plastici. àà fine. ==

Il Cineguf in azione



Cineguf di Como – Il recupero del controtipo negativo (2° generazione)



Fondo Cineguf Como
Relazione sull'intervento di ripristino degli originali
E produzione copie di accesso

DESCRIZIONE DELLA COLLEZIONE:

Il fondo Cineguf Como.

Il Sig. Enzo Pifferi, fotografo in Como, eredita da Ico Parisi, membro del Cineguf di Como, la copia originale in 16mm invertibile, ampiamente danneggiata e frammentaria. Da qui, verso la metà degli anni '60, procede ad effettuare un controtipo richiedendo ai tecnici una ricostruzione, spesso arbitraria del materiale frammentario, le sequenze vengono dunque riordinate e rigiuntate dai tecnici. Il controtipo riesce. L'originale viene distrutto perché fortemente danneggiato. Nei primi anni 80' viene prodotta una copia in super8 di cui sembrano esistere altre 4-5 copie possedute da privati e dalla biblioteca dell'Università di Firenze. La copia viene creata mediante ripresa a muro evidentemente di una copia positiva intermedia tra copia controtipo e super8.

Gli elementi del fondo Cineguf Como includono anche film realizzati in epoca successiva da Ico Parisi, ex membro del Cineguf. I film, tutti in 16mm, sono stati donati al Laboratorio La Camera Ottica, dal sig. Alberto Cano di Como. La provenienza dei film, stando al racconto di Cano, è da fare risalire al nipote di Ico Parisi, il quale – recuperati i filmati dello zio – li ha poi donati ad Alberto Cano.

DESCRIZIONE DEI MATERIALI:

Il fondo Cineguf Como è composto dei seguenti materiali:

INVENTARIO (PROVENIENZA)	N. Inventario DAGMA	Collocazione	Assemblaggio	Titolo	Anno	Formato	Elemento	Colore	Sonoro	Mt. Attribuito
/	0012DO0001	IN-OUT//A-4		La cortesella		16mm	Controtipo negativo	b/n	assente	140
/	0012DO0002	IN-OUT//A-4		La cortesella		16mm	Controtipo negativo	b/n	assente	120
/	0012BO0003	IN-OUT//A-4		La cortesella		S8	positivo	b/n	assente	76
/	0012BO0004	IN-OUT//A-4		La cortesella		S8	positivo	b/n	assente	65
	0012DO0005	IN-OUT//A-4		Mostra Forma e Colore		16mm	positivo	b/n	assente	100
/	0012DO0006	IN-OUT//A-4		I Parisi, I Gervasi, I Brambilla	1957	16mm	positivo	b/n	assente	105
	0012DO0007	IN-OUT//A-4		1957 I Parisi I Gerosa I Brambilla (Parte 2)		16mm	positivo	b/n	assente	60
	0012DO0008	IN-OUT//A-4		Non c'è vigilia senza...1957 Parisi	1957	16mm	positivo	b/n-color	assente	140

Report preliminare Fondo Cineguf Como

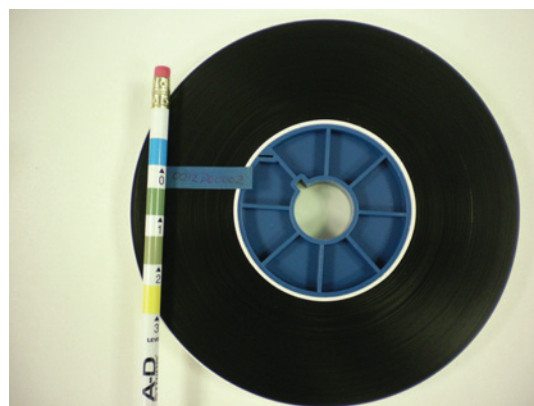
REVISIONE E RESTAURO TECNICO DEI MATERIALI

Ogni materiale è stato ispezionato e pulito. I materiali si presentavano in buone condizioni di conservazione, fatta eccezione per il colore nella parte finale dell'elemento 0012-D0-0008 che presenta un avanzato stato di decadimento (magenta). Nello stesso elemento, si è provveduto all'inversione dell'ultima parte che in fase di revisione non era stata recuperata. Sono state ripristinate giunte a colla, effettuare giunte a nastro, riparazioni di rotture e rimozione di fotogrammi (vedi schede di revisione allegate).

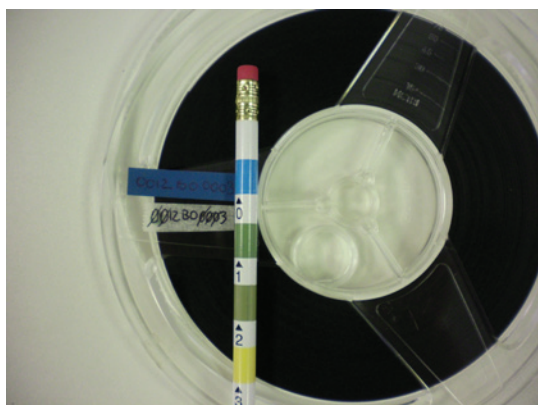
Il test di rilievo della presenza di acido acetico a mezzo di A-D STRIPS è stato effettuato ad una temperatura di 20° C, lasciando agire le strips per 24 ore. Il test ha rilevato un decadimento chimico di livello 1, su una scala da 0 a 3, sulle bobine identificabili con il numero Dagma 0012DO0005 a 0012DO0008. Tali materiali sono stati conservati – dal donatore del fondo – tutti insieme e in uno spazio generico dell'abitazione. L'acidità dei film equivale a 0.2. Le bobine 0012DO0001, 0012DO0002, 0012BO0003 e 0012BO0004 non presentano rilevanti condizioni di decadimento chimico. Questo gruppo di elementi proviene dallo stesso donatore – Enzo Pifferi – il quali li ha conservati nel suo archivio fotografico.



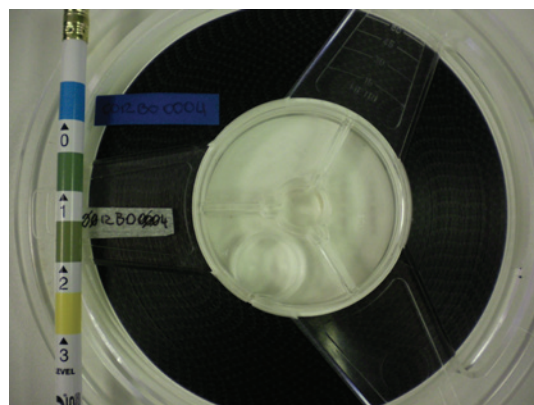
0012DO0001



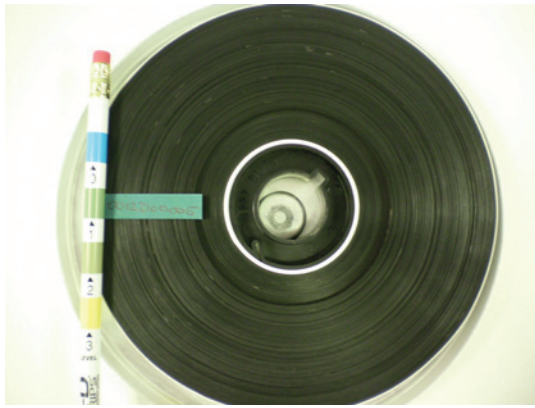
0012DO0002



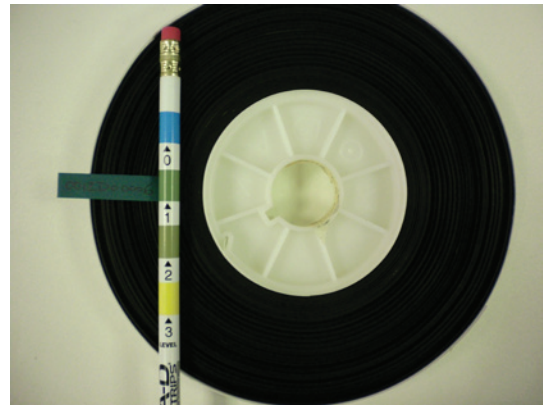
0012BO0003



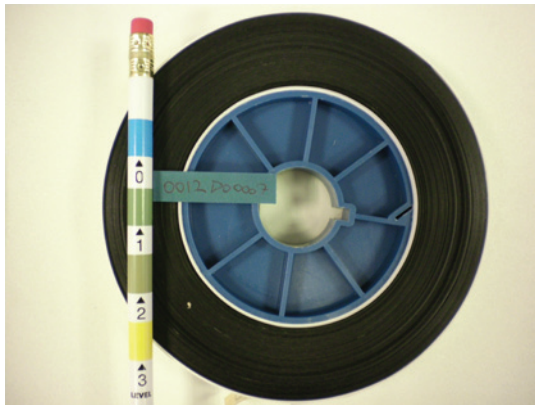
0012BO0004



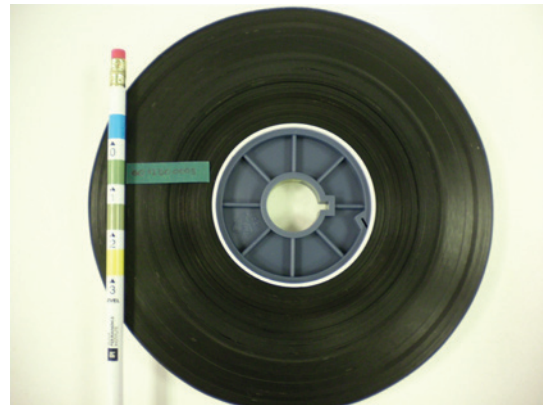
0012DO0005



0012DO0006



0012DO0007



0012DO0008

OBIETTIVI DEL PROGETTO DI PRESERVAZIONE

Il processo di preservazione del fondo ha previsto, ove effettuato:

- ispezione, restauro tecnico, pulizia degli originali;
- digitalizzazione a qualità HD;
- produzione di copia di master a risoluzione HD;
- produzione di copia di accesso a risoluzione HD;
- stoccaggio dei master e delle copie di accesso su LTO in Archivio Locale

Il progetto ha previsto scansione del materiale a 1920x1080 di risoluzione su .dpx. A partire dalle scansioni sono stati realizzati i master in container .mov e codec DnxHD (185Mb/s) e copie di accesso in container .mov e codec DnxHD (36Mb/s). Il progetto ha poi previsto la realizzazione di copia d'accesso su file *MOV.

