



Corso di dottorato di ricerca in:  
**STUDI STORICO-ARTISTICI E AUDIOVISIVI**

Ciclo XXXII

**Il cinema al servizio dell'educazione.  
Legislazione, discorsi, pratiche produttive e distributive della  
Cineteca Scolastica Italiana (1938-1960)**

Dottorando

Giovanni Grasso

Supervisore

Prof. Francesco Pitassio

Prof.ssa Mariapia Comand

**Anno 2020**

# Indice

<b>Introduzione</b>	p. 3
<b>Capitolo I: Percorso politico-legislativo dalla fondazione della Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica alla trasformazione in Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi</b>	
Premessa	p. 12
1.1. Panorama politico precedente al 1938: prime leggi, disposizioni e decreti	p. 13
1.2. L'atto fondativo della Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica del 1938	p. 21
1.3. La situazione nel dopoguerra e il decreto del 1949 per la riorganizzazione della Cineteca Scolastica	p. 30
1.4. Il tentativo di distribuzione capillare sul territorio nazionale di film e proiettori: 1951-1953	p. 38
1.5. Proposta di aggiornamento della legge istitutiva: dal disegno di legge del 1953 all'atto fondativo del 1956	p. 45
<b>Capitolo II: Il dibattito culturale sul cinema didattico-educativo dagli anni Trenta e le attività culturali della Cineteca Scolastica negli anni Cinquanta</b>	
Premessa	p. 60
2.1. Prime tracce di un cinema didattico/educativo in Italia: l'Istituto Luce tra cultura e propaganda	p. 62
2.2. Il cinema didattico ed educativo nel periodo fascista e la fondazione della Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica attraverso le riviste di settore	p. 71
2.3. Le attività della Cineteca Scolastica e il tentativo di definizione di un "genere": 1940-1942	p. 95
2.4. Le prime attività nel dopoguerra: i nuovi film prodotti e la partecipazione alle Sezioni Speciali della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia	p. 104
2.5. Il dibattito culturale sul cinema scolastico negli anni Cinquanta attraverso le fonti a stampa	p. 116
2.5.1. Il dibattito "ufficiale" su "Bianco e nero"	p. 116
2.5.2. Primi accenni alla definizione di una didattica del cinema in altre fonti a stampa	p. 126
2.6. Cinema e pedagogia negli anni Cinquanta:	

cine-sussidio, cine-linguaggio, lezione filmata	p. 133
2.7. Le attività in campo culturale negli anni Cinquanta	p. 150
2.7.1. L'iniziativa dei Corsi di cultura cinematografica promossi per la formazione di alunni delle scuole medie superiori: a.a. 1952-1953	p. 151
2.7.2. L'iniziativa dei Corsi di Filmologia sponsorizzati dalla Cineteca Scolastica presso l'Università di Roma	p. 158
2.8. Critiche e polemiche sull'operato della Cineteca Scolastica	p. 172

### **Capitolo III: Identificazione delle fonti audiovisive in distribuzione negli anni Cinquanta**

3.1. Il sistema di distribuzione attraverso i cataloghi e le differenze tra le varie edizioni: 1952, 1954, 1957	p. 182
3.2. Il <i>Catalogo dei film 1957</i> : mappatura dei film	p. 191
3.2.1. Roberto Omegna e il cinema scolastico	p. 195
3.2.2. I film didattici animati sulla geografia di Luigi Liberio Pensuti	p. 213
3.2.3. Il tecno-umanesimo nelle produzioni di Virgilio Sabel	p. 224
3.2.4. Le produzioni della Cineteca Scolastica Italiana	p. 233
3.2.5. Le produzioni sponsorizzate americane nel circuito scolastico	p. 251

### **Bibliografia**

Schede catalografiche dei film analizzati	p. 281
Apparato iconografico	p. 375

## Introduzione

Con il seguente lavoro di ricerca si è tentato di ricostruire l'intero complesso di vicende che hanno riguardato la Cineteca Scolastica Italiana in quanto ente statale predisposto, dal 1938, per diffondere una cinematografia intesa come sussidio alla didattica convenzionale seguendo tre percorsi differenti perché analizzare le multiformi attività della Cineteca Scolastica Italiana ha significato portare alla luce diversi aspetti dell'eterogeneo campo della cinematografia didattico-educativa nel periodo preso in esame:

1. Con la consapevolezza che la conoscenza delle vicende normative in materia di legislazione scolastica sia un elemento necessario per l'indagine storica sulla scuola<sup>1</sup> si è delineato, nella prima parte del primo capitolo, il percorso politico-legislativo che ha portato all'istituzione della Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica nel 1938 (R.d.l. n. 1780 del 30 settembre 1938<sup>2</sup> entrato in vigore il 15 dicembre 1938 e convertito dalla legge n. 288 del 16 gennaio 1939)<sup>3</sup>, attribuendo pieni poteri al Ministero dell'Educazione Nazionale per la promozione della cinematografia didattica negli istituti scolastici. Successivamente sono state analizzate le attività svolte dall'ente nel primo periodo di operatività (1938-1942) per dimostrare come questo emendamento abbia impattato nel tessuto sociale e scolastico.

Proseguendo cronologicamente nella disamina di quegli interventi legislativi che hanno cambiato la struttura dell'ente nel periodo 1949-1953, sono stati identificati una serie di punti di svolta fondamentali. Tra questi soprattutto la prima circolare ufficiale del dopoguerra dell'aprile 1949 (n. 3041) del Commissario Giulio Lo Savio emanata per tentare una ripianificazione dei servizi cinematografici per la scuola. Un secondo punto fondamentale di questo periodo è racchiuso in quelle circolari del Ministero della P.I. (1951-1952) realizzate per promuovere la distribuzione capillare di film e proiettori sul territorio nazionale attraverso la costituzione di 92 Centri Provinciali per

---

<sup>1</sup> Angelo Gaudio, *Legislazione e organizzazione della scuola, lotta contro l'analfabetismo*, in Claudio Pavone (a cura di), *Storia d'Italia nel secolo ventesimo. Strumenti e fonti*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali. Direzione generale per gli archivi, 2006, pp. 355-373.

<sup>2</sup> Pubblicato in *Gazzetta Ufficiale* n. 273 del 30 novembre 1938, pp. 4938-4939.

<sup>3</sup> Pubblicata in *Gazzetta Ufficiale* n. 49 del 28 febbraio 1939, pp. 1072-1073.

la Cinematografia Scolastica, motivo di vanto della gestione commissariale negli anni Cinquanta.

L'ultima parte è dedicata al lungo *iter* parlamentare, durato oltre tre anni, per trasformare l'ente in Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi e ridefinirne le finalità attribuendone le competenze al Ministero della Pubblica Istruzione. Quest'ultima parte è stata impostata analizzando il procedimento iniziato nel 1953 con la proposta di legge promossa dal Ministro della Pubblica Istruzione Antonio Segni, le susseguenti discussioni parlamentari avvenute durante le sedute della VI Commissione Istruzione e belle arti della Camera dei deputati e la definitiva approvazione della legge 1212 nell'ottobre 1956<sup>4</sup>. A questo si accompagna l'indagine di tutta una serie di documenti realizzati per regolamentare le cariche dell'ente, i relativi concorsi ed i criteri organizzativi adottati nella seconda metà degli anni Cinquanta.

La stesura di questo primo capitolo è stata possibile analizzando documenti di diversa natura: le indispensabili Gazzette Ufficiali; una serie di documenti ufficiali della Cineteca Scolastica pubblicati per riepilogare le circolari emanate dal Ministero della Pubblica Istruzione per l'organizzazione dei servizi cinematografici; dei materiali pervenuti presso l'Archivio Centrale dello Stato riguardanti, nello specifico, varia documentazione prodotta dal Gabinetto del Ministero della Pubblica Istruzione nel periodo preso in esame. Allo studio di questo gruppo di documenti è stata affiancata l'analisi di una serie di pubblicazioni e altra documentazione utile per approfondire e render noto l'effettivo inserimento di tali norme legislative nel sistema scolastico.

2. Il secondo percorso per rendicontare le vicende della Cineteca Scolastica Italiana nel periodo 1938-1960 si è concentrato principalmente sullo studio di una serie di pubblicazioni di diversa provenienza e sull'approfondimento delle politiche culturali realizzate dall'ente.

Proseguendo cronologicamente nell'analisi delle pubblicazioni, sono stati inizialmente presi in esame quegli articoli apparsi sulle più importanti riviste di settore nel periodo precedente l'istituzione dell'ente ("Cinema" e "Bianco e nero") che hanno affrontato diverse tematiche riguardanti il cinema nella scuola (tematiche legislative, di metodo didattico, sulla "semplificazione" che il cinema può dare alla lezione, di innovazioni

---

<sup>4</sup> Legge 12 ottobre 1956, n. 1212 pubblicata in Gazzetta Ufficiale n. 281 del 6 novembre 1956, pp. 4033-4034.

tecnologiche e sulla scelta del formato da adottare). L'approfondimento è proseguito prendendo in considerazione una serie di articoli realizzati da importanti personalità della cultura cinematografica italiana (Arnaldo Beccaria, Roberto Omegna, Valerio Mariani) che nel primo periodo di attività (1939-1942) hanno collaborato attivamente alla produzione di numerosi documentari didattici da distribuire nella scuola. Tali personalità propongono, attraverso i loro scritti e le loro opere, una serie di "linee guida" per poter realizzare opere didattiche dall'elevato contenuto scientifico e definire il "nuovo genere" scolastico.

Successivamente, per indagare lo stato in cui versava l'ente alla ripresa delle attività dopo gli eventi bellici (in regime commissariale dal 1946), sono state analizzate le prime fonti ufficiali prodotte dalla Cineteca Scolastica nel dopoguerra e, per ampliare le possibilità di indagine sulla mole di film prodotti nel periodo 1947-1949, ci siamo inoltre serviti di altra documentazione (periodici e cataloghi) per rintracciare quelle opere prodotte dalla Cineteca Scolastica che hanno partecipato (e conseguito anche dei riconoscimenti) alle Sezioni Speciali della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nel biennio 1947-1948.

In attesa della nascita dell'organo ufficiale avvenuta nel 1952, è stato indagato il "dibattito ufficiale" inaugurato dal Ministro della P.I. Guido Gonella nel novembre 1949 che si sviluppa su diversi numeri di "Bianco e nero". Sono state inoltre prese in considerazione una serie di pubblicazioni non ancorate alle sole definizioni di termini, alla scelta delle materie più adatte a cui affiancare il sussidio audiovisivo o in quale grado di scuola sia più idoneo l'inserimento del cinema, realizzate da personalità (a loro volta parte attiva in diverse attività culturali della Cineteca Scolastica) che pongono al centro del dibattito lo sviluppo di una cultura cinematografica nell'alunno ma soprattutto nel docente quale valore necessario per poter educare *al* cinematografo. Ciò che in questa sede interessa a livello di premessa, è evidenziare che durante la disamina dei due dibattiti sul cinema nella scuola (pre e post guerra) ci si è preoccupati di argomentare le sfumature che ne sono emerse e che ci hanno permesso di mettere in evidenza la disomogeneità degli interventi piuttosto che trarne delle vere e proprie conclusioni.

Per approfondire quelle politiche culturali realizzate dall'ente negli anni Cinquanta (derivanti soprattutto dalla consapevolezza del fallimento dell'apparato produttivo e di tutto ciò che esso ha comportato, come ad esempio l'esigua distribuzione di film sul territorio nazionale e il conseguente mancato utilizzo) orientate verso la formazione di

una cultura cinematografica in un pubblico più ampio composto da alunni e docenti (educare *al* cinema *per mezzo* del cinema) in situazioni anche extra-scolastiche (e con l'ausilio del film spettacolare), ci siamo serviti dell'organo ufficiale "Il nuovo cinema: rassegna della cinematografia scolastica, scientifica, educativa" nato nel 1952 (dal 1956 "Lanterna: rivista dei sussidi audiovisivi"), di altre pubblicazioni ufficiali dell'ente quali i "Quaderni didattici" e di documentazione inedita reperita presso l'Archivio Storico della Didattica del Centro Sperimentale di Cinematografia, presso la Fondazione Ugo Spirito e Renzo De Felice e di opuscoli e lettere consultabili presso l'Archivio Centrale dello Stato.