Preservazione e accesso digitale

Di tutto il fondo Cineguf Como é stata realizzata una scansione in HD 1920x1080. Si è provveduto alla conversione digitale in positivo degli elementi 0001 e 0002, originariamente in negativo da Master. Si sono aggiunte bande laterali nere per tutta la lunghezza dell'elemento. Si è proceduto alla correzione relativa all'ultimo frammento dell'elemento 0008, applicando l'inversione speculare della sequenza, rimediando all'inversione del frammento, non risolto in sede di revisione. Non si è effettuata alcuna operazione di correzione fotografica o di colore.

PARAMETRI SCANSIONE IMMAGINE					
RISOLUZIONE	BIT	DPX/VIDEO	FRAME SIZE	FORMAT	QUADRO
1920X1080		10DPX	1920X1080		25

Proven.	DAGMA	Frames Number	Mirror (Hor/Ver)	Black	Gamma	Light	Focus	Line	Saturation	Level	Radius	Video Gain	Aperture
	0012DO0001	19821	/	0	450	1000	7492	125	100	25	10	100	28
	0012DO0002	16165	/	0	450	1000	7343	161	100	25	10	100	28
	0012BO0003	19763	/	53	430	795	5496	137	100	25	10	100	35
	0012BO0004	16013	/	101	367	876	5436	128	100	25	10	100	35
	0012DO0005	17684	hor	0	450	872	7437	149	100	25	10	100	30
	0012DO0006	14841	/	0	450	872	7492	134	100	25	10	100	30
	0012DO0007	7246	/	0	450	872	7611	140	100	25	10	100	30
	0012DO0008	23555	/	0	445	868	7510	152	100	25	10	100	30

Di seguito trovate l'elenco degli identificativi degli elementi lavorati e archiviati:

COPIA MASTER										
Provenienza	Inventario Dagma	Nome File	Container	Codec	Titolo (attribuito)	Durata	Velocità	Quadro	Grading	
	0012DO0001	0012-RM-0001	MOV	DnxHD (185Mb/s)	Risanamento del quartiere "La Cortesella" Parte I	00:13:46	24 fps	/		
	0012DO0002	0012-RM-0002	MOV	DnxHD (185Mb/s)	Risanamento del quartiere "La Cortesella" Parte II	00:11:10	24 fps	/		
	0012BO0003	0012-RM-0003	MOV	DnxHD (185Mb/s)	Risanamento del quartiere "La Cortesella" Parte I	00:13:43	24 fps	/		
	0012BO0004	0012-RM-0004	MOV	DnxHD (185Mb/s)	Risanamento del quartiere "La Cortesella" Parte II	00:11:07	24 fps	/		
	0012DO0005	0012-RM-0005	MOV	DnxHD (185Mb/s)	Mostra Forma e Colore	00:12:17	24 fps	/		
	0012DO0006	0012-RM-0006	MOV	DnxHD (185Mb/s)	I Parisi, I Gervasi, I Brambilla Parte I	00:10:15	24 fps	/		
	0012DO0007	0012-RM-0007	MOV	DnxHD (185Mb/s)	I Parisi, I Gervasi, I Brambilla Parte II	00:04:59	24 fps	/		
	0012DO0008	0012-RM-0008	MOV	DnxHD (185Mb/s)	Non c'è vigilia senza...	00:16:00	24 fps	/		

COPIA ACCESSO HD/SD										
Provenienza	Inventario Dagma	Nome File	Container	Codec	Titolo (attribuito)	Durata	Velocità	Quadro	Grading	
	0012DO0001	0012-RA-0001	MOV	DnxHD (36Mb/s)	Risanamento del quartiere "La Cortesella" Parte I	00:13:45:22	24 fps			
	0012DO0002	0012-RA-0002	MOV	DnxHD (36Mb/s)	Risanamento del quartiere "La Cortesella" Parte II	00:11:09:23	24 fps			
	0012BO0003	0012-RA-0003	MOV	DnxHD (36Mb/s)	Risanamento del quartiere "La Cortesella" Parte I	00:13:41:11	24 fps			
	0012BO0004	0012-RA-0004	MOV	DnxHD (36Mb/s)	Risanamento del quartiere "La Cortesella" Parte II	00:11:07:06	24 fps			
	0012DO0005	0012-RA-0005	MOV	DnxHD (36Mb/s)	Mostra Forma e Colore	00:12:16:21	24 fps			
	0012DO0006	0012-RA-0006	MOV	DnxHD (36Mb/s)	I Parisi, I Gervasi, I Brambilla Parte I	00:10:14:22	24 fps			
	0012DO0007	0012-RA-0007	MOV	DnxHD (36Mb/s)	I Parisi, I Gervasi, I Brambilla Parte II	00:04:58:20	24 fps			
	0012DO0008	0012-RA-0008	MOV	DnxHD (36Mb/s)	Non c'è vigilia senza...	00:15:59:23	24 fps			

Per il laboratorio La Camera Ottica
Simone Venturini

6.2

Dolomiti Film - Film n° 4 di Luigi Veronesi (1941) Storyboard

DOLOMITI FILM

Film di

L U I G I V E R O N E S I

Contributo al linguaggio cinematografico

film astratto a colori: la colorazione è ottenuta con pellicola Agfacolor, oppure con colori trasparenti, dipingendo direttamente sulla pellicola.

Commento sonoro di Luigi Rognoni, realizzato secondo la teoria del film sonoro di Luigi Veronesi e Luigi Rognoni.

Le indicazioni relative al suono, contenute nella presente sceneggiatura sono sommariamente indicative; esistendo altra sceneggiatura esatta solo per la parte sonora.

Titolo F. 4 - film astratto, pubblicitario per una fabbrica di colori

Ambiente -----

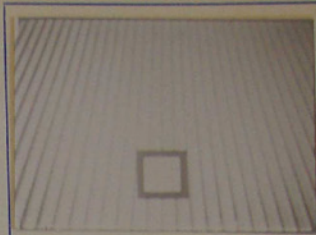
Operatore Luigi Veronesi

Pellicola Ferrania - Isopan - Agfacolor

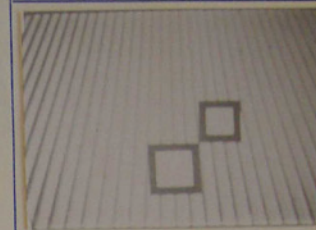
Lampade due da 200 Watt - una da 500 Watt survoltate

Materiale vario

25) ritorna il primo quadrato
COLORE - a mano
SUONO - continua il rincorrersi della tromba
in do e del sassofono in do



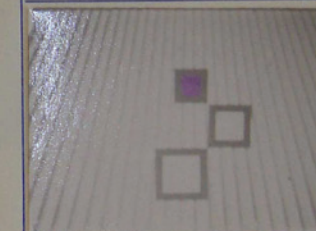
26) il secondo quadrato
COLORE - a mano
SUONO - id. id.



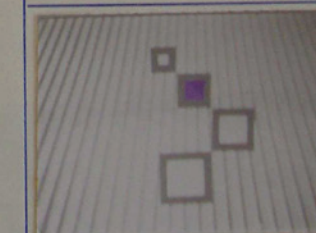
27) il terzo quadrato
Colore - a mano
SUONO - id. id.



28) il terzo quadrato si colora di
rosso violaceo
COLORE - a mano
SUONO - id. id.



29) il quarto quadrato
colore : a mano
SUONO - id. id.



30) il 1°-2°-4° quadrato si colorano di
giallo - turchese - verde.
COLORE - a mano
SUONO - id. id. più il timpano

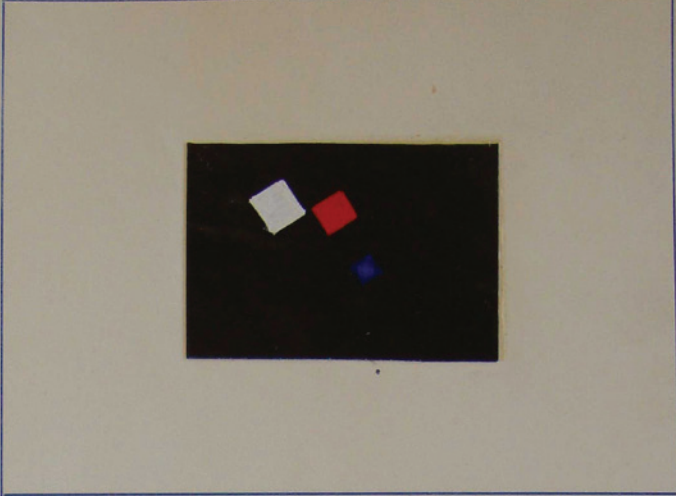


91)

i quadratini si colorano
ritmicamente di rosso e blu

COLORE - a mano

SUONO - pianoforte : do-fa-
la diesis che si rincorrono
e martellate.



92)

il ritmo della colorazione
cresce, i quadrati spariscono

COLORE - a mano

SUONO - pianoforte : solo do
martellato velocemente

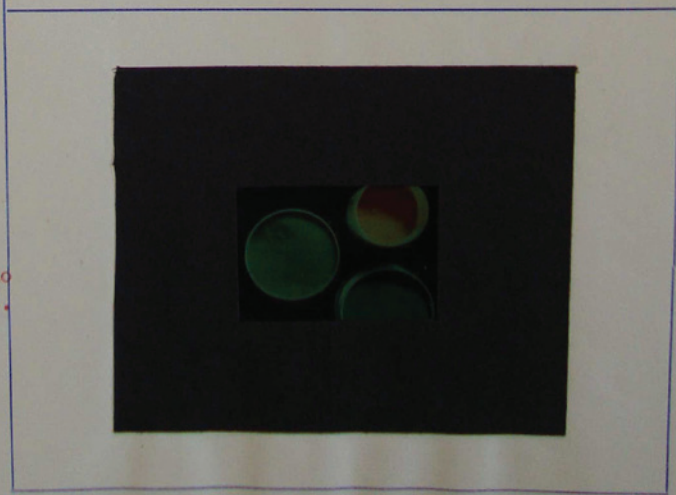


93)

barattoli di pigmenti colo-
rati entrano e si muovono
continuando il ritmo dei
quadrati.

COLORE - Agfacolor

SUONO - tromba : la tirato
sassofono:do "
timpano : do continuo
pianof./:sol martell.

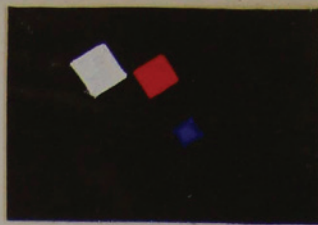


91)

i quadratini si colorano ritmicamente di rosso e blu

COLORE - a mano

SUONO - pianoforte : do-fa-la diesis che si rincorrono e martellate.



92)

il ritmo della colorazione cresce, i quadrati spariscono

COLORE - a mano

SUONO - pianoforte : solo do martellato velocemente



93)

barattoli di pigmenti colorati entrano e si muovono continuando il ritmo dei quadrati.

COLORE - Agfacolor

SUONO - tromba : la tirato
sassofono:do "
timpane : do continuo
pianof./:sol martell.



L'amore è un lepidottero di Bruno Munari (1941)
Scaletta

DOLOMITI FILM

Film di

BRUNO MUNARI

Contributo al linguaggio cinematografico

Titolo *L'amore è un lepidottero*

Ambiente

Operatore

Pellicola

Lampade

Materiale vario

MUNARI

bozzetto per cortometraggio.

L'AMORE E' UN LEPIDOTTERO

(l'azione si svolge nel nostro tempo)

Un giovane elegante onesto e per bene si aggira, con aria circospetta per i viali del parco di una grande villa. Pomeriggio. Particolari del giovane che prima abbiamo visto da lontano.

Le scarpe nere e i calzoni grigi passando per i vialetti formano diverse combinazioni di colore con le foglie secche, con l'erba verde, con fiori rossi ecc.

Il giovane passeggia avanti e indietro per un vialetto che rasenta il muro della villa.

Il giovane guarda in su.

Una persiana verde apre lentamente uno spiraglio dal quale esce una mano di donna (manica rossa) .

La mano lascia cadere un bigliettino piegato in due.

Il bigliettino cade svolazzando.

Da un cespuglio si alza un volo di farfalle bianche.

~~LXXIXXX~~ Le farfalle incrociano col bigliettino. Turbine. Il biglietto si confonde con le farfalle .

Farfalle e biglietto volano via.

Il giovane che vuol leggere il biglietto insegue le farfalle.

Le farfalle si posano dietro un cespuglio.

Il giovane arriva cauto come se il biglietto dovesse ancora voler via, guarda dietro al cespuglio.

Particolari dei resti di una merenda, carta spiegazzata, una bottiglia vuota erba con impronta umana, un fazzoletto.

Riprende il volo dell farfalle e l'inseguimento.

Le farfalle escono dal parco e attraversano l'anima di uno storico cannone.

Le farfalle escono dalla bocca del cannone.

Il giovane sempre le insegue.

Le farfalle entrano in una vettura pubblica ferma?

2)

Contemporaneamente un signore grasso con barba nera entra dall'altro sportello della vettura.

Motore.

Le farfalle volano via.

Le farfalle attraversano la strada.

Semafori rossi. Il giovane non può attraversare.

Semafori verdi. Il giovane vorrebbe attraversare ma in quel momento passa un reggimento di cavalleria.

Il giovane guarda l'orologio. In sovrapposizione vede le persiane della finestra e poi l'immagine di lei. Sempre in sovrapposizione all'orologio si vedono le farfalle. Anche le ore volano via.

La cassa dell'orologio vola via ad ali battenti.

Il reggimento di cavalleria è passato.

Il giovane si slancia all'inseguimento.

Le farfalle tornano in dietro.

Volo di farfalle bianche contro il cielo nero.

idem contro un cielo rosso.

Idem contro un cielo giallo; le farfalle lentamente diventano nere.

Volo di farfalle bianche sullo sfondo del viso di lei che fa da cielo.

La bottiglia della merenda piena di farfalle. Tra le farfalle un biglietto si intravede con scrittura indecifrabile.

Sovrapposizione delle zampe dei cavalli e della bottiglia.

La bottiglia diventa una gabbia e le farfalle possono volar via attraverso alle sbarre.

Le farfalle tornano al cespuglio sotto alla finestra.

Il giovane si precipita e col cappello riesce a colpire qualche farfalla.

In primo piano il cappello che la mano del giovane lentamente alza, scoprendo il bigliettino.

Sul bigliettino si legge una frase d'amore.

Il semaforo ritmico sul giallo, sempre più veloce.

3)

Lui e lei seduti in una poltrona (con la schiena rivolta verso ~~EMIXXX~~ il pubblico, guardano un quadro composto di farfalle vere imbalsamate fissate con uno spillo; tra le farfalle c'è anche il biglietto.

I due si alzano, ~~a~~pendono il quadro al muro e si affacciano assieme alla finestra.

Strada di città. Passa un reggimento di cavalleria.

fine

6.3

Cineclub di Genova e Padova

In Caccia di Stelle di Guido Pallaro e Leonardo Algardi

Cine Club di Genova

IN CACCIA DI STELLE

16 mm

(titolo provvisorio)

Soggetto cinematografico per passo ridotto scritto
in occasione della II Biennale Cinemat. di Venezia
per i Registri Algardi e Pasquetti
da
Guido Montecuccoli

B. Il presente soggetto deve essere a commento sonoro ma
intrinsecamente senza didascalie.

PRIMO TEMPO

Scena Prima

- | | | | |
|------|----------|-----------------|--|
| ndi | interius | Quadro 1 | A e B, due cinematografisti sono al Cine Club, intenti a lavorare ad un film, sviluppo e ricomposizione pellicola |
| fp. | c.s. | 2 | Arriva la posta con giornali. A sospende il lavoro ed apre uno di questi. legge |
| ppp. | c.s. | 3 | giornale in cui legge la prima notizia della Biennale con l'annuncio della partecipazione di numerose stelle e divi del cinema |
| fp. | | 4 | anche B, al richiamo di A, sospende il lavoro e ravvicina; legge anche lui, atteggiamento |

Avvertenze per la recitazione
al regista

Carissimo Tommy - ho, come vedi fatto del
mio meglio per impostare questo primo
tempo che andrà girato a Genova -
deve essere molto comico e movimentato,
essendo la scena finale che va raffigurata
di un po' di sentimento.

Il secondo tempo dovrà essere girato a Venezia
e lo scuderò fra breve - Attendo nel
serio dettagliate istruzioni.

Da devo impostare subito perché chiudendo
la posta. Questo è non solo lavorare - Il
regista ci prende le migliori energie
figurati che oggi usate sono lavorando,
una improvvisa grandinata mi ha qua-
ranta decise la scena.

Addio, abbracci affettuosamente Eddy

5/cs espressione del viso del cine-
quatore A

6/cs espressione del viso di B

7/lo sguardo di entrambi come
alle pareti dove sono splendide
fotografie di John Crawford,
Creta Porto, Marion Dixon, Dolores
del Rio ed altre (fiumi fiumi sac-
cessivi)

14-15/ancora l'espressione incerta
e perplessa di due

16/A prosegue nella lettura, riabbas-
sando gli occhi sul giornale

17/giornale: segue la notizia che sa-
rà annesse alla Biennale anche
il passo ridotto.

18/A e B si guardano in modo signif-
cativo

19/lo sguardo di entrambi come alle
macchine da presa e agli apparecchi
che sono nelle sale, più evidente
desidero di fare, di sentire qualche
cosa.

20/I due attori: ricolocano il libro, abbando-
nando l'aspetto, si rivestono ed escono
insieme

dal 7 al

12

Deve apparire chiari-
amente da tutto
lo ~~scena~~ i quadri
in testo, che i due
attori sono veri ap-
passionati di ci-
nema "Tifox", nel
vero senso della pa-
rola; uno deve es-
sere di figura ta-
le da prestarsi al
comico più spiritoso.

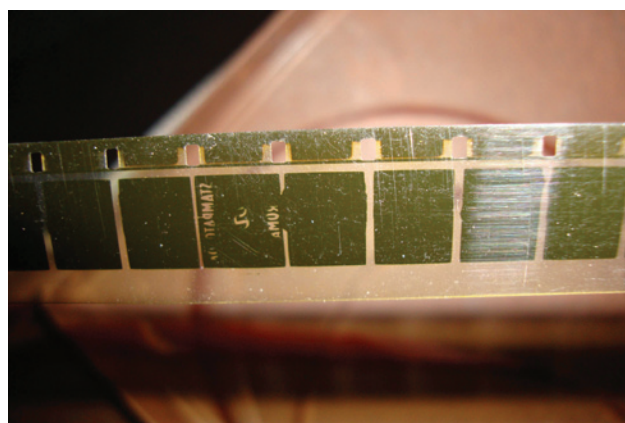
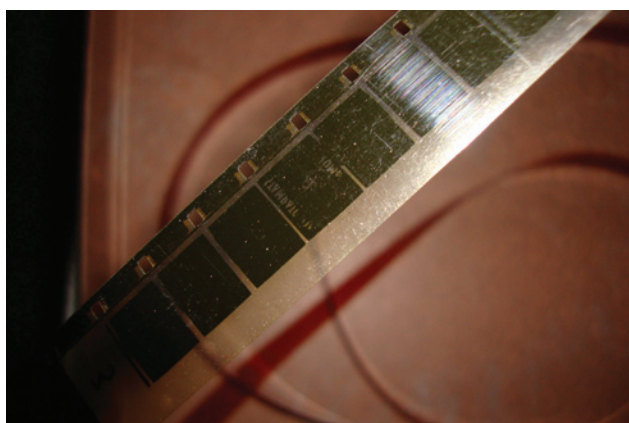
6.4

Cineguf di Pisa

Filmati del periodo dei Cineguf realizzati da Mario Benvenuti.