Nello specifico è stato possibile rendicontare gli sforzi organizzativi dei Corsi di cultura cinematografica organizzati dalla Cineteca Scolastica in 7 città italiane nell'a.a. 1952-1953 con la partecipazione di importanti personalità della cultura cinematografica italiana; inoltre, grazie alle dispense del corso, è stato possibile analizzarne il contenuto ed asserire come tali iniziative per studenti delle scuole superiori fossero strutturate per gettare le basi per una conoscenza cinematografica e per la formazione di una capacità critica «con lo scopo di dare ai giovani, attraverso una serie di conferenze e proiezioni, una adeguata nozione del fenomeno cinematografico nella sua evoluzione storica e nella sua natura specifica di mezzo di espressione, di opera d'arte e di spettacolo»<sup>5</sup>. Infine, per concludere la disamina delle attività culturali organizzate dall'ente negli anni Cinquanta, è stato rendicontato lo sforzo economico e organizzativo elargito dalla Cineteca Scolastica per portare avanti, dal 1954, l'esperienza dei Corsi di Filmologia iniziata dal Centro Sperimentale di Cinematografia in collaborazione con la Facoltà di Magistero dell'Università di Roma nel 1949. Grazie a questa ricostruzione è stato inoltre possibile tracciare con certezza la provenienza dei fondi utili per la completa organizzazione.

3. Il terzo ed ultimo percorso ha riguardato esclusivamente la ricognizione, lo studio e l'analisi approfondita dei documentari messi in circolazione attraverso il sistema di distribuzione provinciale. Il preliminare lavoro di identificazione dei film è stato

---

<sup>5</sup> *Corsi di cultura cinematografica nelle scuole medie superiori*, "Il nuovo cinema: rassegna della cinematografia scolastica, scientifica, educativa", n. 7, 1952, p. 25.

possibile grazie alla consultazione congiunta dei tre cataloghi ufficiali<sup>6</sup> realizzati negli anni Cinquanta e distribuiti ai Provveditorati e alle scuole per richiedere il noleggio o l'acquisto dei film, con altre fonti di varia natura: gli organi ufficiali "Il nuovo cinema" e "Lanterna"; il *Catalogo generale dei film e documentari d'argomento scientifico, tecnico e d'arte reperibili in Italia* del 1960 (un volume di quasi 1500 pagine risultato di un censimento realizzato dal CNR e dall'Istituto Internazionale per la Cinematografia Scientifica e Sociale); il catalogo del fondo cinematografico *United States Information Service* di Trieste del 2007<sup>7</sup>; i portali online dell'Archivio Storico della Arti Contemporanee (ASAC) per informazioni sulle attribuzioni e di [italiataglia.it](http://italiataglia.it) per le informazioni contenute nei visti di censura; il canale ufficiale Youtube dell'Archivio Centrale dello Stato che permette la consultazione dell'intero fondo cinematografico dello *United States Information Service* di Trieste ed infine il portale del patrimonio audiovisivo dell'Istituto Luce. Una seconda fase di ricognizione delle opere è stata realizzata consultando le copie fisiche presso diversi fondi e archivi sul territorio nazionale: presso l'archivio dell'Istituto Luce è stato possibile recuperare una serie di film utili per ricostruire alcuni casi di studio; presso la Cineteca Lucana che tutt'oggi conserva nel Fondo Bottai la maggior parte del materiale riguardante la Cineteca Scolastica ed infine presso il laboratorio La Camera Ottica dell'Università degli Studi di Udine. In quest'ultimo caso, il laboratorio conserva ciò che rimane del patrimonio della Cineteca del Centro Provinciale per i Sussidi Audiovisivi di Gorizia recuperato nel 2011 dalla Mediateca Provinciale "Ugo Casiraghi" di Gorizia. Un lungo lavoro di riordino e catalogazione con i software del laboratorio delle oltre 200 pellicole in 16mm, ha permesso di selezionare delle opere utili per la ricostruzione di una parte del patrimonio filmico della Cineteca Scolastica ora consultabile grazie al lavoro di ripristino tecnico e di scansione in 2K realizzato dai tecnici del laboratorio. Per ogni caso di studio emerso grazie al lavoro illustrato, che contribuisce a fornire una mappatura dei film che venivano distribuiti nelle scuole negli anni Cinquanta, sono state realizzate delle schede catalografiche per agevolarne la consultazione e lo studio.

---

<sup>6</sup> *Catalogo dei film 1952*, Roma, Ministero della P.I. - Cineteca Scolastica Italiana, 1952; *Catalogo dei film 1954*, Roma, Ministero della P.I. - Cineteca Scolastica Italiana, 1954 e *Catalogo dei film 1957*, Roma, Ministero della P.I. - Cineteca Scolastica Italiana, 1957.

<sup>7</sup> Giulia Barrera, Giovanni Tosatti (a cura di), *United States Information Service di Trieste. Catalogo del fondo cinematografico (1941-1966)*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per gli archivi, 2007.



Infine, la scelta degli estremi cronologici 1938-1960 in cui è racchiuso questo studio ci permette di esprimere una valutazione sull'impatto complessivo dell'esperienza della Cineteca Scolastica a livello delle diverse dimensioni richiamate nel seguente lavoro. Innanzitutto dal punto di vista politico-legislativo la scelta di terminare il nostro studio al 1960 è dovuta al fatto che negli anni Cinquanta si assiste ad una decisiva riforma con il tentativo di creare un ente democratico e apolitico, posto alle dirette dipendenze del Ministero della Pubblica Istruzione, "sganciandosi" così definitivamente dai controlli del regime imposti nel primo periodo di vita.

Il punto di svolta legislativo avvenuto definitivamente nel 1956 (avviato 3 anni prima col disegno di legge presentato dall'allora ministro della Pubblica Istruzione Antonio Segni) è stato anche l'ultimo atto politico degno di nota fino alla definitiva soppressione del 1977 con un decreto firmato il 4 luglio dal Presidente della Repubblica<sup>8</sup>.

È fondamentale sottolineare, in questa breve introduzione, che già dalla presentazione del disegno di legge nel 1953<sup>9</sup> vi fu un'errata valutazione delle spese che l'ente si sarebbe trovato ad affrontare per la completa riuscita dei programmi culturali previsti; dove per programmi culturali si intende principalmente la produzione e la diffusione delle pellicole su tutto il territorio nazionale a cui si aggiungono la redazione della rivista ufficiale, le pubblicazioni per la collana "Biblioteca Nuovo Cinema" e l'organizzazione di attività quali i corsi di cultura cinematografica.

---

<sup>8</sup> Decreto n. 436 del 4 luglio 1977 pubblicato in Gazzetta Ufficiale n. 206 del 28 luglio 1977, pp. 5651-5652 *Soppressione, ai sensi dell'art. 3 della legge 20 marzo 1975, n. 70, del Centro nazionale per i sussidi audiovisivi*: «Visto l'art. 3 della legge 20 marzo 1975, n. 70, recante delega al Governo per il riordinamento degli enti pubblici; [...] Ritenuto che l'ente pubblico "Centro nazionale per i sussidi audiovisivi" non è necessario ai fini indicati dal citato art. 3; Sulla proposta del Presidente del Consiglio dei Ministri, di concerto con i Ministri per il tesoro e per la pubblica istruzione; Decreta: Il Centro nazionale per i sussidi audiovisivi è soppresso. Sono altresì soppressi, i centri provinciali per i sussidi audiovisivi (Art. 1). [...]; I libri, i films, le diapositive, i dischi e le relative attrezzature tecniche di proprietà del Centro nazionale e dei centri provinciali per i sussidi audiovisivi devono essere devoluti allo Stato per essere destinati in uso al Ministero della pubblica istruzione (Art. 2)». La legge n. 70 alla quale si fa riferimento emana *Disposizioni sul riordinamento degli enti pubblici e del rapporto di lavoro del personale dipendente* e in particolare l'art. 3 conferma, ristruttura o sopprime enti pubblici. La legge è pubblicata in Gazzetta Ufficiale n. 87 del 2 aprile 1975, pp. 2149-2158.

<sup>9</sup> Il disegno di legge (*Istituzione del Centro Nazionale dei Sussidi Audiovisivi*, n. 961) fu presentato il 19 settembre 1953 al Consiglio dei Ministri che ne approvò la presentazione alla Presidenza del Senato nel dicembre 1953. Approvata il 10 giugno 1954 (Senato della Repubblica, II Legislatura, Discussioni, CXXXII seduta pomeridiana, 10 giugno 1954) passò nuovamente in discussione alla Camera (Camera dei Deputati, Atti Parlamentari n. 961, Disegno di Legge Approvato dalla VI Commissione permanente [Istruzione Pubblica e Belle Arti] del Senato della Repubblica nella seduta del 10 giugno 1954).

L'esiguità delle cifre erogate annualmente dal Ministero della Pubblica Istruzione dal 1953<sup>10</sup> in poi (20 milioni a differenza dei 2 milioni del periodo pre bellico pari a 120-130 milioni e oltre del 1954, più altri contributi vari che facevano lievitare la cifra oltre i 200 milioni, sempre del 1954) bastava, come ampiamente analizzato dal nostro studio, a mala pena a coprire le spese del personale e fece in modo che l'ente si ritrovasse così ad essere uno strumento di semplice distribuzione di documentari non di propria produzione. Diversi furono i tentativi durante le discussioni parlamentari, nei tre anni del travagliato *iter*, di tentare di aumentare il capitale a disposizione, ma come si potrà notare nel primo capitolo, l'ingerenza della politica fece cadere la discussione per un nuovo stanziamento, o la sola revisione per sostenere le spese vive, in un "letargo burocratico".

Proprio la mancanza di capitale, ci permette di esprimere una valutazione sull'organizzazione della proposta educativa nel sistema scolastico posta in essere attraverso la produzione documentaria della Cineteca Scolastica nel periodo preso in esame. Il fattore economico incise molto sulle possibilità produttive e distributive (sia dei documentari che dei proiettori) e portò in alcuni casi a fare delle scelte lontane dagli auspici iniziali di creare un ente non legato politicamente ad esclusivo servizio del sistema scolastico.

Neanche le cifre richieste per il noleggio e/o l'acquisto di proiettori e pellicole riuscirono a coprire le spese di produzione, di riduzione delle copie in 35mm, di stampa e di distribuzione; ciò ne determinò un'offerta ridotta e confinata ai soli argomenti di storia dell'arte, scienze naturali, tecnica del lavoro e argomenti di medicina, non tenendo conto delle diverse esigenze didattiche e pedagogiche.

Le produzioni realizzate dalla Cineteca Scolastica nell'arco temporale da noi preso in considerazione, ammontano a circa quaranta documentari a cui si aggiungono 34 documentari chirurgici realizzati da Francesco Pasinetti; la maggior parte sono stati prodotti nel periodo 1939-1949 e soltanto i tre documentari della serie "Il mio Paese" negli anni Cinquanta (precisamente nel 1955). In più questi documentari non riflettevano affatto gli sforzi metodologici e teorici condotti negli anni Cinquanta dagli

---

<sup>10</sup> Grazie al disegno di legge *Concessione di un contributo annuo dello Stato a favore della cineteca autonoma per la cinematografia scolastica* nel quale si presenta lo stesso errore di valutazione. Il disegno che concede il finanziamento per gli a.a. 1952-1953 e 1953-1954 è stato presentato anch'esso il 10 dicembre 1953 e pubblicato in *Gazzetta Ufficiale* n. 154 del 9 luglio 1954, p. 2131. Seppur questo emendamento è da considerare come una sorta di paracadute finanziario in previsione della non immediata approvazione dell'*Istituzione del Centro Nazionale dei Sussidi Audiovisivi* per ottenere prontamente fondi a disposizione, la cifra stabilita dal disegno di legge non fu ridiscussa e venne confermata in 20 milioni di Lire.

studiosi della Cineteca attraverso convegni, pubblicazioni e corsi di vario genere; queste produzioni, per ragioni di naturale progresso delle tecniche e delle ricerche, erano da considerarsi superate.

Ciò probabilmente influì anche sulla mancata legittimazione del mezzo cinematografico come sussidio alle lezioni e non permise ai docenti di sviluppare una didattica esclusivamente in funzione cinematografica. Anche per tali motivazione il nostro studio termina al 1960.

Di conseguenza la Cineteca Scolastica per sopperire a tali mancanze ed ampliare il patrimonio filmico da distribuire sul territorio nazionale attraverso il “sistema di canalizzazione” tra i Centri Provinciali, decise di stringere una serie di accordi per la distribuzione di “nuovi” documentari. Tra i vari accordi, di sicuro il più importante del quale abbiamo ampiamente dato conto, è stato un provvedimento fortemente caldeggiato dal governo italiano con l’approvazione, in meno di un anno, del disegno di legge *Esenzione fiscale per la proiezione nelle scuole e la importazione dei film didattici ed educativi*, presentato il 21 luglio 1952 dal Presidente del Consiglio dei Ministri Alcide De Gasperi, dal Ministro delle Finanze Ezio Vanoni e dal Ministro della P. I. Antonio Segni. La legge n. 285, approvata definitivamente il 4 aprile 1953<sup>11</sup>, determinava la possibilità di esentare dalla tassazione l’importazione di pellicole destinate a proiezioni scolastiche aventi “carattere” didattico; l’autorizzazione sul “carattere” didattico e non commerciale avveniva su richiesta della Cineteca Scolastica (Ministero P. I.) in accordo con la Presidenza del Consiglio dei Ministri e con il Ministero delle Finanze.

Pur ampliando notevolmente il patrimonio filmico da inserire nel circuito scolastico, queste dubbie modalità favorirono l’introduzione, tra gli altri, di un cospicuo nucleo di documentari donati dall’Ambasciata Britannica e in maggior numero dall’organo “culturale” dell’Ambasciata degli Stati Uniti, lo *United States Information Service*; oltretutto, per dare la possibilità a tutti i Centri di visionarli, la maggior parte di questi documentari importati e posti in circolazione in base a tale piano, che avevano un carattere prevalentemente culturale ed educativo, venivano distribuiti senza richiedere la tassa di noleggiamento.

Una scelta evidentemente politica molto importante e con evidenti ripercussioni sui programmi culturali scolastici se si considera che nel periodo storico da noi studiato

---

<sup>11</sup> Il testo finale è pubblicato in Gazzetta Ufficiale n. 100 del 2 maggio 1953, p. 1662.

l'Italia è in piena ricostruzione industriale, economica e morale dopo il conflitto mondiale; una ricostruzione possibile grazie anche agli aiuti ERP<sup>12</sup> diffusi nei più disparati settori e, non di meno, in quello culturale.

---

<sup>12</sup> Per un approfondimento sulle politiche degli Stati Uniti attuate attraverso il Piano Marshall e l'*European Recovery Program* cfr. Paola Bonifazio, *Schooling in Modernity. The politics of sponsored films in postwar Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2014; David Ellwood, *Il cinema di propaganda americano e la controparte italiana: nuovi elementi per una storia visiva del dopoguerra* in, Giulia Barrera, Giovanni Tosatti (a cura di), *United States Information Service di Trieste. Catalogo del fondo cinematografico (1941-1966)*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per gli archivi, 2007; David Ellwood, *L'impatto del Piano Marshall sull'Italia, l'impatto dell'Italia su Piano Marshall*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996; Barry Machado, *In Search of a Usable Past: The Marshall Plan and Postwar Reconstruction Today*, Virginia, George c. Marshall Foundation Lexington, 2007 e Maria Fritsche, *The American Marshall Plan Film Campaign and the Europeans: A Captivated Audience?*, London, Bloomsbury Academic, 2018.

## Capitolo I

### *Percorso politico-legislativo dalla fondazione della Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica alla trasformazione in Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi*

#### ***Premessa***

Il seguente capitolo è strutturato prendendo in considerazione i punti di snodo fondamentali che hanno caratterizzato il percorso politico-legislativo della Cineteca Scolastica sin dal periodo precedente alla sua fondazione. Pertanto la suddivisione è organizzata nei seguenti periodi: 1923-1938 in cui viene tracciato il percorso tra le varie normative che hanno portato all'istituzione dell'ente e alle sue prime attività svoltesi nel periodo 1938-1942; il lasso temporale 1949-1953, coincide invece con le prime attività nel dopoguerra dopo la caduta in regime commissariale del 1946, in cui prende vita un lungo processo di riorganizzazione dell'ente tra proposte di legge decadute e una interminabile serie di circolari ministeriali per dislocare il servizio su scala nazionale istituendo i Centro Provinciali per la Cinematografia Scolastica (vero cavallo di battaglia della direzione centrale) e per tentare di aumentare il patrimonio filmico ed economico. Infine, l'ultimo periodo 1953-1956 coincide con il travagliato *iter* parlamentare (dovuto anche al cambio di governo) iniziato nel marzo 1953 con la proposta di legge dell'allora Ministro della P.I. Antonio Segni e con la conseguente serie di discussioni parlamentari che hanno portato all'approvazione definitiva nel 1956 (la legge non subirà importanti modifiche fino alla definitiva soppressione dell'ente avvenuta nel 1977). Un'ultima parte, cronologicamente successiva, è dedicata alle norme che ne hanno regolato i concorsi, le nomine, ed alcuni criteri organizzativi adottati nella seconda metà degli anni Cinquanta. Ad ogni periodo sopra elencato è stata affiancata l'analisi di materiale bibliografico o documentale per approfondire e verificare il reale impatto delle norme proposte e determinarne peculiarità e lacune.

## ***1. 1. Panorama politico precedente al 1938: prime leggi, disposizioni e decreti***

Il 1923 è un anno apparentemente cruciale per il destino delle «proiezioni luminose» e la conseguente legittimazione politico-istituzionale. Il carattere delle circolari e degli interventi legislativi fino a quel momento è stato prettamente orientato verso il controllo e la censura, seguendo la falsariga della precedente legge sulla vigilanza del 25 giugno 1913 (n. 785. Il disegno di legge fu presentato dall'On. Luigi Facta l'8 maggio 1913). La legge, considerata la prima legge italiana sul cinema, formalmente abrogata nel 2008, stabiliva in un articolo unico l'autorizzazione del Governo ad esercitare la vigilanza sulla produzione delle pellicole cinematografiche siano esse prodotte all'interno del paese, sia importate dall'estero<sup>1</sup>.

Anche durante il fascismo gli interventi politici rimarranno sostanzialmente orientati verso la causa moralizzatrice, come dimostra uno dei primi regolamenti del regime per controllare le produzioni cinematografiche. Nel *Regolamento per la vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche* del settembre 1923 (Regio decreto n. 3287 del 24 settembre 1923) notiamo una certa continuità con quanto previsto dalla legge Facta (cfr. nota 1):

---

<sup>1</sup> *Legge n. 785 che autorizza il Governo del Re ed esercitare la vigilanza sulle produzioni cinematografiche e ad imporre una tassa su di esse*, Gazzetta Ufficiale, Roma, Tipografia delle Mantellate, n. 163, 1913, p. 4446. La legge è del 25 giugno 1913. Nel maggio 1914 con un regio decreto firmato dal nuovo Presidente del Consiglio, On. Salandra (31 maggio 1914, n. 532. Gazzetta Ufficiale n. 162 del 9 luglio 1914) viene approvato il regolamento per l'esecuzione della legge Facta (n. 785) e vengono inserite una serie di casistiche di argomenti che rientrano nell'ambito della censura. Le due commissioni (composte da funzionari della Direzione Generale di Pubblica Sicurezza e da commissari di Polizia) sono incaricate di vigilare su: «spettacoli offensivi della morale, del buon costume, della pubblica decenza e dei privati cittadini; spettacoli contrari alla reputazione e al decoro nazionale o all'ordine pubblico, ovvero che possano turbare i buoni rapporti internazionali; spettacoli offensivi del decoro e del prestigio delle istituzioni e autorità pubbliche, dei funzionari e degli agenti della forza pubblica; scene truci, ripugnanti o di crudeltà, anche se a danno di animali; delitti o suicidi impressionanti e in generale azioni perverse o fatti che possano essere scuola o incentivo al delitto, ovvero turbare gli animi o eccitare al male» (Art. 1). Ulteriori modifiche vennero apportate nel 1919, soprattutto l'introduzione della censura sul "copione o scenario" (Regio decreto 9 ottobre 1919, n. 1953). Ma è con l'approvazione del regolamento nell'aprile del 1920 (Regio decreto n. 531, 22 aprile 1920) che si assiste ad un'importante riforma: sarà previsto infatti l'obbligo di presentare anticipatamente il copione, verrà stabilito con maggior meticolosità ciò che è vietato mettere in scena, e viene stabilita l'aggiunta nella commissione di revisione di un magistrato, una madre di famiglia, una persona competente in materia artistica e letteraria.

«Nessuna pellicola cinematografica può essere rappresentata nel Regno se prima non sia stata sottoposta a revisione da eseguirsi mediante la integrale proiezione cinematografica della pellicola presso il Ministero dell'interno (salvo il disposto dell'art. 8) e non abbia ottenuto il relativo nulla osta (Regolamento Art. 1). Il nulla osta per le pellicole da rappresentarsi in pubblico non può essere rilasciato quando si tratti della riproduzione: a) di scene, fatti e soggetti offensivi del pudore, della morale, del buon costume e della pubblica decenza; b) di scene, fatti e soggetti contrari alla reputazione ed al decoro nazionale e all'ordine pubblico, ovvero che possano turbare i buoni rapporti internazionali; c) di scene, fatti e soggetti offensivi del decoro o del prestigio delle istituzioni o autorità pubbliche, dei funzionari ed agenti della forza pubblica, del Regio esercito e della Regia armata, ovvero offensivi dei privati cittadini, e che costituiscano, comunque, l'apologia di un fatto che la legge prevede come reato e incitino all'odio tra le varie classi sociali; d) di scene, fatti e soggetti truci, ripugnanti e di crudeltà, anche se a danno di animali, di delitti e suicidi impressionanti; di operazioni chirurgiche e di fenomeni ipnotici e medianici, e, in generale, di scene, fatti e soggetti che possano essere di scuola e incentivo al delitto (Regolamento Art. 3). Il nulla osta per le pellicole destinate all'esportazione non può essere rilasciato quando si tratti di scene, fatti e soggetti che possano compromettere gli interessi economici e politici, il decoro ed il prestigio della nazione, delle istituzioni od autorità pubbliche, dei funzionari ed agenti della forza pubblica, del Regio esercito e della Regia armata od ingenerare, all'estero, errati e dannosi apprezzamenti sul nostro Paese, oppure turbare i buoni rapporti internazionali (Regolamento Art. 4)»<sup>2</sup>.

Lo slancio per introdurre nel circuito scolastico una cinematografia intesa come sussidio alla didattica avviene per la prima volta in una circolare (n. 105) firmata dal sottosegretario all'Istruzione Pubblica Dario Lupi l'1 dicembre 1923, alcuni mesi dopo l'ultimo della serie di atti normativi che compongono la Riforma Gentile<sup>3</sup>. È un deciso segnale volto a legittimare sia gli sforzi realizzati da numerosi cultori specialisti del settore, impegnati negli anni precedenti nell'indirizzare l'avvenire del cinema educativo, sia a voler riconoscere la costante presenza istituzionale che finora non è stata in grado di formalizzare le pratiche da attuare.

---

<sup>2</sup> *Regolamento per la vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche*, Gazzetta Ufficiale, Roma, Stabilimento poligrafico dello Stato, n. 259, novembre 1924, p. 3885.

<sup>3</sup> Elaborata insieme al pedagogo Giuseppe Lombardo Radice, Direttore generale per l'istruzione primaria al Ministero dell'Istruzione Pubblica nei venti mesi (31 ottobre 1922-1 luglio 1924) in cui il filosofo fu ministro della Pubblica Istruzione nel primo governo Mussolini, ed emanata con diversi R.d.: n. 1679, 31 dicembre 1922; n. 1054, 6 maggio 1923; n. 1753, 16 luglio 1923; n. 2185, 1 ottobre 1923 e n. 3126, 31 dicembre 1923. Anche la circolare n. 105 firmata da Lupi era stata proposta da Lombardo Radice.

Come definisce Silvio Alovio in *La scuola dove si vede*: «Qualcuno, d'altronde, aveva già capito, durante gli anni del conflitto, che la situazione del cinema educativo, in particolare di quello destinato all'istruzione scolastica, stava cambiando, e di certo non in meglio. [...] Nel corso del conflitto, e anche dopo l'armistizio, la percezione che le molteplici concrete iniziative sul tema si stiano gradualmente indebolendo, prive di un sostegno e di un coordinamento da parte dello Stato, inizia così a essere condivisa anche dalle voci più determinate»<sup>4</sup>.

Le molteplici iniziative, pratiche, e voci più determinate a cui Alovio fa riferimento, sono la rappresentazione della «vitalità della dimensione educativa nell'Italia giolittiana. Ne è ricorsiva testimonianza l'incredibile moltiplicarsi, nella prima metà degli anni Dieci, di iniziative finalizzate all'utilizzo concreto del cinema e dei film per il diletto, l'educazione o l'istruzione di quelle fasce della popolazione più emarginate o comunque bisognose di maggiori attenzioni»<sup>5</sup>.