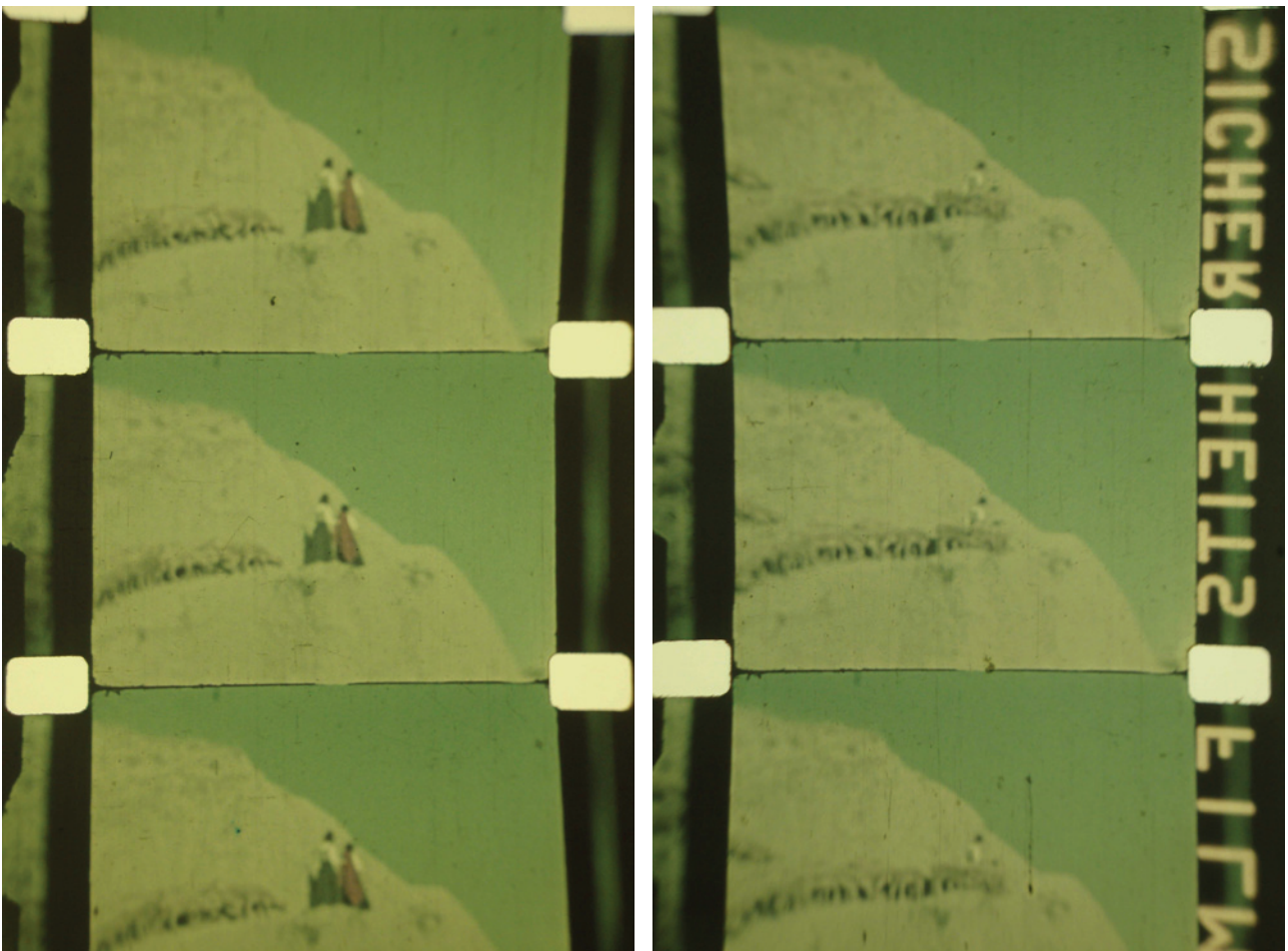
1. Littorali femminili del lavoro
Anno: 1941
Regia: M. Benvenuti
Fotografia: M. Benvenuti
Produzione: Cineguf Pisa
Muto
2. Canottieri
Anno: 1941
Regia: M. Benvenuti
Fotografia: M. Benvenuti
Produzione: Cineguf Pisa
Muto
3. Discorso di Mussolini (provino)
Anno: 1941
Regia: M. Benvenuti
Fotografia: M. Benvenuti
Produzione: Cineguf Pisa
Muto
4. Gita a Fauglia
Anno: 1941
Regia: M. Benvenuti
Fotografia: M. Benvenuti
Produzione: Cineguf Pisa
Muto
5. I funerali del Federale Ceccanti
Anno: 1941
Regia: M. Benvenuti
Fotografia: M. Benvenuti
Produzione: Cineguf Pisa
Muto
6. Traversata invernale di Pisa a nuoto
Anno: 1942
Regia: M. Benvenuti
Fotografia: M. Benvenuti
Produzione: Cineguf Pisa
Muto
7. Il Ventennale
Anno: 1942
Regia: M. Benvenuti
Fotografia: M. Benvenuti
Produzione: Cineguf Pisa
Muto
8. Le colonie della Gil
Anno: 1942
Regia: M. Benvenuti
Fotografia: M. Benvenuti
Produzione: Cineguf Pisa
Muto
9. Scuola di roccia (provino)
Anno: 1942
Regia: M. Benvenuti
Fotografia: M. Benvenuti
Produzione: Cineguf Pisa
Muto
10. La scuola C.Ciano
Anno: 1943
Regia: M. Benvenuti
Fotografia: M. Benvenuti
Produzione: Cineguf Pisa
Muto

6.5
Cineguf di Siena
Cinci (1939) di Michele Gandin





Popolaresca (1941) di Michele Gandin – Frammenti



Parco Lampade e Collezione Rivista Bianco e Nero del Cineguf di Siena



BIANCO E NERO

ANNO I • N. 5 • 31 MAGGIO 1937-XV

*Seguitas irritant animos demissa per aures
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.*
(Orazio - Ad Pisones, v. 130 e segg.)

G. U. F. di SIENA
Sez. Cinematografica

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

BIANCO E NERO

ANNO I • N. 6 • 30 GIUGNO 1937-XV

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

G. U. F. di SIENA
Sez. Cinematografica



6.6

Cineguf di Catania

Teste di Legno / Piscichio e Melesinda (1938) di Ugo Saitta



Regione Siciliana
Assessorato dei Beni Culturali
e dell'Identità Siciliana
Dipartimento dei Beni Culturali e
dell'Identità Siciliana
www.regione.sicilia.it/beniculturali

Partita Iva 02711070827
Codice Fiscale 97017670825

Centro Regionale per l'Inventario, la
Catalogazione e la Documentazione
grafica, fotografica
aerofotogrammetrica, audiovisiva,
filmoteca regionale siciliana
90139 Palermo – piazza Luigi Sturzo, 10
tel. 0917077909 - fax 091585608
www.cricd.it
e-mail: cricd@regione.sicilia.it

U. O. V Filmoteca Regionale
tel. 0919827831/2
fax 0919827830
e-mail: cinema@regione.sicilia.it

Palermo, prot. n° 627 del 29-11-2013

rif. prot. n° _____ del _____

Allegati n° _____

OGGETTO: invio materiale audiovisivo

**Università degli Studi di Udine
Centro Polifunzionale di Gorizia
All'attenzione del Dott. Simone Venturini
e del Dott. Andrea Mariani
Via Diaz 5,
GORIZIA**

In riscontro alla vostra richiesta, si consegna una copia in formato DVD del documentario:
"Teste di legno" (1939), film d'animazione del regista catanese Ugo Saitta, ai fini della ricerca del
dottorando Andrea Mariani sotto la direzione della S.V.

La copia sarà conservata nei vostri archivi ai fini della visione esclusivamente per ragioni di studio
e ricerca all'interno della vostra sede, è da escludersi qualsiasi altra forma di utilizzo per la quale,
eventualmente, dovrà essere formulata apposita istanza a questo Ufficio.

Su tutti gli elaborati eventualmente prodotti in relazione al progetto di ricerca dovrà essere
citata con opportuna evidenza la collaborazione del CRICD/Filmoteca Regionale Siciliana con la
pubblicazione del nostro logo.

E' vietata la duplicazione nonché qualsiasi utilizzo via web, televisivo o cinematografico e
l'affidamento a terzi.

Il DVD dovrà essere prelevato, dal richiedente o da un corriere espresso da egli incaricato,
al seguente indirizzo: *Filmoteca Regionale Siciliana. Via Garzilli 34 90141 Palermo.* Le spese di
trasporto sono a carico del richiedente.

Si auspica che tale dono possa essere alla base di una futura collaborazione tra i nostri
istituti nell'ambito del comune terreno di studio e ricerca cinematografica.

Si resta a disposizione per ulteriori chiarimenti e si inviano i migliori saluti.



**Il Dirigente dell'U.O. V Filmoteca
(Dott.ssa Laura Cappugi)**

Responsabile procedimento	Marcello Alajmo	(se non compilato il responsabile è il dirigente preposto alla struttura organizzativa)	
Stanza	Piano	Tel. 0919827831	Durata procedimento (ove non previsto da leggi o regolamenti è di 30 giorni)
Ufficio Relazioni con il Pubblico (URP):		e-mail urpcricd@regione.sicilia.it	Responsabile Dott.ssa Giulia Davi, incaricati istr.ri dir.vi Anna Lo Cascio e Paolo Tuzzolino
Stanza	814	Piano 8	Tel. (Lo Cascio) 0917077940 – (Tuzzolino) 3356880823
ricevimento		Martedì e venerdì 9,00 – 13,00; mercoledì 15,30 – 17,30	

6.7

Fondo Ubaldo Magnaghi

Il recupero e il restauro dei film di Ubaldo Magnaghi alla Cineteca Italiana



Università degli Studi di Udine
Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali

CONVENZIONE QUADRO TRA L'UNIVERSITÀ DI UDINE E LA FONDAZIONE CINETECA ITALIANA DI MILANO

TRA

Il Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Udine, di seguito indicato "DIBE", con sede legale in Udine, Palazzo Caselli in vicolo Florio n. 2/B, (C.F. 80014550307), rappresentata dal **Prof. Leonardo Quaresima**, nato a Sasso Ferrato, il 02/05/1947 in qualità di Responsabile scientifico del Laboratorio di restauro del Film La Camera Ottica di Gorizia, afferente per la carica presso il DIBE.

E

Fondazione Cineteca Italiana con sede in Milano Via viale Fulvio Testi n. 121, (P.IVA. 11916860155), rappresentata da **Matteo Pavesi**, nato a Paderno Dugnano (MI) il 21/01/1968, in qualità di Direttore Generale domiciliato per la carica presso la Fondazione Cineteca Italiana.

PREMESSO CHE

- l'Università, ai sensi dell'art. 1 del proprio Statuto, ha come fine la promozione dello sviluppo e il progresso della cultura e delle scienze attraverso la ricerca, l'insegnamento e la collaborazione scientifica e culturale con altre Istituzioni;
- per la realizzazione dei propri obiettivi l'Università, ai sensi dell'art. 3 dello Statuto, sviluppa la ricerca scientifica, svolge attività didattiche e sperimentali, anche con la collaborazione ed il supporto di soggetti sia pubblici che privati;
- opera nella ricerca scientifica nell'ambito delle arti cinematografiche con compiti di tutela, di conservazione e di ri-attualizzazione del patrimonio filmico sperimentale;
- La Fondazione Cineteca Italiana ha come fine attività di conservazione e valorizzazione del patrimonio filmico e di diffusione della cultura cinematografica sia in Italia che all'estero.

L'Università e la Fondazione Cineteca Italiana intendono stabilire una collaborazione mirata al recupero e digitalizzazione del fondo del "Ubaldo Magnaghi" e alla promozione di iniziative di comune interesse atte a valorizzare il fondo attraverso programmi di ricerca nazionali e internazionali; programmi di eventi espositivi, pubblicazioni condivise o di altri eventuali progetti.

TUTTO CIÒ PREMESSO SI CONVIENE AI FINI DELLA STIPULA DELLA SUCCESSIVA CONVENZIONE
QUANTO SEGUE:

ARTICOLO 1

www.uniud.it
cf 80014550307 p iva 01071600306



Università degli Studi di Udine
Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali

OGGETTO DELLA CONVENZIONE

- l'Università e la Fondazione Cineteca Italiana con il presente atto, instaurano un rapporto di collaborazione "quadro" finalizzato

1. Alla digitalizzazione a qualità 2K del fondo "Ubaldo Magnaghi" secondo il protocollo adottato dai laboratori La Camera Ottica e CREA dell'Università di Udine
2. Alla realizzazione di pubblicazioni, esposizioni, stage, workshop e momenti divulgativi utili per la conoscenza e diffusione del fondo
3. A ogni altra iniziativa, anche congiuntamente con terzi, che può risultare utile e opportuna per perseguire quanto previsto e che potrà essere introdotta nel corso della convenzione, previo accordo tra i responsabili scientifici.

ARTICOLO 2 **MODALITÀ DI ATTUAZIONE**

Il rapporto di collaborazione instaurato con la presente convenzione quadro si renderà operativo mediante singoli progetti, i cui contenuti e modalità di realizzazione, verranno disciplinati da specifici accordi attuativi.

ARTICOLO 3 **DURATA DELLA CONVENZIONE**

La presente convenzione entra in vigore con la sottoscrizione, ha una durata quinquennale e si rinnova tacitamente salvo disdetta di una delle parti comunicata tramite raccomandata con un preavviso di sei mesi dalla scadenza.

ARTICOLO 4 **PROPRIETÀ E USO DEI RISULTATI**

La proprietà dei risultati delle attività di cui all'Art. 1 saranno dell'Università di Udine e della Fondazione Cineteca Italiana, che potranno utilizzare i risultati stessi per i propri fini scientifici e didattici istituzionali, fermo restando il diritto di autore o di inventore.

Qualora una delle parti si faccia promotore e/o partecipe ad esposizioni e congressi, convegni, seminari e simili manifestazioni, nel corso delle quali si intenda esporre e far uso, sempre e soltanto a scopi scientifici, dei risultati della presente convenzione, sarà tenuto ad informare preventivamente l'altro contraente e comunque a citare la convenzione nel cui ambito è stata svolta l'attività di ricerca.

Fondazione Cineteca Italiana si riserva la possibilità di editare a proprie spese i materiali video in un dvd della propria collana "I tesori del MIC".

ARTICOLO 5

www.uniud.it
cf 80014550307 p iva 01071600306



Università degli Studi di Udine
Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali

La responsabilità scientifica dell'attuazione della presente convenzione è affidata, da parte dell'Università di Udine a Leonardo Quaresima, e da parte della Fondazione Cineteca Italiana a Matteo Pavesi.
Nel corso di vigenza della convenzione ciascuna Parte potrà sostituire il proprio Responsabile dandone comunicazione per iscritto all'altra Parte.

ARTICOLO 6
CONTROVERSIE

Le parti si impegnano a definire in via amichevole qualsiasi controversia che possa nascere dall'esecuzione della presente convenzione.
Nel caso in cui non sia possibile raggiungere un accordo le parti accettano la competenza del Foro di

ARTICOLO 7
REGISTRAZIONE

La registrazione della convenzione verrà effettuata solo in caso d'uso, ai sensi della vigente normativa. Tutte le relative spese, sono a carico della parte richiedente.

Udine, 4 Ottobre 2013

Per l'Università,

Per la Fondazione Cineteca Italiana,

Fondazione Cineteca Italiana

V.le Fulvio Testi, 121 - 20162 Milano

Tel. 0287242114 - Fax 0287242115

P. IVA e Cod. Fisc. 11916860155

*Relazione sull'intervento di ripristino degli originali,
produzione copie di accesso e copie conservative.*

DESCRIZIONE DELLA COLLEZIONE:

Il fondo Ubaldo Magnaghi della Cineteca Italiana.

Il recupero e la digitalizzazione dei materiali filmici di Ubaldo Magnaghi rientra nell'ambito di un più vasto progetto di ricerca dottorale condotto presso l'Università di Udine da Andrea Mariani, già collaboratore del Laboratorio Film and Video Restoration and Preservation La Camera Ottica di Gorizia. I film di Ubaldo Magnaghi rappresentano un caso certamente d'eccezione nel panorama delle pratiche amatoriali e sperimentali italiane tra il primo e il secondo conflitto mondiale. Vicino alle esperienze dei movimenti d'avanguardia della cultura milanese, Ubaldo Magnaghi è probabilmente il protagonista più importante della scena sperimentale cinematografica precedente l'istituzione dei Cineguf e la conseguente politicizzazione della pratica sperimentale. Sebbene i film di Magnaghi siano già stati oggetto di studi da parte di pochi ma attenti studiosi, i film non sono mai stati fatti oggetto di una sistematica valorizzazione. La collaborazione tra la Cineteca Italiana, depositaria dei materiali, e la Camera Ottica è orientata alla valorizzazione dei materiali e alla presentazione degli stessi in una rinnovata disposizione testuale. La Cineteca Italiana e l'Università di Udine riconoscono un rapporto di collaborazione siglato da una convenzione.

I film di Ubaldo Magnaghi della La Cineteca Italiana – depositati per conto della figlia di Magnaghi, Maria Cristina – sono presi in consegna presso il Laboratorio La Camera Ottica di Gorizia il 15 gennaio 2014. I lavori d'ispezione, ripristino delle condizioni fisiche dei supporti originali e di digitalizzazione si concludono il 15 febbraio 2014. Al termine delle procedure di finalizzazione del progetto vengono riconsegnati alla Cineteca Italiana gli originali pellicolari, le copie conservative (sequenze DPX) dei film risultate da scansioni dei materiali a 2.3k mediante scanner Choice del laboratorio e le copie d'accesso HD. Gli accordi bilaterali stabiliscono un intervento limitato alla sola digitalizzazione dei materiali. Non sono previsti interventi di restauro digitale né produzione di copia DCP o altro output di sfruttamento.

DESCRIZIONE DEI MATERIALI:

Il fondo Ubaldo Magnaghi consta di 29 elementi distribuiti in 8 scatole di plastica e alluminio al momento dell'ingresso del materiale nel laboratorio:

- 1) Medionalum I: elemento 007-DO-001
- 2) Medionalum II: elemento 007-DO-002
- 3) Prima stagione-Capri-Il Lago-Il cielo / Impressioni di Ubaldo Magnaghi (1934): elemento 0070-DO-003
- 4) Bianchi e neri chioggiotti di Ubaldo Magnaghi (1934): elemento 0070-DO-004
- 5) Montaggio di Dieci sintesi e Mediolaum di Ubaldo Magnaghi (1931-1934): elemento 0070-DO-005
- 6) Studio n°10 di Ubaldo Magnaghi: elemento 0070-DO-006
- 7) Medionalum tagli: elementi 0070-DO-007 a 0012
- 8) Magnaghi tagli: elementi 0070-DO-0013 a 0029

Tutti i materiali sono in bianco e nero su supporto 16mm. Stando alle informazioni riportate sulle scatole e confermate dalle ricerche sulle date di proiezione al pubblico, i materiali sarebbero stati

prodotti e presentati nel 1933 e nel 1934 per la prima volta. Stando alle indicazioni riportate sulle scatole, una parte del materiale di ripresa (all'interno dell'elemento 0070-DO-005) risalirebbe al 1931.