La circolare n. 105 del 1923, invece, è un testo da contestualizzare in un processo di ampia trasformazione dovuta alla Riforma Gentile. Una riforma da considerarsi come «forse l'unico momento della vicenda politica dell'Italia postunitaria in cui la scuola fu una priorità e non solo oggetto di scontro politico»<sup>6</sup> che privilegiava un'istruzione

---

<sup>4</sup> Silvio Alovio, *La scuola dove si vede. Cinema ed educazione nell'Italia del primo Novecento*, Torino, Kaplan, 2016, pp. 15-17.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 12. «Anche senza considerare, almeno per ora, gli innumerevoli, e spesso ripetitivi, contributi prodotti dalla stampa cinematografica di settore, le discussioni sul tema, come rileva Geisser nel 1914 “fervono in Italia, specie nel mondo pedagogico”. “Conferenze, opuscoli, relazioni, articoli”, conferma poi alcuni anni dopo il socialista Raffaele Pirro, “stanno a dimostrare che molti sono coloro i quali si sono interessati a questo argomento”. In effetti, sono numerosi gli interventi firmati da coloro che, a vario titolo, si occupano professionalmente di questioni pedagogiche, educative, didattiche: si va dalle giovani maestre diplomatesi nelle scuole pedagogiche universitarie ai pedagogisti di primo piano (Nicola Fornelli, Saverio De Dominicis, Giovanni Vidari, Raffaele Resta, Francesco Orestano, Giuseppe Lombardo Radice ecc.), dagli alti rappresentanti istituzionali e ministeriali dell'élite liberale (Giovanni Rosadi, Corrado Ricci, Pasquale Grippo, Vittorio Emanuele Orlando ecc.) agli psicologi, sociologi ed economisti (Mario Ponzio, Lino Ferriani, Achille Loria ecc.), dai cattolici (don Romano Costetti, monsignor Angelo Zammarchi, i gesuiti di “Civiltà Cattolica”, i padri dell'Istituto Gualandi di Bologna ecc.) per non parlare degli interventi, assai numerosi, di semplici insegnanti e di quelli pubblicati sulle riviste pedagogico-educative (da “La rivista pedagogica” a “La scuola italiana moderna”, da “La cultura popolare” a “I diritti della scuola”)). *Ivi*, pp. 18-19.

<sup>6</sup> Angelo Gaudio, *Legislazione e organizzazione della scuola, lotta contro l'analfabetismo*, cit., p. 360. Gaudio fa anche riferimento ad una serie successiva di “ritocchi” che alterarono la coerenza delle norme varate nel 1923, ad es.: «Forse il più radicale dei ritocchi fu quello compiuto dal ministro Giuseppe Belluzzo, non a caso un tecnocrate fascista, già ministro dell'Economia nazionale dal 1925 al 1928, con r.d.l. 17 giugno 1928, n. 1314 (convertito con l. 20 dicembre 1928, n. 3230), che trasferiva dal Ministero dell'economia nazionale a quello della pubblica istruzione le competenze in materia di istruzione tecnico-professionale industriale, agraria ed economica». *Ivi*, p. 361. Per un ulteriore approfondimento cfr. Giuseppe Tognon, *Giovanni Gentile e la riforma della scuola*, in *Il parlamento italiano*, Milano,



classica, con programmi basati su un insegnamento storico-letterario delle lingue sia antiche che moderne, un orientamento intellettuale e morale, il ripristino dell'insegnamento della religione cattolica e che apportava modifiche anche all'organizzazione amministrativa con la trasformazione dei provveditorati da provinciali a regionali, ma non solo:

«Evidentemente le vicende dell'amministrazione scolastica non potevano essere svincolate dal quadro riformatore più ampio praticato dal fascismo: si proclamava la validità di un accresciuto intervento pubblico in economia, si progettava una generale integrazione delle masse nello Stato fascista, si insisteva sulle degenerazioni e sulle aporie del sistema parlamentare, si praticava costantemente il culto dell'ordine, rivolgendosi fatalmente al suo paradigma poliziesco. Con la riforma Gentile il ministro si trovava saldamente installato al vertice di una piramide costruita con criteri di cooptazione e, imputabile di ogni atto amministrativo, diventava in tal modo l'unico responsabile politico della scuola italiana»<sup>7</sup>.

In questo contesto riorganizzativo della riforma Gentile<sup>8</sup>, viene emanata la succitata circolare 105 del 1 dicembre 1923 e diffusa a tutti Provveditori agli Studi del Regno: «Un intervento organico da parte dello Stato sia nel farsi promotore in prima persona della cinematografia scolastica, sia nel coordinare e finanziare le risorse esistenti sul territorio e già attive su questo campo»<sup>9</sup>.

---

Nuova Cei, vol. 11 *1923-1928: dalla conquista del potere al regime: dal governo Mussolini alle leggi speciali*, 1990, pp. 169-192.

<sup>7</sup> Giuseppe Tognon, *La riforma Gentile*, in *Croce e Gentile*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2016, p. 423.

<sup>8</sup> «Alla storia della riforma Gentile appartiene a pieno titolo anche la vicenda delle opposizioni da essa incontrate, che ha in sostanza dimostrato quanto difficile fosse disgiungere dalle motivazioni politiche generali le valutazioni tecniche speciali, e per converso quanto rappresentativa di un diffuso sentire e di un originale bisogno di iniziativa pedagogica sia stata una riforma che sopravvisse a tutte le condanne di tipo esclusivamente politico. A maggior ragione essa risultò inizialmente incomprensibile allo stesso movimento fascista e a Mussolini, che di fatto ne scoprirono solo tardivamente la dirompenza civile e il retaggio culturale 'europeo'. Nel corso del ventennio, il fascismo mostrò più volte di non riuscire ad appagarsene, e cercò in varia misura di liberarsi del modello di un umanesimo liberale colto che non apparteneva alla rappresentazione elementare di un Paese forte che il movimento voleva veicolare. L'intero impianto riformatore gentiliano correva anche il rischio di esasperare lo squilibrio tra modello istituzionale e realtà materiale e umana della scuola. Fin dal 1924 si procedette pertanto a uno sforzo di revisione – la cosiddetta politica dei ritocchi – che, venuta meno la supervisione dello stesso Gentile, una volta intervenuto il Concordato con la Santa Sede del 1929, mise a tacere tutte le opposizioni e, superate alcune gravi crisi economiche, sfocerà nella *Carta della scuola* del 1939». *Ivi*, p. 426.

<sup>9</sup> Roberto Farnè, *Diletto e giovamento. Le immagini e l'educazione*, Torino, Utet, 2006, p. 205

Il testo della circolare, contenente diverse direttive incentrate soprattutto sull'indirizzare l'utilizzo di determinate apparecchiature, premette tuttavia di valorizzare i nuovi programmi e di «sistemare e completare tutte le iniziative in corso per l'impiego dei moderni mezzi di illustrazione: proiezioni luminose, fisse ed animate»<sup>10</sup>.

Per quanto riguarda la terminologia utilizzata, non si nota alcun riferimento diretto al cinematografo come strumento da impiegare nelle aule scolastiche, ma si fa unicamente riferimento all'importanza delle «proiezioni luminose» (animate o fisse) per l'educazione artistica, «che è tanta parte della formazione spirituale della gioventù» ed è da intendersi come «uno dei fondamenti per l'apprendimento rapido degli elementi della scienza e la correzione del verbalismo scolastico» nelle scuole e come «arricchimento della sperimentazione» per le università<sup>11</sup>.

Ad accompagnare istruzioni tecniche e indicazioni di utilizzo per «macchine cinematografiche» trasportabili, lampade ad incandescenza, sistemi ottici, riduttori di corrente, schermi di proiezione e precauzioni contro gli incendi (discusse in parte al Congresso di Torino per la cinematografia educativa e per le proiezioni luminose educative del 1923 e riportate successivamente nella circolare), troviamo un allegato statistico, riguardante l'anno scolastico 1921-1922, presentato come il primo nel suo genere, sulla diffusione di questi sistemi nel tessuto scolastico del Paese.

I dati riportano dettagliatamente la diffusione delle proiezioni fisse (diapositive), preferite alle proiezioni così dette in movimento nelle scuole elementari, e all'importante attività svolta dall'Istituto Italiano Proiezioni Luminose, promosso a Ente Morale:

«I dati di questa indagine, che si riferiscono all'anno scolastico 1921-1922 evidenziano la netta spaccatura fra alcune regioni del nord e il resto del Paese. Per citare solo qualche dato, la dotazione scolastica di proiettori per diapositive, cinematografici ed episcopici è di 126 con 13.800 diapositive in Lombardia, mentre in Emilia Romagna dispone, secondo i dati dell'inchiesta, di 55 apparecchi da proiezione con 5600 diapositive. Veneto Toscana e Umbria hanno ognuna una dotazione di circa 30 proiettori e 1300 diapositive, e le scuole delle altre regioni messe insieme (sette, a parte la Puglia e il Lazio di cui mancano i dati

---

<sup>10</sup> Ministero della Pubblica Istruzione, *Le proiezioni luminose, fisse e animate nelle scuole medie e nelle scuole elementari*, "Bollettino Ufficiale", n. 55, 13 dicembre 1923, Roma, Tipografia Romana Cooperativa, 1923, cit. in Silvio Alovio, *La scuola dove si vede. Cinema ed educazione nell'Italia del primo Novecento*, cit., p. 362.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 363.

o sono particolarmente lacunosi), dispongono in totale di 68 apparecchi da proiezione e circa 4900 diapositive. [...] I dati di questa inchiesta ci dicono inoltre che nell'anno scolastico 1921-1922 complessivamente 86.625 alunni hanno partecipato a lezioni tenute con la proiezione di immagini fisse e 131.718 a proiezioni cinematografiche all'interno della scuola, mettendo così in evidenza che il cinema, cioè il più moderno sussidio visivo, andava assumendo una funzione dominante rispetto alle tradizionali proiezioni di immagini fisse. In realtà, queste "migliaia di alunni", testimoni di una disponibilità della scuola primaria al rinnovamento didattico, erano appena il 3% della popolazione scolastica in quegli anni: circa quattro milioni e mezzo di alunni. Ma questo dato statistico, ovviamente, non compare nel documento che riferisce l'inchiesta»<sup>12</sup>.

Gli interventi legislativi degli anni Venti saranno due: il primo è una circolare del 1924 del Ministro Gentile, ancora in carica alla Pubblica Istruzione, dovuta alla probabile mancanza di coordinamento in cui versa il sistema distributivo delle immagini da proiettare, ma soprattutto dei dispositivi utili per il loro utilizzo, anche in seguito alla circolare n. 105.

Nella circolare n. 32 del 21 aprile 1924 il Ministro segnala una «nuova macchina di invenzione italiana per proiezioni fisse ed animate che è stata da apposita Commissione di tecnici riconosciuta adatta per le scuole»<sup>13</sup> ed invita le amministrazioni regionali, evidenziando ancora una volta la mancanza di coordinamento, a:

«Sospendere qualsiasi pratica che sia già stata iniziata per acquisto di apparecchi poiché è allo studio tutto un complesso programma per la introduzione della cinematografia negli Istituti medi di istruzione e nelle scuole elementari essendo opportuno che l'importante innovazione didattica abbia un unico indirizzo [...] in attesa che il Ministero impartisca precise istruzioni sull'acquisto di quell'apparecchio italiano»<sup>14</sup>.

La seconda circolare di tre anni successiva, firmata dal Ministro della Pubblica Istruzione Pietro Fedele<sup>15</sup>, mette ancora una volta in evidenza il clima di incertezza

---

<sup>12</sup> Roberto Farnè, *Diletto e giovamento. Le immagini e l'educazione*, cit., pp. 206-207.

<sup>13</sup> Remo Branca, *Scuola e cinema scolastico in Italia I. Lineamenti storici e fonti della regolamentazione giuridica*, Roma, Cineteca del Ministero della P.I., 1954, p. 38.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Fedele rimase in carica al Ministero dal 5 gennaio 1925 al 9 luglio 1928 succedendo ad Alessandro Casati che a sua volta rimase in carica dal 1 luglio 1924 al 5 gennaio 1925.

che gravita intorno al tema ribadendo, anche involontariamente, la mancanza di un'organizzazione centrale del Ministero e la necessità di una coesa riorganizzazione. Tra le varie preoccupazioni di carattere tecnico, espresse in maniera abbastanza ingenua («L'impianto elettrico deve essere perfetto»; «Il rendimento di qualsiasi apparecchio da proiezione dipende anche dalla bontà dello schermo»; «La macchina cinematografica sia di buona marca. [...] È difficile dare consigli. Ogni preside, prima di procedere all'acquisto, assumi tutte le informazioni possibili presso persone disinteressate e competenti. Non si fidi né della propria competenza, né delle parole di venditori interessati»)<sup>16</sup>, non si fa alcun riferimento all'utilità del cinematografo come sussidio alle lezioni. Anzi, in alcuni casi, ne viene scoraggiato l'utilizzo in caso di assenza di alcune condizioni, soprattutto economiche:

«Nessuna scuola dovrebbe essere priva di un buon cinematografo. Però, è bene tenerlo presente, non basta possedere la macchina, occorre avere tutto il corredo necessario. [...] Se queste condizioni non potessero venire realizzate, è meglio rinunciare al cinematografo. L'acquisto e l'uso di un tale apparecchio è molto costoso, perché non solo è alto il prezzo della macchina in sé ed il suo corredo, ma è alto altresì il noleggio dei film ed altissimo, quasi inaccessibile il loro acquisto, senza tener conto delle spese necessarie per un operatore abile e sicuro»<sup>17</sup>.

Il carattere della circolare, non particolarmente attento alle peculiarità distributive delle pellicole nella scuola, si distanzia molto dagli intensi sforzi organizzativi messi in campo dall'Italia per erigere L'Unione Cinematografica Educativa (da cui l'acronimo L.U.C.E., usato comunemente come sostantivo, Luce)<sup>18</sup> nel 1924 e per

---

<sup>16</sup> Ministero della Pubblica Istruzione, *Proiezioni luminose*. Circolare n. 87, "Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione", n. 37, 13 settembre 1927, cit. in Remo Branca, *Scuola e cinema scolastico in Italia I. Lineamenti storici e fonti della regolamentazione giuridica*, cit., pp. 39-42.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>18</sup> Dal 1924 vi è la diffusione di una cinematografia educativa e di propaganda grazie all'operato del Sindacato Istruzione Cinematografica (SIC), fondato per favorire la circolazione di pellicole a carattere culturale, scientifico, per le scuole, destinate ad essere complemento dell'istruzione classica e della cultura in generale. Nel 1925 viene denominato ufficialmente L'Unione Cinematografica Educativa con il Regio decreto legge n. 1985 del 5 novembre. La carica di direttore generale è affidata a Luciano De Feo fino al 1928, anno in cui passerà alla direzione dell'IICE (Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa). Dal 1927 la produzione si concentra principalmente sulla realizzazione di cinegiornali (nel 1927 ne sono stati realizzati approssimativamente una cinquantina con una distribuzione di oltre 4 mila copie; fino al 1931 circa 900. Dallo stesso anno il cinegiornale diventa sonoro), e di una serie di documentari di propaganda. Per ampliare le tematiche produttive, tra il 1926 e il 1927, vengono emessi una serie di decreti che istituiscono, all'interno dell'Istituto, delle cineteche specializzate: Cinemateca Agricola Nazionale; Cinemateca per Propaganda industriale; Cinemateca per

poter istituire, guidare e dirigere l'Istituto Internazionale di Cinematografia educativa<sup>19</sup> dal 1928. Sforzi tra l'altro adottati da altre nazioni per il riassetto delle pratiche cinematografiche in ambito scolastico<sup>20</sup>.

---

l'Arte e l'Istruzione Religiosa; Cinemateca di Cultura Nazionale; Cinemateca Militare di Propaganda e Istruzione; Cinemateca per la Propaganda Turistica; Cinemateca per la Propaganda igienica e di prevenzione sociale e la Cinemateca di Propaganda e di Cultura all'estero. Per un ulteriore approfondimento sull'Istituto Luce cfr. par. 2. 1; Ernesto G. Laura, *Le stagioni dell'aquila*, Roma, Ente dello Spettacolo, 2000; Fiamma Lussana, *Cinema educatore: l'Istituto Luce dal fascismo alla Liberazione (1924-1945)*, Roma, Carocci, 2018; Mino Argentieri, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Roma, Bulzoni, 2003; Francesca Anania, Piero Melograni (a cura di), *L'Istituto Luce nel regime fascista: un confronto tra le cinematografie europee*, Roma, Istituto Luce, 2006; Silvio Celli, *L'Istituto Nazionale Luce*, in *Storia del cinema italiano 4: 1924/1933*, in Leonardo Quaresima (a cura di), Venezia, Marsilio Edizioni Bianco e Nero, 2004, pp. 427-436.

<sup>19</sup> «Sino al 1923 il movimento cinematografico educativo non aveva richiamato l'attenzione ufficiale dei diversi governi. Nel luglio 1924 la Commissione internazionale di cooperazione intellettuale della Società delle Nazioni ebbe a studiare il problema del cinematografo come vero e proprio elemento di vita sociale» (Luciano De Feo, *Cinematografo educativo*, in *Enciclopedia italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. X, 1931, p. 353). Con queste parole esordisce il direttore dell'IICE nel paragrafo *Cinematografo educativo* realizzato per l'Enciclopedia Italiana Treccani nel 1931. Un discorso realizzato per promuovere il percorso e le attività intraprese dalla Società delle Nazioni in campo cinematografico.

Un problema quello della potenza del cinema come mezzo educativo scolastico e del popolo tutto, su cui la Società delle Nazioni discusse nel settembre 1926 a Parigi durante il primo Congresso internazionale della cinematografia. L'obiettivo fu quello di realizzare un ufficio internazionale interamente dedicato alla cinematografia educativa «incaricato di studiare i mezzi per una cooperazione fra i diversi paesi nel campo del film didattico, educativo e scientifico». *Ibidem*.

Il progetto dell'IICE cominciò a concretizzarsi nell'aprile del 1927 quando l'Italia ottenne ottimi pareri sul modello impostato per la gestione e il funzionamento dell'Istituto Luce in conclusione della Conferenza europea del cinema scolastico di Basilea.

Nel 1927 l'Italia propose ufficialmente all'Assemblea della Società delle Nazioni la creazione del nuovo istituto per voce del senatore Antonio Cippico. La superiorità italiana in materia di cinema educativo rappresentata dall'Istituto Luce, giocherà un ruolo fondamentale per la creazione di questo organismo. Lo dimostra la partecipazione attiva alla stesura del regolamento del presidente Filippo Cremonesi e la nomina di direttore affidata ai Luciano De Feo creatore e, all'epoca, direttore generale del Luce. De Feo manterrà la carica di direttore dell'IICE per tutti i dieci anni di vita dell'istituto.

Per un ulteriore approfondimento cfr. par. 2. 1; Silvio Celli, *L'IICE e la "Rivista del Cinema Educatore*, in *Storia del cinema italiano 4: 1924/1933*, cit., pp. 437-445; Christel Taillibert, *L'ICE e la politica estera del fascismo*, "Bianco e Nero", n. 547, 2003; Christel Taillibert, Marco Antonio D'Arcangeli, Luciano De Feo: *un internazionalista pacifista nell'Italia di Mussolini?*, in Stefano Pisu, Pierre Sorlin (a cura di) *La storia internazionale e il cinema. Reti, scambi e transfer nel '900*, "Cinema e Storia", 2017 e Christel Taillibert, *L'Institut international du cinématographe éducatif: Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, Parigi, L'Harmattan, 1999.

<sup>20</sup> Per approfondire il panorama internazionale sulla cinematografia scolastica cfr. Kenneth H. Garner, *Seeing Is Knowing: The Educational Cinema Movement in France, 1910-1945*, Michigan, University of Michigan, 2012; Eef Masson, *Watch and Learn. Rhetorical Devices in Classroom after 1940*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012; Valérie Vignaux, *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie: Une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux-guerres en France*, Parigi, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinema, 2007; Charles R. Acland, Haidee Wasson (a cura di), *Useful Cinema*, Durham, Duke University Press, 2011; Devin Orgeron, Marsha Orgeron, Dan Streible, *Learning with the Lights Off. Educational Film in the United States*, Oxford, Oxford University Press,

## ***1. 2. L'atto fondativo della Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica del 1938***

All'interno di questo ampio panorama, fatto di interventi disomogenei e fallimenti anche politici (si vedano le vicende dell'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa) si può distinguere un'iniziativa dal carattere spontaneo e rappresentativa della successiva organizzazione dei sussidi audiovisivi in Italia.

*Fototeca e cineteca "Principe di Piemonte" del Provveditorato agli Studi di Genova* è un documento unico nel suo genere considerando che è stato compilato per l'a.a. 1936-1937 (pubblicato nel febbraio 1937) e, molto probabilmente, il primo regolamento provinciale per la cinematografia scolastica.

Tenendo sempre presente che le priorità degli istituti scolastici si discostano, nella maggior parte dei casi, dall'utilizzo del cinematografo, il documento comunque presenta dei toni decisi per agevolare l'istruzione e l'educazione degli scolari. Persistono invece altri passaggi che non ne agevolano affatto la diffusione essendo caratterizzati da un'eccessiva complessità e laboriosità:

- «1) La Fotocineteca "Principe di Piemonte" ha lo scopo di concedere a prestito le diapositive, pellicole e macchine di proiezione a tutte le scuole elementari e medie della provincia di Genova ed eventualmente della Liguria, che ne facciano richiesta, per agevolare l'istruzione e l'educazione degli scolari.
- 2) La Fotocineteca è alla diretta dipendenza del Provveditore agli Studi il quale ne affida il funzionamento a un preside di scuola media superiore, assistito da un preside di 2<sup>a</sup> categoria, da un diretto didattico, da un funzionario dell'ufficio e da un tecnico.
- 3) L'anno decorre dal 1° ottobre al 30 settembre. Nel settembre il direttore compila il bilancio preventivo, nel novembre il bilancio consuntivo dell'anno precedente e li sottopone all'approvazione del Provveditore.
- 4) Per provvedere all'aumento, alla riparazione o alla sostituzione del materiale, le scuole elementari della provincia di Genova, ed eventualmente della Liguria, possono essere invitate ad un'offerta di L. 5 per classe per ogni anno, le scuole medie a una offerta di L. 10 per classe ogni anno.
- 5) La Fotocineteca ha sede negli uffici del Provveditore agli Studi.

---

2012; Mary Field, *La produzione di film per ragazzi in Gran Bretagna*, ed. it. a cura di Mario Verdone, Roma, Bianco e Nero, 1952.

6) Le diapositive, le pellicole e le macchine da proiezione, secondo l'elenco stampato, vengono richieste in prestito al Provveditore, e quindi ritirate e riconsegnate a cura dei richiedenti presso il Provveditorato agli Studi di Genova.

7) Non possono essere richieste più di una macchina e 100 diapositive o 3 pellicole alla volta. Il prestito ha la durata di pochi giorni, compreso il tempo del trasporto. Le spese di trasporto delle pellicole sono a carico dei richiedenti.

NOTA – Il materiale ora raccolto dalla Fototeca può soddisfare i bisogni della scuola elementare e, per un gruppo di materie, quelli della scuola media. A ciò che manca sarà via via provveduto secondo un disegno organico già predisposto.

Del materiale della Cineteca le macchine e le pellicole a passo normale provengono dal vecchio fondo del Provveditorato debitamente selezionato; le macchine e le pellicole a passo ridotto iniziano una raccolta, che sarà accresciuta e integrata gli anni venturi»<sup>21</sup>.

Questo estratto del volume, se pur chiarificatore, lascia comunque l'incertezza sulla distribuzione e sull'impiego del prezioso patrimonio per la storia della cinematografia scolastica, raccolto e messo a disposizione dal Provveditorato in questione<sup>22</sup>.

Il successivo intervento legislativo proposto dal governo fascista italiano, è l'istituzione di un ente statale a cui affidare il completo controllo del cinema educativo in tutto il Paese e la rideterminazione della sua struttura culturale e propagandistica.

Il decreto legge n. 1780 del 30 settembre 1938<sup>23</sup> (Regio decreto entrato in vigore il 15 dicembre 1938 e convertito dalla legge n. 288 del 16 gennaio 1939)<sup>24</sup> stabilisce pieni poteri al Ministero dell'Educazione Nazionale per promuovere la circolazione di una cinematografia intesa come sussidio alla didattica.

Un intervento, il n. 1780, promulgato qualche mese prima della *Carta della scuola* stilata dal Ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai<sup>25</sup> e approvata dal Gran

---

<sup>21</sup> Remo Branca, *I sussidi audiovisivi in Italia*, Torino, SEI, 1959, p. 149.