In fase d'ispezione e in vista della scansione si è provveduto a un assemblaggio dei materiali presenti in scatola 7 e 8: gli elementi da 007 a 0012 in un primo corpo A1, i materiali da 0013 a 0029 in un secondo corpo A2. Report preliminare Fondo Ubaldo Magnaghi

Report preliminare Fondo Ubaldo Magnaghi

INVENTARIO (PROVENIENZA)	N. Inventario DAGMA	Collocazione	Assemblaggio	Titolo	Anno	Formato	Elemento	Colore	Sonoro	Mt. Attribuito	Mt. Accertato	ff x metro	Stima Frames
	0070-DO-0001	IN-OUT// B-6	/	Mediolanum I	/	16 mm		B/N	/	120M			
	0070-DO-0002	IN-OUT// B-6	/	Mediolanum II	/	16 mm		B/N	/	120M			
27 A/15	0070-DO-0003	IN-OUT// B-6	/	Prima stagione - Capri - Il lago - Il cielo. impressioni di Ubaldo Magnaghi. sinfonie?	1934	16 mm		B/N	/	120M			
28 A/15	0070-DO-0004	IN-OUT// B-6	/	Bianchi e neri Chioggiati	1934	16 mm		B/N	/	97m			
	0070-DO-0005	IN-OUT// B-6	/	Montaggio di DIECI	1931-1934	16 mm		B/N	/	230m			
	0070-DO-0006	IN-OUT// B-6	/	STUDIO N.10	/	16 mm		B/N	/	110m			
	0070-DO-0007	IN-OUT// B-6	A1	"Tagli mediolanum - Seg. Monumentale"	/	16 mm		B/N	/	10m			
	0070-DO-0008	IN-OUT// B-6	A1		/	16 mm		B/N	/	3m			
	0070-DO-0009	IN-OUT// B-6	A1	"Provinci attrici"	/	16 mm		B/N	/	9m			
	0070-DO-0010	IN-OUT// B-6	A1	Crediti	/	16 mm		B/N	/	2m			
	0070-DO-0011	IN-OUT// B-6	A1	"La siesta" (1 fotog. Scritto "seconda serie"	/	16 mm		B/N	/	2m			
	0070-DO-0012	IN-OUT// B-6	A1	"seconda parte"	/	16 mm		B/N	/	4 fotog.			
	0070-DO-0013	IN-OUT// B-6	A2	Stagioni + Provincini	/	16 mm		B/N	/	30m			
	0070-DO-0014	IN-OUT// B-6	A2	"Provincini"	/	16 mm		B/N	/	25m			
	0070-DO-0015	IN-OUT// B-6	A2	"Bocce",	/	16 mm		B/N	/	25m			
	0070-DO-0016	IN-OUT// B-6	A2		/	16 mm		B/N	/	10m			
	0070-DO-0017	IN-OUT// B-6	A2		/	16 mm		B/N	/	5m			
	0070-DO-0018	IN-OUT// B-6	A2	"Chone"	/	16 mm		B/N	/	8m			
	0070-DO-0019	IN-OUT// B-6	A2	"Statua"	/	16 mm		B/N	/	8m			
	0070-DO-0020	IN-OUT// B-6	A2		/	16 mm		B/N	/	3m			
	0070-DO-0021	IN-OUT// B-6	A2	"Ritratti"	/	16 mm		B/N	/	10m			
	0070-DO-0022	IN-OUT// B-6	A2		/	16 mm		B/N	/	10m			
	0070-DO-0023	IN-OUT// B-6	A2		/	16 mm		B/N	/	1m			
	0070-DO-0024	IN-OUT// B-6	A2	Intertitolo	/	16 mm		B/N	/	48 fotog.			
	0070-DO-0025	IN-OUT// B-6	A2		/	16 mm		B/N	/	51 fotog.			
	0070-DO-0026	IN-OUT// B-6	A2	Intertitolo uguale al n° 24	/	16 mm		B/N	/	50 fotog.			
	0070-DO-0027	IN-OUT// B-6	A2		/	16 mm		B/N	/	26 fotog.			
	0070-DO-0028	IN-OUT// B-6	A2		/	16 mm		B/N	/	24 fotog.			
	0070-DO-0029	IN-OUT// B-6	A2		/	16 mm		B/N	/	2m			
totali											0	0	

REVISIONE E RESTAURO TECNICO DEI MATERIALI

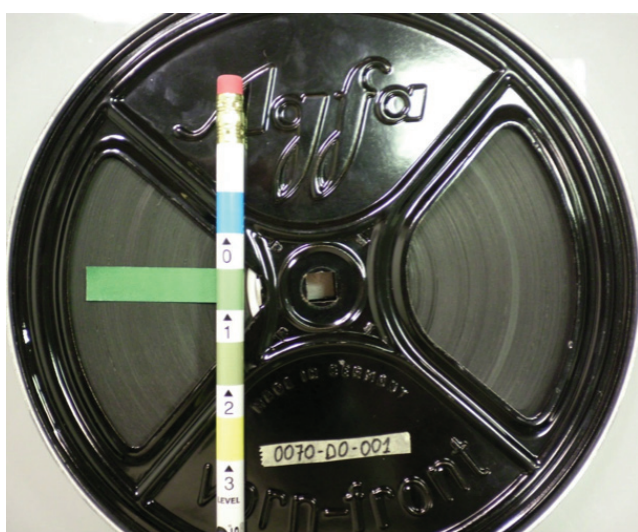
I materiali al momento dell'ingresso in laboratorio si presentano in buono stato conservativo; non si rilevano problemi di restringimento né imbarcatura eccedenti le fisiologiche trasformazioni del materiale pellicolare: si segnala una leggera ondulazione nell'elemento 0070-DO-002. Gli interventi in fase d'ispezione del materiale si sono limitati a una pulizia del corpo filmico, al controllo delle giunte e delle perforazioni, che sono state in buona parte rinforzate e talvolta integralmente ripristinate per garantire il corretto passaggio del film nello scanner. È da segnalare la rimozione di alcune porzioni di pellicola di piccolissima entità irrimediabilmente compromesse: si tratta per lo più di materia adiacente alle perforazioni o alle giunte, assai raramente nello spazio dell'immagine. Ogni porzione rimossa è stata conservata e allegata alle schede di revisione, secondo protocollo di documentazione interno: il dossier è conservato presso l'archivio documentale del laboratorio.

L'ultima parte dell'elemento 0070_DO_0016 è stata ripristinata nella giusta direzione e verso (precedentemente si presentava invertita e ribaltata) in fase di ispezione tecnica, prima di procedere alla scansione.

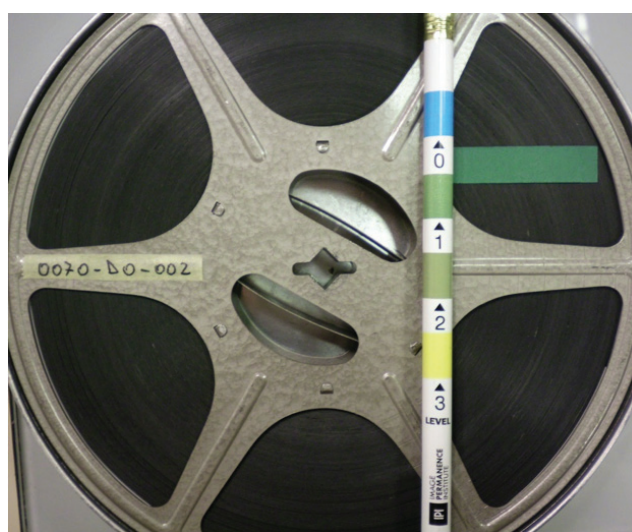
Il test di rilievo della presenza di acido acetico a mezzo di A-D STRIPS è stato effettuato ad una temperatura di 20° C, lasciando agire le strips per 24 ore. Il test ha rilevato un decadimento chimico di livello 1, su una scala da 0 a 3, sulle bobine identificabili con il codice Dagma 0070_DO_001 e 0070DO006. Raggiunge invece un preoccupante livello di decadimento pari a 1.5 la bobina identi-

ficabile con il codice 0070_DO_005. Quest'ultima raggiunge un indice di acidità pari a 0.5, si trova dunque in prossimità del critico "autocatalytical point" di degradazione: ci sono in questi casi cioè i presupposti per pensare a una duplicazione per salvare il film (nel nostro caso l'intervento di scansione 2.3k ha prodotto una copia conservativa dell'elemento). L'unica possibilità di arrestare il decadimento incipiente è il congelamento o la conservazioni in ambienti a temperatura costantemente molto bassa. Le altre bobine non presentano livelli di decadimento preoccupanti.

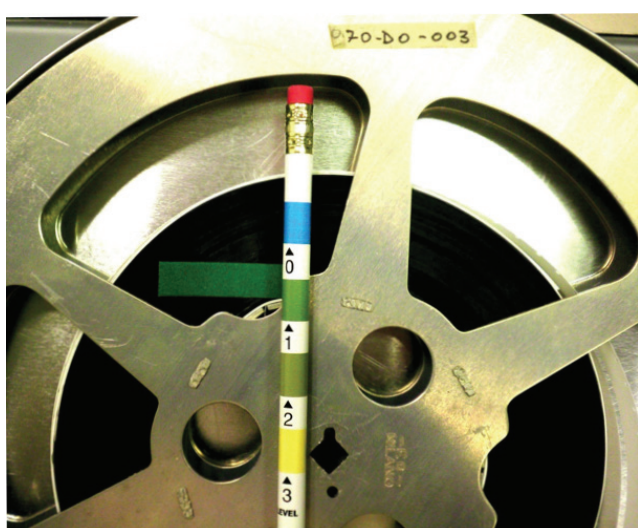
Qui di seguito la documentazione fotografica del test:
OBIETTIVI DEL PROGETTO DI PRESERVAZIONE