<sup>22</sup> Nel documento sono segnalati i seguenti proiettori di proprietà della scuola: 3 macchine diascopiche; 1 episcopica; 23 macchine diascopiche per filmmini; 23 macchine a passo normale; 6 macchine a passo ridotto mm. 9,5. Per la Fototeca: 4061 diapositive e filmmini fissi per tutte le materie scolastiche; 71 film a passo normale; 100 film a passo ridotto mm. 9,5 di scienze, geografia, arte, religione.

<sup>23</sup> Pubblicato in Gazzetta Ufficiale n. 273 del 30 novembre 1938, pp. 4938-4939.

<sup>24</sup> Pubblicata in Gazzetta Ufficiale n. 49 del 28 febbraio 1939, pp. 1072-1073.

<sup>25</sup> Giuseppe Bottai fu nominato Ministro dell'Educazione Nazionale sul finire del 1936: «Chiamato a sostituire De Vecchi, Bottai aveva alle spalle una lunga carriera politica iniziata subito dopo la guerra, cui aveva partecipato da volontario, quando era entrato a far parte dell'Associazione degli arditi prima, e del Fascio romano poi, senza tuttavia rinunciare alla poesia e al giornalismo che avevano costituito i suoi primi interessi. Assai presto ebbe un ruolo di primo piano negli ambienti fascisti della Capitale, ma non senza contrasti e delusioni. Nel 1926 a trent'anni, Bottai venne nominato Sottosegretario al Ministero delle Corporazioni (un Dicastero nuovo di cui era titolare lo stesso Mussolini) ed in pratica tutte le responsabilità, da quelle di organizzare il lavoro a quella di dare uno spazio ed un ruolo agli

Consiglio del fascismo il 15 febbraio 1939. Bottai era suggestionato dall'idea di affiancare alla "sua" *Carta del lavoro* (approvata dal Gran Consiglio del fascismo nell'aprile 1927) una "sua" *Carta della Scuola*<sup>26</sup> destinate a fondare, rispettivamente, lo stato corporativo e l'educazione fascista:

«Bottai si dimostrava, in altre parole, convinto che la crisi della scuola aveva radici così diffuse che sarebbe stato illusorio pensare di risolverla modificando, con una legge, un settore limitato, seppure nevralgico, dell'ordinamento vigente. Con ciò egli non intendeva rinunciare ad ogni velleità innovatrice, quanto piuttosto allargare il discorso portandolo, al di là delle strutture, sui programmi, sui metodi didattici, sul significato e le finalità dell'educazione nello stato fascista. Così, partito dal proposito di "ritoccare" ulteriormente la legislazione scolastica secondo le indicazioni ricevute da Mussolini, Bottai finì per proporre al Capo del governo l'abrogazione della riforma Gentile e l'approvazione di una *Carta della Scuola* cioè di un documento programmatico che avrebbe dovuto contenere tutti i principi pedagogici del regime e costituire la premessa di ogni legislazione futura»<sup>27</sup>.

La *Carta della scuola* è un documento politico-programmatico suddiviso in 29 dichiarazioni che «esprimono in due momenti separabili, i principi, i fini ed i metodi dell'educazione nella concezione fascista e le indicazioni sulla nuova struttura da dare, in tempi più o meno lunghi, alla scuola italiana»<sup>28</sup>.

---

uffici, finirono per gravare sulle sue spalle. [...] Bottai vi profuse tutte le sue energie, senza lasciarsi scoraggiare dalle difficoltà e dai contrasti con gli altri Ministri e con le forze economiche operanti nel paese, riuscendo, nell'aprile 1927, a far approvare dal Gran Consiglio del Fascismo la "Carta del Lavoro": un documento politico in cui era condensata la posizione del regime sui problemi del lavoro e delle produzioni. Benché frutto di mediazioni e compromessi, la "Carta" fu da tutti considerata un titolo di merito di Bottai, che divenne il teorico e l'interprete ufficiale del corporativismo fascista da lui presentato come il superamento, sul piano etico-politico e su quello economico, tanto dal liberismo quanto dal marxismo. Questo contribuì ad aumentare il suo prestigio ed il suo peso nel partito e gli valse, nel 1928, la laurea "ad honorem" in Diritto corporativo e, nel 1930, "per chiara fama" la cattedra di Politica ed economia corporativa nell'Università di Pisa. Contemporaneamente egli veniva ammesso (nel gennaio del 1929) a far parte del Gran Consiglio del Fascismo. [...] La nomina a Ministro dell'Educazione Nazionale, che gli consentiva di tornare nel Consiglio dei Ministri come responsabile di un Dicastero non tecnico, fu da lui accolta con molta e comprensibile soddisfazione». Rino Gentili, *Giuseppe Bottai e la riforma fascista della scuola*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1979, pp. 3-6.

<sup>26</sup> Fu redatta in tempi molto brevi. Secondo lo stesso Bottai le linee generali vennero tracciate da Mussolini il 19 gennaio 1939 ed il 25 dello stesso mese fu deciso di attuare la riforma attraverso una "carta".

<sup>27</sup> Rino Gentili, *Giuseppe Bottai e la riforma fascista della scuola*, cit., pp. 13-14.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 65.



Anche se gli eventi successivi non permisero al regime di mettere in atto le norme in essa contenute sul sistema scolastico, la «sua approvazione da parte del Gran Consiglio del Fascismo costituì un momento essenziale nella storia del regime»<sup>29</sup>.

Rino Gentili considera i primi sette punti, che racchiudono ed interpretano il contenuto ideologico in chiave pedagogica della dottrina fascista dello Stato, dell'uomo e dei loro rapporti, come fondamentali per una completa conoscenza del periodo:

«La caratteristica fondamentale della “Carta” era quella di vedere il problema educativo nella prospettiva dello Stato, e non dell'individuo, in un quadro di riferimento generale che giustificava ed imponeva un intervento programmato alla realizzazione di determinati obiettivi politici. [...] La scuola non poteva sottrarsi a queste preoccupazioni che anzi la caratterizzavano come organo essenziale dello Stato e ne giustificavano l'esistenza e la concreta funzione politica e sociale perché, affermava Bottai, essa diventa “astratta” se “mentre il Paese ha bisogno di ingegneri sforna avvocati, mentre il Paese ha bisogno di giuristi produce oratori, mentre il Paese ha bisogno di uomini agguerriti alla vita moderna, resta ordinata secondo gli schemi di un umanismo non attuale (e perciò non umanismo)”»<sup>30</sup>.

Prima di passare all'osservazione del decreto legge fondativo della Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica, è opportuno analizzare la situazione nel periodo storico immediatamente precedente, prendendo brevemente in considerazione alcune pubblicazioni<sup>31</sup>.

L'ispettore del Ministero dell'Educazione Nazionale Aristide Campanile<sup>32</sup>, in un articolo apparso sulle pagine della rivista “Bianco e Nero” nel 1937, cerca di mettere in luce gli sforzi politici finora realizzati.

Prendendo spunto da un discorso del Ministro Bottai, pronunciato in Senato il 22 marzo 1937, in cui si mette in risalto l'istituzione dell'Ente Radio Rurale che superando «non lievi difficoltà finanziarie, ha diffuso in soli tre anni, 9081 apparecchi, che servono per 2 milioni di alunni»<sup>33</sup>, continua l'articolo con tono propagandistico

---

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>31</sup> Per un ampio approfondimento sulla letteratura sull'argomento cfr. cap. 2.

<sup>32</sup> Insegnante, giornalista e saggista di didattica e pedagogia. Tra i suoi titoli *Sommario di letteratura per l'infanzia* (1946) riedito successivamente nel 1963 e *Il tradimento della pedagogia moderna* (1956). Dal 1957 ha diretto la rivista dedicata all'educazione popolare “La Scuola dell'adulto”.

<sup>33</sup> Aristide Campanile, *Cinematografia didattica o cinematografia politica?*, “Bianco e Nero”, n. 10, 1937, p. 37.

invocando a gran voce i «problemi» del cinema che si presentano sotto un duplice aspetto: tecnico-finanziario e artistico-didattico. Problemi che impongono uno sforzo considerevole e una risoluzione organica da impostare e studiare in collaborazione con il Ministero della Propaganda. Una risoluzione graduata per dar tempo alla didattica di assimilare la nuova tecnica e dar così la possibilità all'alunno (oltre sei milioni tra asili, medie e superiori) di «vivificare la sua cultura comparandola ogni giorno alla realtà della vita, col mezzo della radiofonia e della cinematografia, [...] favorendo la creazione d'una attitudine nuova dell'insegnamento e dell'apprendimento»<sup>34</sup>.

L'articolo prosegue con una serie di inchieste avviate e coordinate dal Ministero diretto da Bottai: a) Un'inchiesta sulla consistenza patrimoniale delle Casse scolastiche degli Istituti medi di ogni ordine e grado, allo scopo di stabilire quante scuole potrebbero eventualmente, con mezzi propri, dotarsi di proiettore; b) Una inchiesta sul numero di proiettori di cui sono dotate le scuole medie. Questi ammontano a 540: a passo normale 359; a passo 16mm soltanto 26; 72 a passo 9,5; 83 dei più diversi tipi; c) Uno studio dell'organizzazione data dai Paesi stranieri alla cinematografia scolastica; d) Lo studio sull'organizzazione della cinematografia scolastica in Italia.

Da quest'ultimo studio al punto D, eseguito tra organi competenti del Ministero della Cultura Popolare, dirigenti dell'Istituto Luce e dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, affiorano molteplici altri problemi come, ad esempio, la presenza o meno di un'appropriata edilizia scolastica, la preparazione degli insegnanti all'uso dei proiettori, e problematiche di natura finanziaria «perché la risoluzione, sia pure graduale, di un così complesso problema, richiede mezzi ingenti»<sup>35</sup>.

L'inchiesta al punto C non sembra dare grandi informazioni, anzi sembra assolutamente fazziosa e di parte, considerando che come modello organizzativo all'avanguardia viene esaminato solo la Germania «nazista»:

«In dati ufficiali del 1934 si parlava di 16 mila apparecchi a passo 16, in uso nelle scuole a scopi didattici, educativi, politici, nel 1935 si era a 20 mila. Il 26 giugno del 1936, fu emanato il decreto “sui film educativi e l'istituzione di centri governativi di cinematografia”. Per imprimere uno svolgimento unitario al progetto veniva istituita la “Reichstelle für den unterrichtsfilm”, cioè “il centro statale di cinematografia educativa”. Contemporaneamente il governo nazista ordinava alla nota società Zeiss-Ikon ben 60 mila

---

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 40.

apparecchi per le scuole d'ogni grado e tipo. Con questa ordinazione praticamente tutte le scuole tedesche sono per essere munite di proiettore a passo ridotto 16mm»<sup>36</sup>.

Per concludere, «quale è la situazione della scuola italiana rispetto alla cinematografia?»<sup>37</sup>. I dati emersi dall'inchiesta sui proiettori «hanno fatto conoscere quanto scarso ne è il numero; la diversità dei tipi sta a testimoniare che la Scuola, in questo campo, ha marciato senza direttiva alcuna»<sup>38</sup>. Una direttiva che stava di lì a poco per essere programmata con il già citato decreto legge istitutivo della Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica.

La fase che anticipa il decreto è un periodo di gran fervore per il mondo della cultura cinematografica scolastica. Esattamente cinque giorni prima della firma del decreto n. 1780 del 30 settembre 1938, appare sulle pagine della rivista "Cinema" (diretta in quel momento da Luciano De Feo)<sup>39</sup>, un articolo di Giovanni Bertinetti che concede qualche anticipazione sulla successiva regolamentazione, non mancando però di esprimere alcuni concetti «su una particolare applicazione del cinema nelle scuole» che, come vedremo, saranno gli stessi che hanno lasciato interdetti molti studiosi anche noti sull'utilizzo della cinematografia nelle aule scolastiche.

Bertinetti definisce l'ideale attuazione del cinema (meglio se muto o con semplice accompagnamento musicale per «addestrare» i ragazzi alla «lettura delle labbra»), quella di ottenere col minimo sforzo il miglior rendimento, grazie a constatazioni che «non lasciano sussistere alcun dubbio circa l'efficacia mnemonica della visione cinematografica, superiore a quella ottenuta coi più accorti mezzi di insegnamento verbale»<sup>40</sup>. Inoltre, l'autore auspica «l'adozione generalizzata del film nelle scuole come strumento sussidiario dell'educazione, richiesta dalla necessità dei tempi, in ogni

---

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 36-37.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>39</sup> L'anno successivo la direzione passerà a Vittorio Mussolini. Molteplici sono gli studi su Luciano De Feo come figura di spicco del cinema educativo e di propaganda tra gli anni Venti e Trenta. Direttore dell'Istituto Luce prima, dell'ICE poi, e contemporaneamente di diverse testate. Tra i diversi studi, per un approfondimento, cfr. Christel Taillibert, Marco Antonio D'Arcangeli, *Luciano De Feo: un internazionalista pacifista nell'Italia di Mussolini?*, cit., pp. 35-50 e Fiamma Lussana, *Cinema «educatore»*. Luciano De Feo direttore dell'Istituto Luce, "Studi Storici. Rivista trimestrale dell'Istituto Gramsci", a. 56, n. 4, 2015, pp. 935-962. Lussana ricostruisce alcuni passaggi fondamentali della vita di De Feo attraverso interessanti documenti d'archivio resi disponibili grazie alla collaborazione degli eredi.

<sup>40</sup> Giovanni Bertinetti, *Il "tema filmato"*, "Cinema", n. 54, 1938, p. 180.

ramo dell'insegnamento [...] mediante uno speciale reparto lavorativo dell'Istituto Luce od assegnandone la produzione ad una Società cinematografica»<sup>41</sup>.

Strutturato in 11 articoli, il decreto n. 1780, ribadisce proprio «l'importanza della cinematografia come sussidio didattico e per l'educazione del popolo»<sup>42</sup>, ritenendo di «necessità assoluta ed urgente di costituire, presso l'Istituto nazionale L.U.C.E., una Cineteca autonoma per la cinematografia scolastica»<sup>43</sup>.

Una Cineteca autonoma per la Cinematografia scolastica avente finalità politiche, educative, didattiche, scientifiche e artistiche (Art. 1); amministrata da un consiglio di amministrazione presieduto dal Ministero per l'Educazione Nazionale e composto da un suo rappresentante, un rappresentante del Ministero della cultura popolare, con funzioni di vicepresidente, un rappresentante del Ministero delle finanze e dal presidente dell'Istituto Luce (Art. 3). Stessi ruoli e numero di delegati ripartiti tra i due Ministeri e l'Istituto Luce per il consiglio tecnico (Art. 5), che rimane in carica per due anni (Art. 7).

In particolare il consiglio tecnico, seguendo le direttive del Consiglio di amministrazione (Art. 6), avrà il compito di:

«Provvedere all'organizzazione ed al funzionamento della Cineteca al centro ed alla periferia; di studiare il piano di lavoro annuale; scegliere il tipo o i tipi di apparecchi da proiezione; proporre i prezzi e le modalità di pagamento; indicare la produzione e l'acquisto di pellicole, diapositive e dischi, e il relativo prezzo di noleggio e di vendita; [...] di provvedere ad una perfetta organizzazione periferica per la sorveglianza degli impianti, la istituzione di cineteche e discoteche locali, la circolazione organica di pellicole, diapositive e dischi; di escogitare i mezzi atti a svolgere una vasta propaganda fra gli insegnanti, gli alunni e le famiglie per la formazione di una coscienza cinematografica; di mettere a disposizione delle università laboratori, tecnici e mezzi per la ripresa cinematografica di soggetti di carattere didattico e scientifico»<sup>44</sup>.

L'art. 8 invece, tratta uno degli aspetti più importanti e discussi negli anni della riorganizzazione dell'ente nel dopoguerra:

---

<sup>41</sup> *Ibidem.*

<sup>42</sup> *Istituzione di una Cineteca autonoma per la cinematografia scolastica*, Gazzetta Ufficiale, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, n. 273, novembre 1938, p. 4938.

<sup>43</sup> *Ibidem.*

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 4939.

«La produzione, l'acquisto e la riduzione delle pellicole e diapositive, la stampa delle relative copie e la distribuzione o vendita in Italia o all'estero debbono essere affidate all'Istituto L.U.C.E. alle condizioni che saranno stabilite da apposita convenzione da approvarsi con decreto dei Ministri per l'educazione nazionale e per la cultura popolare, di concerto con quello per le finanze»<sup>45</sup>.

Secondo Luigi Baldelli, commentando l'avvenuta istituzione del nuovo istituto in un articolo apparso su "Cinema", è «notevole il fatto che questo Ente, per lo svolgimento della sua multiforme attività, fa astrazione da qualsiasi nuovo gravame a carico degli scolari»<sup>46</sup>. Infatti, il complesso di proventi per lo svolgimento delle attività auspicate dal decreto, sono così ripartiti: un contributo della Federazione dei Commercianti del libro; una percentuale (1,11%) sui proventi delle radioaudizioni; il 2,5% dagli incassi dell'Istituto Poligrafico dello Stato dalla vendita dei testi per le scuole elementari; un contributo dalle Casse scolastiche degli istituti di istruzione media e delle opere universitarie; un contributo dagli incassi delle vendite di testi di cultura militare ed infine il contributo di 2 milioni annui da parte dello Stato, stabilito per 10 anni (Art. 2).

Alcuni contributi bibliografici, successivi all'attuazione della legge, ci forniscono una panoramica più ampia su come le norme previste si siano inserite nel tessuto scolastico e sociale.

Il primo, *Il cinema nella scuola*, è un annuario realizzato dall'Istituto Tornielli Bellini di Novara al termine dell'anno scolastico 1938-1939, contenente il resoconto delle varie attività didattiche realizzate nell'istituto e tra le quali colpiscono particolarmente quelle cinematografiche. L'apertura del volume è affidata al Ministro Bottai, con il commento di alcuni estratti della *Carta della scuola*, il tutto seguito da un passo di quest'ultima e dal decreto fondativo della Cineteca Scolastica.

Nelle pagine seguenti si può leggere il lungo contributo dedicato al cinema affidato alle parole di Remo Branca, preside dell'istituto, convinto sostenitore del cinematografo didattico e pioniere della sperimentazione in questo ambito. Egli, prima di entrare nello specifico ed analizzare una serie di dati e statistiche interessanti sulla diffusione attuale del cinema nella scuola, dedica una parte utile ad identificare le aree nelle quali il cinema può e deve agire con efficacia:

---

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Luigi Baldelli, *Cineteca Autonoma per la scuola*, "Cinema", n. 65, 1939, p. 163.

«La prima e più importante è quella che vede il cinema presentarsi come sussidio didattico nell'insegnamento delle materie 'culturali' (arte, letteratura, storia e geografia) ma anche di quelle scientifiche (matematica e fisiologia). La seconda coinvolge la formazione dei ragazzi al linguaggio cinematografico. Si tratta qui di creare nel discente, grazie ad un'attività di ripresa e di montaggio sotto la guida del docente (ed ecco dunque l'importanza della cinepresa), competenze realizzative nel campo del film. Terza ed ultima area, è quella del rapporto scuola-famiglia»<sup>47</sup>.

Successivamente è descritta un'inchiesta, realizzata per iniziativa interna dell'istituto, che prevede di sottoporre ai presidi di vari istituti magistrali del territorio nazionale un questionario composto da semplici domande: 1) La scuola ha la macchina da presa?; 2) La scuola ha il proiettore? Muto, sonoro o normale 35 mm?; 3) Passo ridotto 16mm o 9,5mm?; 4) Funziona saltuariamente o settimanalmente?; 5) Quante pellicole avete proiettato? Scientifiche, di propaganda o dilettevoli?; 6) Quali enti o ditte vi forniscono le bobine?<sup>48</sup>

Dai risultati ottenuti dai 140 questionari compilati su un totale di 148 inviati, secondo Branca, emerge che le cifre «parlano da se stesse, ma vogliamo dire che esse sono sufficienti per farci sospettare come la scuola sia ancora poco preparata ad aprire le porte al cinema»<sup>49</sup>; nella maggior parte degli istituti (99) dei grandi centri il cinema è assente e dove presente o «non lo fanno funzionare» (14) e/o lamentano la mancanza di strutture adatte alla proiezione. Si deduce quindi che negli istituti magistrali il cinema è quasi sconosciuto e sono 3 che lo adoperano in maniera regolare. Non ci è dato purtroppo sapere quali, in quanto l'autore ha preferito non fornire tali riferimenti. Infine Branca, commentando le brevi note aggiunte dai presidi ai questionari, constata che «al gran desiderio che mostrano i presidi di avere il cinema o di usarlo anche quando lo posseggono non corrisponde spesso la possibilità pratica di averlo o di usarlo, sia per deficienza di locali, come per mancanza di organizzazione del noleggio»<sup>50</sup>. Queste dichiarazioni dimostrano che quanto delineato nel decreto fondativo della Cineteca Scolastica risultò inadeguato, non riuscendo a gettare le basi

---

<sup>47</sup> Questa osservazione nasce da una riflessione avviata precedentemente nel mio saggio *Il ventennio del cinedidatta: Remo Branca e il cinema scolastico*, "Immagine. Note di storia del cinema", n. 11, 2015, pp. 136-137.

<sup>48</sup> Remo Branca, *La scuola di fronte al cinema*, in R. Istituto Magistrale "Contessa Giuseppa Tornielli Bellini" (a cura di), *Il cinema nella scuola*, Novara, s.e., 1939, p. 26.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 32.

per un'uniforme applicazione della normativa e per un'organizzazione coordinata ed omogenea negli istituti scolastici, ma rese la Cineteca uno strumento di formazione statale in ordine allo spirito politico del regime<sup>51</sup>. La simbiosi tecnico-amministrativa (Luce) e didattica (Ministero P.I.) che attribuiva le attività produttive esclusivamente al Luce, si rivelò un'interferenza nello sviluppo concreto dei programmi e delle previsioni e accentuò un'errata impostazione dettata dallo spirito politicizzato della legge del 1938.

Il conflitto mondiale non farà che bloccare definitivamente le pochissime attività della Cineteca Scolastica in campo produttivo<sup>52</sup>, organizzativo e di distribuzione dei film; anche l'*iter* legislativo nel dopoguerra non sarà assolutamente privo di ostacoli sia culturali (le difficoltà sono ancora una volta, anche da parte del corpo docente, di accettare gli sviluppi e le possibilità pedagogiche del cinema nella scuola e di non considerare tali pratiche come "semplici" sostitutivi di una didattica convenzionale e della figura del docente), che politici. La Cineteca intanto cade in regime commissariale nel 1946; vi rimane fino al 1956.

### ***1. 3. La situazione nel dopoguerra e il decreto del 1949 per la riorganizzazione della Cineteca Scolastica***

Per approfondire lo stato della Cineteca Scolastica nell'immediato dopoguerra ci serviremo di due contributi differenti: la prima circolare proposta dal nuovo commissario Giulio Lo Savio, funzionario della Direzione Generale dell'istruzione

---

<sup>51</sup> Il consiglio tecnico che regolava le pratiche produttive da attuare fu affidato all'attività produttiva dell'Istituto Luce che «stabilì il tipo di produzione in ordine alle esigenze proprie, interferendo in quei criteri didattici che non potevano comunque essere sottratti alla competenza scolastica. È questo fenomeno di simbiosi tecnico-amministrativa (Luce) e didattico (Ministero) che non favorì un rapido e concreto sviluppo della cinematografia scolastica, nonostante che nel periodo dal settembre 1938 al settembre 1942 la Cineteca Autonoma, in base all'art. 2 della Legge, abbia potuto usufruire di una somma che riportata al valore attuale della moneta corrisponda ad oltre 800 milioni di lire d'oggi». Remo Branca, *I sussidi audiovisivi in Italia*, cit., pp. 87-88.

<sup>52</sup> In alcuni elenchi (non possono essere definiti cataloghi ufficiali considerando la mancanza di riferimenti ai dati produttivi delle opere) risultano a disposizione 54 film.

I primi dati produttivi certi, ufficiali, ci arrivano dal primo intervento legislativo del dopoguerra, nel 1949. È una circolare firmata da Giulio Lo Savio, che in calce presenta l'elenco dei film effettivamente prodotti dalla Cineteca Scolastica fino a quel momento. I numeri non sono gloriosi ma c'è da considerare il blocco avvenuto durante la guerra e le dovute perdite in termini materiali.

L'approfondimento su tali numeri verrà fatto più avanti ma in sintesi l'elenco riporta 20 film muti e 11 sonori in 16mm.

tecnica, nell'aprile 1949 per tentar di riorganizzare i servizi cinematografici per la scuola (principalmente la diffusione di film e proiettori) e un articolo di Ennio Della Nesta apparso su "Cinema" nel giugno 1949. Quest'ultimo è utile per confrontare i dati e verificare se l'intervento di Lo Savio sia stato studiato e orientato verso una risoluzione dei principali problemi organizzativi ma soprattutto economici.