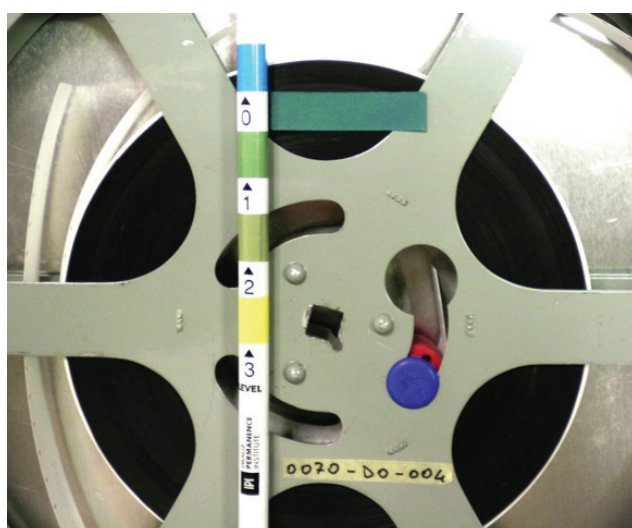
0070_DO_001: Level 1



0070_DO_002: Level 0.6



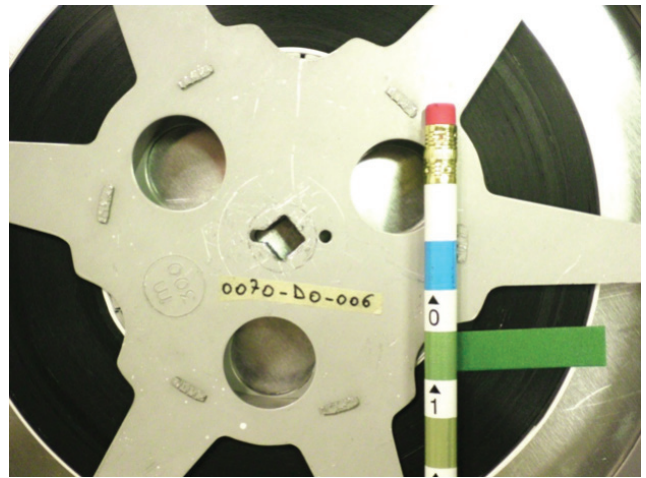
0070_DO_003: Level 0.7



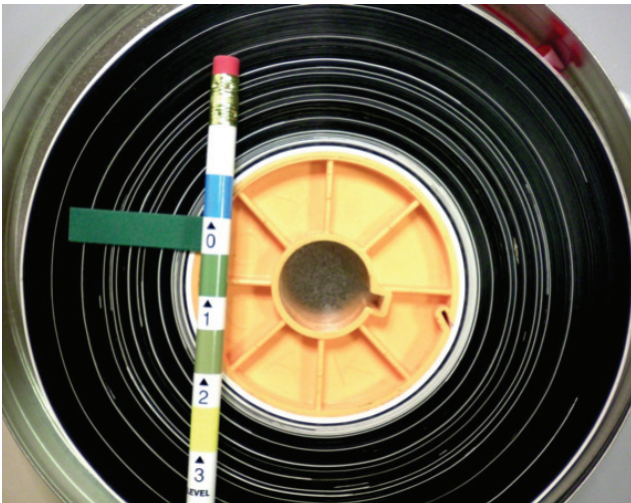
0070_DO_004: Level 0.5



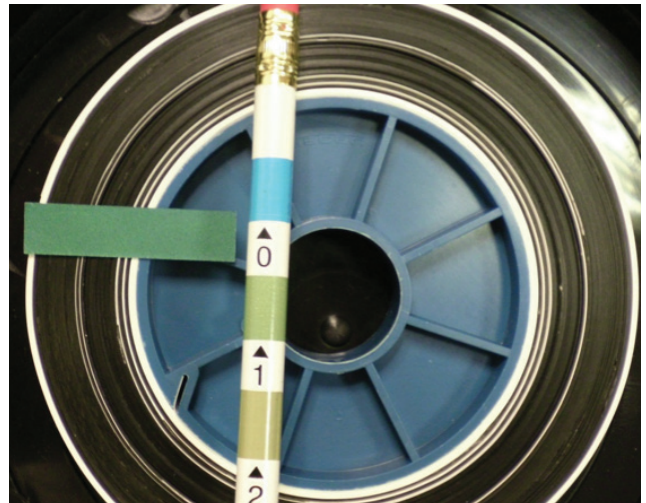
0070_DO_005: Level 1.5



0070_DO_006: Level 1



0070_DO_A1_007-0012: Level 0.5



0070_DO_A2_0013-0029: Level 0.3

Il processo di preservazione del fondo ha previsto:

- Ispezione, restauro tecnico, pulizia degli originali;
- Produzione di copia conservativa: sequenze *DPX mediante scansione 2.3k;
- Produzione di copia di accesso a risoluzione HD;
- Storaggio delle copie conservative su LTO da consegnare alla Cineteca Italiana;

Il progetto ha previsto scansione del materiale a 2336x1752 di risoluzione su *DPX a 10bit. Sono state poi realizzate copie di accesso FULLHD in container *MOV e codec PRORESS 422HQ. Preservazione e accesso digitale

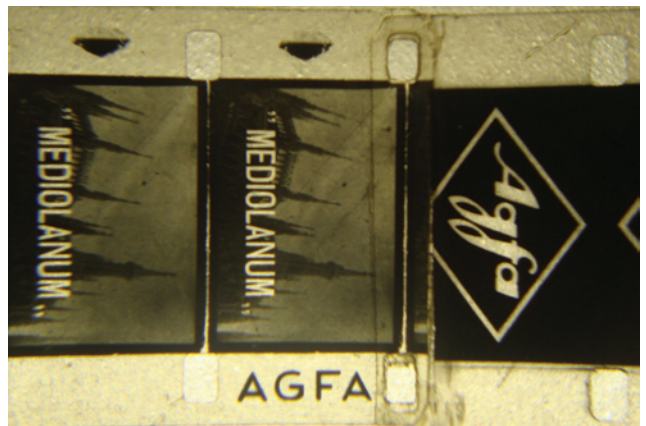
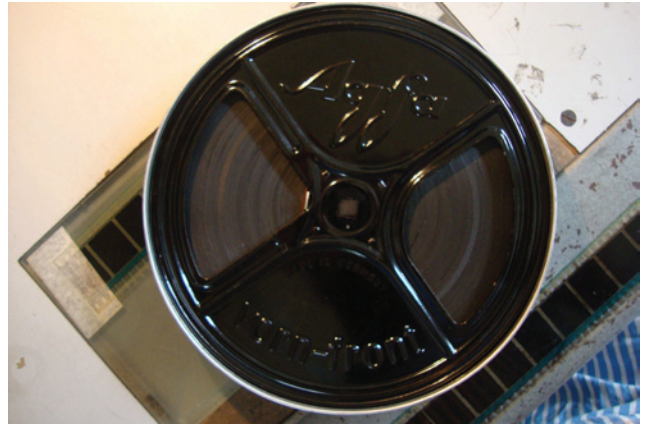
Di tutto il fondo Ubaldo Magnaghi è stata prevista ed effettuata una scansione in HD 2336x1752 e la scansione a 2.3k (10bit). Di seguito i parametri e il prospetto riassuntivo della scansione, con l'indicativo (Frames number) del numero di DPX per ogni elemento.

PARAMETRI SCANSIONE IMMAGINE					
RISOLUZIONE	PROFONDITA' BIT	DPX/VIDEO	FRAME SIZE	QUADRO	FPS
2336x1752	DPX 10 BIT	DPX 10 BIT	2936X1752	Over scan	25

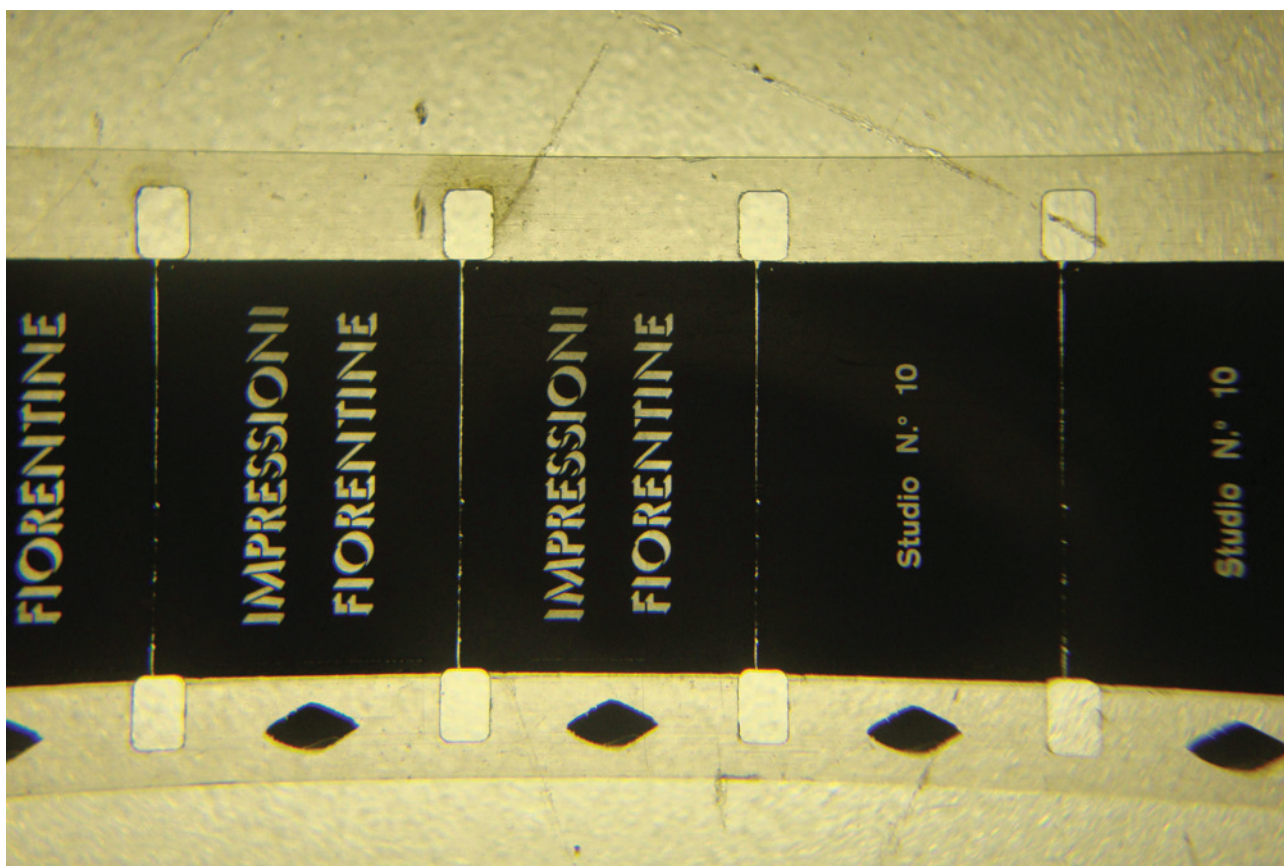
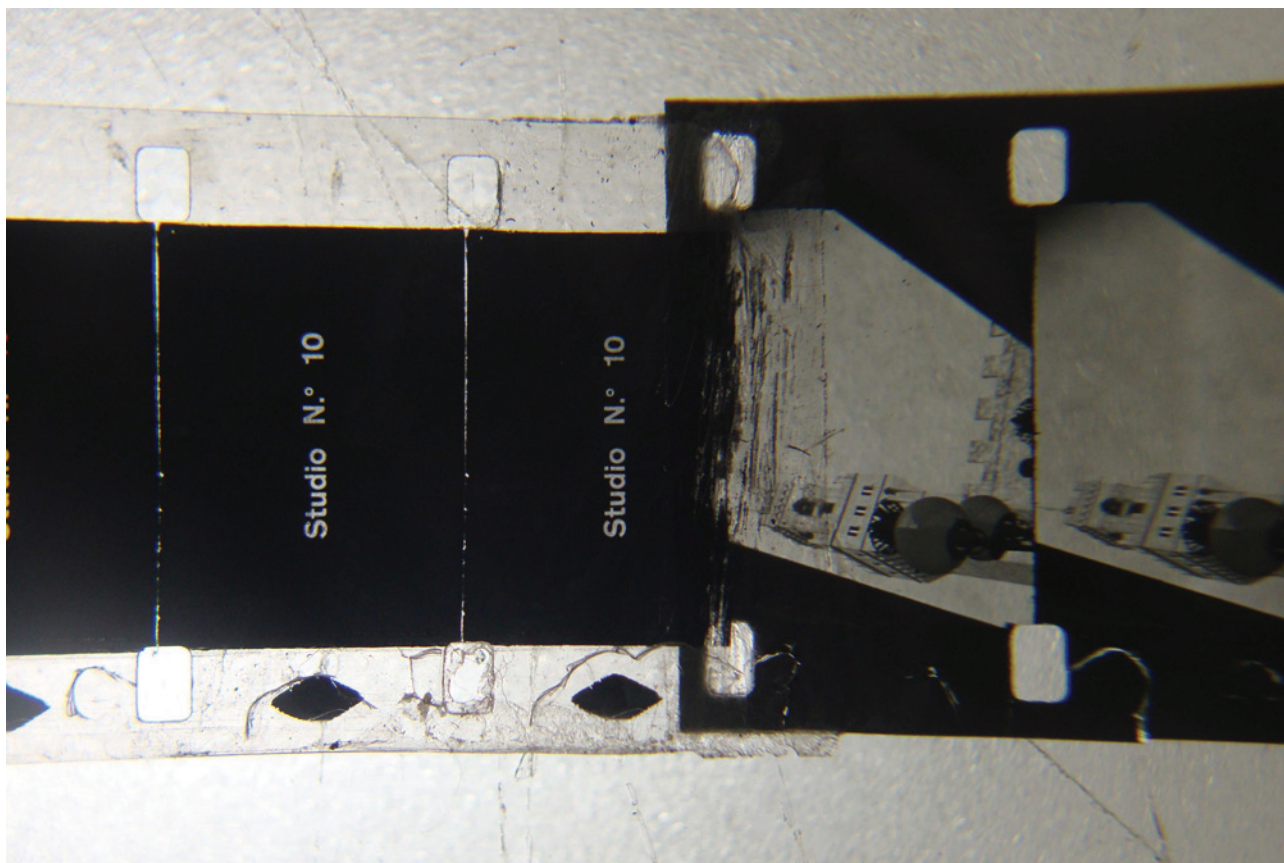
N. Inventario Proven.	N. Inventario DAGMA	Nome File	File Format	Frame Size	Frames Number	Mirror (Hor/Ver)	Black	Gamma	Light	Focus	Frame Line	Saturation	Level	Radius	Video Gain	Aperture
0070-DO-0001	IN-OUT// B-6	Mediolanum I	16 mm	2936X1752	15348	/	0	538	803	6938	141	100	25	10	100	32
0070-DO-0002	IN-OUT// B-6	Mediolanum II	16 mm	2936X1752	15804	hor	0	450	1000	7210	144	100	25	10	100	22/45
0070-DO-0003	IN-OUT// B-6	Prima stagione -	16 mm	2936X1752	10886	hor	0	562	1000	7150	165	100	25	10	100	28*
0070-DO-0004	IN-OUT// B-6	Bianchi e neri	16 mm	2936X1752	8067	hor	0	562	1000	7179	141	100	25	10	100	29
0070-DO-0005	IN-OUT// B-6	Montaggio di	16 mm	2936X1752	16890	/	0	499	1000	7148	128	100	25	10	100	42/48
0070-DO-0006	IN-OUT// B-6	STUDIO N. 10	16 mm	2936X1752	11106	/	0	499	1000	7207	144	100	25	10	100	23
0070-DO-0007	IN-OUT// B-6	"Tagli	16 mm	2936X1752	2415	hor	0	499	1000	7023	144	100	25	10	100	29
0070-DO-0008	IN-OUT// B-6	"	16 mm	2936X1752	190	hor/ver	0	499	1000	7023	144	100	25	10	100	26
0070-DO-0009	IN-OUT// B-6	"Provinciatrici"	16 mm	2936X1752	1763	hor	0	499	1000	7023	144	100	25	10	100	26
0070-DO-0010	IN-OUT// B-6	"Crediti	16 mm	2936X1752	200	/	0	499	1000	7023	144	100	25	10	100	26
0070-DO-0011	IN-OUT// B-6	"La siesta" (1	16 mm	2936X1752	191	/	0	499	1000	7023	144	100	25	10	100	26
0070-DO-0012	IN-OUT// B-6	"seconda parte"	16 mm	2936X1752			0					100	25	10	100	
0070-DO-0013	IN-OUT// B-6	"stagioni +	16 mm	2936X1752	3815	HOR	0	498	1000	7060	152	100	25	10	100	40
0070-DO-0014	IN-OUT// B-6	"Provinci"	16 mm	2936X1752	3614	HOR	0	498	1000	7060	134	100	25	10	100	42
0070-DO-0015	IN-OUT// B-6	"Bocce"	16 mm	2936X1752	2230	HOR	0	498	1000	7060	119	100	25	10	100	45
0070-DO-0016	IN-OUT// B-6	"	16 mm	2936X1752	779	HOR	0	498	1000	7060	119	100	25	10	100	42
0070-DO-0017	IN-OUT// B-6	"	16 mm	2936X1752	417	HOR	0	498	1000	7060	119	100	25	10	100	42
0070-DO-0018	IN-OUT// B-6	"Chone"	16 mm	2936X1752	1014	HOR	0	498	1000	7060	116	100	25	10	100	40
0070-DO-0019	IN-OUT// B-6	"Statua"	16 mm	2936X1752	729	HOR	0	498	1000	7060	116	100	25	10	100	42
0070-DO-0020	IN-OUT// B-6	"	16 mm	2936X1752	477	HOR	0	498	1000	7060	80	100	25	10	100	42
0070-DO-0021	IN-OUT// B-6	"Ritratti"	16 mm	2936X1752	1226	HOR	0	498	1000	7060	149	100	25	10	100	42
0070-DO-0022	IN-OUT// B-6	"	16 mm	2936X1752	896	HOR	0	498	1000	7060	149	100	25	10	100	42
0070-DO-0023	IN-OUT// B-6	"	16 mm	2936X1752	164	HOR	0	498	1000	7060	149	100	25	10	100	42
0070-DO-0024	IN-OUT// B-6	Intertitolo	16 mm	2936X1752	70	HOR	0	498	1000	7060	149	100	25	10	100	42
0070-DO-0025	IN-OUT// B-6	"	16 mm	2936X1752	73	HOR	0	498	1000	7060	143	100	25	10	100	39
0070-DO-0026	IN-OUT// B-6	Intertitolo uguale al n° 24	16 mm	2936X1752	72	HOR	0	498	1000	7060	143	100	25	10	100	42
0070-DO-0027	IN-OUT// B-6	"	16 mm	2936X1752	70	HOR	0	498	1000	7060	143	100	25	10	100	39
0070-DO-0028	IN-OUT// B-6	"	16 mm	2936X1752	39	HOR	0	498	1000	7060	143	100	25	10	100	39
0070-DO-0029	IN-OUT// B-6	"	16 mm	2936X1752	270	HOR	0	498	1000	7060	143	100	25	10	100	39

Il responsabile del progetto per il laboratorio La Camera Ottica
Andrea Mariani

Mediolanum (1933)



Impressioni Fiorentine / Studio n° 10 (1933)



6.8

Littoriali – Tagli / In fase di identificazione

Si tratta di un prezioso ritrovamento, attualmente in fase di identificazione. Le indicazioni che le immagini ci forniscono ci restituiscono il titolo “Littoriali”. Dunque una primissima ipotesi attualmente al vaglio è quella del film *Littoriali* di Ubaldo Magnaghi: l’unico con questo titolo. Le immagini del film lasciano pensare a scene riprodotte in studio sui *Littorial del Lavoro*. Gli attori sono fortemente truccati e il tono di alcune scene (come quella dell’attore che con baffi esplicitamente finti interpreta quello che sembrerebbe essere un giurato) acquista dei toni grotteschi e surreali.