Alcuni argomenti affrontati nella circolare da Lo Savio, li ritroviamo in una relazione precedente realizzata durante la prima attività pubblica della nuova gestione commissariale e cioè un Corso sul cinema didattico svoltosi nel salone delle assemblee del Ministero della P.I. tra gennaio e febbraio 1948<sup>53</sup>.

In quell'occasione specifica Lo Savio provvede a rendicontare le attività del primo periodo commissariale dal 1946 ai primi mesi del 1948, sulla base delle possibilità della Cineteca. Dopo una serie di dati sul patrimonio economico e strutturale nell'immediato dopoguerra (dopo la pausa imposta dalla guerra nelle casse dell'ente vi era «un patrimonio finanziario certo di appena 72 mila lire!»)<sup>54</sup> e sulla situazione dei vari provveditori incaricati di diffondere la cinematografia nella propria zona di competenza (al 1948 trattasi ancora di «una persona dotata di molta passione e di molto spirito di sacrificio che dietro un modesto e anonimo tavolo di Provveditorato agli Studi»)<sup>55</sup>, Lo Savio mette in evidenza alcune lacune che è necessario colmare: la distribuzione capillare dei film, la riduzione in 16mm di nuovi film da mettere in circolo e la diffusione delle attrezzature utili anche al minimo delle possibilità perché «è vano parlare di cinema scolastico se la Scuola non sia attrezzata per adottarlo, se essa non disponga di un proiettore, anche modesto»<sup>56</sup>.

La circolare n. 3041 del 7 aprile 1949 è orientata in tal senso; la pianificazione dei nuovi servizi cinematografici proposta nella circolare, è inoltre basata sulle esigenze di alcuni provveditorati che hanno fatto pervenire (tramite un questionario) all'ufficio centrale di Roma notizie sulla situazione delle attività cinematografiche svolte nell'a.a. scolastico 1947-1948. Le notizie raccolte, seppur lacunose a causa di una mancata adesione al questionario di molti provveditorati, riportano i dati dell'a.a. e sono da

---

<sup>53</sup> Il testo è riportato in *Il cinema nella scuola italiana* curato da Remo Branca nel 1948. È la prima pubblicazione ufficiale del dopoguerra.

<sup>54</sup> *Relazione del Commissario della Cineteca del Ministero P.I.*, in Remo Branca (a cura di), *Il cinema nella scuola italiana*, Roma, Cineteca del Ministero della P.I., 1948, p. 82. Per un approfondimento sul corso e sulla relativa pubblicazione cfr. par. 2. 4.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 81.



considerarsi come «un primo esperimento, attuato nei modi e nei limiti ben noti»<sup>57</sup>. Dall'interpretazione dei dati espressa da Lo Savio si evince che la cinematografia scolastica, «pur nel persistere di non poche difficoltà e nonostante la povertà dei mezzi impiegati», ha ricominciato ad essere utilizzata nei plessi scolastici e fruita dagli studenti; ciò soprattutto grazie ad una dotazione stabile di film presso ogni Provveditorato («premessa alla costituzione di vere e proprie Cineteche scolastiche provinciali») messi a disposizione dall'ufficio centrale di Roma, nonostante «non rivestissero sempre le caratteristiche didattiche».

Questi dati analizzati dall'ente sono la base per elaborare eventuali soluzioni per superare le difficoltà e rendere un servizio utile alla scuola italiana «la quale, contrariamente a quanto forse si pensa ancora da qualcuno, è tutt'altro che restia ad aggiornare i suoi mezzi d'insegnamento e i suoi metodi didattici secondo le esigenze nuove dei tempi nuovi».

In base alle esigenze dei provveditorati e alle limitate possibilità in cui versa l'ente, la circolare propone una vera e propria riorganizzazione della cinematografia scolastica («mentre ancora in sede legislativa deve risolversi il problema del suo avvenire») dalla quale possiamo dedurre la volontà di rendere più agevole e meno esosa la diffusione di film e proiettori presso i provveditorati e gli istituti anche privati previo pagamento dei costi di noleggio o acquisto<sup>58</sup>. Questo passaggio è rilevante, in quanto è il primo provvedimento che non esclude gli istituti privati dai servizi offerti dalla Cineteca Scolastica (anche se con costi più ingenti). I proiettori di cui dispone la Cineteca centrale sono degli Agfa Movector senza pista sonora (lo stesso tipo distribuito nel primo triennio di attività) e utili per proiettare pellicole in 16mm; per quanto riguarda i costi d'acquisto per le scuole statali, da saldare entro la fine dell'a.a., rimangono elevati anche rateizzando la spesa: 16.000<sup>59</sup> Lire per il proiettore, 1.100 per una lampada di ricambio e l'aggiunta di un'imposta del 3% sul totale<sup>60</sup>. Per venire incontro

---

<sup>57</sup> Remo Branca, *I sussidi audiovisivi in Italia*, cit., p. 155 anche per le successive citazioni. La circolare è acclusa al volume di Branca.

<sup>58</sup> «Si reputa superfluo ribadire che la Cineteca Scolastica non persegue scopo alcuno di lucro dal noleggio dei suoi film. Si parla, infatti, di noleggio, ma con termine improprio, perché le relative quote [che dovrebbero] coprire le spese di produzione, riduzione e stampa, sono ben lungi anche dal compensare la Cineteca delle sole spese di semplice distribuzione». *Ivi*, p. 159.

<sup>59</sup> Per gli istituti privati di qualsiasi ordine e grado il proiettore è ceduto al prezzo di Lire 20.000.

<sup>60</sup> Nella circolare è presente anche un elenco di altre attrezzature per un completa fornitura: cassette di custodia 400 Lire l'una, bobine avvolgi film 400 Lire, lampada per proiettore Super Movector 2700 Lire, oliatore 50 Lire, carboncini per Movector 9 Lire ciascuno. Per dettagli sul proiettore cfr. Figura 11.

ai bisogni delle scuole che non dispongono dei mezzi necessari per acquistare un proiettore per loro uso esclusivo, oltre alla possibilità di rateizzare la spesa, è prevista la possibilità di noleggiare il proiettore inviato dall'ufficio centrale al Provveditorato agli studi di riferimento tramite il pagamento di somme inferiori e molto vantaggiose. Il periodo di noleggio può variare dai 4 giorni (il costo per 4 giorni di noleggio è 200 Lire per le scuole pubbliche, 600 per le non governative)<sup>61</sup> ai 5/6 giorni in base alla vicinanza/lontananza del plesso scolastico con la sede provinciale del provveditorato. Il nuovo programma di distribuzione riguarda anche il circuito delle pellicole, infatti, i criteri di noleggio sono impostati a 100 Lire per le scuole elementari e 150 per le scuole secondarie, statali e non<sup>62</sup>. Nella distribuzione delle copie in 16mm agli uffici provinciali, la Cineteca centrale ha scelto di mettere in distribuzione solo le copie mute, riservandosi di inviare su esplicita richiesta quelle sonore alle scuole che dispongono di proiettore adatto: «È qui opportuno avvertire che i film sonori 16mm non possono essere proiettati con apparecchi muti»<sup>63</sup>.

In conclusione, ad accompagnare questi elenchi così dettagliati, vi sono alcuni suggerimenti da seguire per prolungare la conservazione delle pellicole e dei proiettori così da evitarne il deterioramento, a cui si aggiunge lo scoraggiamento nell'utilizzo di pellicole 35mm, sia perché infiammabili, sia perché i costi triplicherebbero (300 Lire per le scuole elementari, 450 per le scuole secondarie).

Come anticipato, il secondo contributo per analizzare lo stato della cinematografia scolastica nel dopoguerra è un articolo di Ennio Della Nesta del 1949. L'articolo è una vera e propria inchiesta e rappresenta uno dei primi interventi finalizzati alla valutazione concreta delle possibilità della circolare appena emanata da Lo Savio in base all'effettivo utilizzo del cinema nella scuola nell'immediato dopoguerra. Della

---

<sup>61</sup> Delle quote, un terzo è trattenuto dal provveditorato per spese urgenti di riparazione o sostituzione di componenti del proiettore, mentre il restante è inviato alla sede centrale di Roma.

<sup>62</sup> «Le quote stesse s'intendono applicate sia per le scuole governative e sia per quelle non governative, per periodi di 3 giorni, se trattasi di scuole aventi sede nei capoluoghi di provincia, e di 5 giorni se trattasi di scuole con sede fuori del capoluogo». Remo Branca, *I sussidi audiovisivi in Italia*, cit., 159. Alla circolare è allegato l'elenco dei film che la Cineteca propone in noleggio. Nell'elenco troviamo 20 film muti: *Vita della pianta, Coltivazione dell'ulivo in Sardegna, Dalla lana al tessuto, Natura e tecnica, Raggi X* (queste ultime due però sono produzioni tedesche), *Fabbricazione della carta, Vicenda delle stagioni, I denti e la salute, Cavallette, Bolle di sapone, La vita della chiocciola, Axolotl, Mondo microscopico, Il volto della luna, Molluschi marini, Gli echinodermi, Arte cosmatesca, Il cipresso, La rana, Il corpo umano – la digestione*; e 11 sonori: *Architettura Barocca a Roma, Morfologia del fiore, Freddo + freddo, freddissimo, Suoni e notazioni musicali, La vita del canarino, Giotto e la Cappella degli Scrovegni, Il presepio, Gli echinodermi, Prato a maggio, Sulle orme di Giacomo Leopardi, Armonie pucciniane*.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 158.

Nesta offre un'ampia panoramica su quanto effettivamente realizzato fino ad allora e su alcune possibili soluzioni che gli enti e le personalità della cultura italiana, preposte alla riorganizzazione della cinematografia scolastica, stanno per mettere in campo. Inoltre, non può fare a meno di evidenziare lo stato deficitario della situazione italiana rispetto agli altri Paesi europei, l'inadeguatezza dei mezzi, i limiti e l'impopolarità che il cinema didattico vive in Italia alle soglie del 1949, dove ancora si discute dell'utilità del mezzo cinematografico.

L'articolo esordisce con la notizia dell'istituzione di un Centro di Studi Sociologici collegato al Centro Sperimentale di Cinematografia presso il quale alcuni studiosi<sup>64</sup>, «dopo aver messo in rilievo il successo che il cinema educativo ha riscosso negli altri Paesi, con particolare riguardo in quelli anglosassoni»<sup>65</sup>, hanno evidenziato la grave insufficienza delle apparecchiature nel nostro Paese «ed il notevole grado d'impreparazione tecnica di quasi tutto il corpo insegnante che ignora pressoché totalmente gli sviluppi e le possibilità pedagogiche del cinema scolastico»<sup>66</sup>.

Tali conclusioni accompagnate da una serie di numeri e dati, scaturiscono da alcune domande: «Cosa d'altronde è stato fatto sino ad oggi per diffondere la conoscenza del

---

<sup>64</sup> Tra gli altri, fanno parte del Centro Enrico Fulchignoni, Livio Laurenti, Luigi Chiarini, Remo Branca e Luigi Volpicelli.

<sup>65</sup> «In Russia, per esempio, esiste un Istituto del Film Scientifico; la produzione del cinema didattico è organizzata su vasta scala ed ogni repubblica ha una sezione, ogni provincia una sottoscrizione, che si interessano della diffusione capillare dei film a passo ridotto. Tutto viene minuziosamente controllato dall'Istituto centrale che ha un esercito di ispettori, di propagandisti e di tecnici. Non è tanto questo un cinema didattico quanto educativo, con precise finalità didascaliche e politiche. La Russia ha fatto indubbiamente in questo campo passi notevolissimi, ma un sistema di tale fatta è lontano dai nostri intendimenti e dalle nostre possibilità perseguendo, esso, fini e scopi che non si addicono alla nostra mentalità ed alla concezione occidentale dell'educazione. Guardiamo piuttosto alla Francia ed ai paesi anglosassoni. In Francia esiste una "Commission du cinéma d'enseignement", alle dipendenze del "Musée Pédagogique" e del Ministero della Pubblica Istruzione, con funzioni principalmente di revisione e di coordinamento della produzione, sia in fatto di film che di apparecchi di proiezione. Le scuole sono libere di acquistare, le industrie di produrre, sempre però sotto il controllo e la guida tecnico-pedagogica della Commissione. È un sistema che consente la massima delle libertà, pur entro i limiti di un rigido schema didattico. L'America, invece, è il paese dove la libera iniziativa ha avuto, in questo campo, uno sviluppo impensato; ed è questo, certamente, il paese dove il metodo cinedidattico ha raggiunto la massima diffusione; sotto la spinta delle urgenti necessità belliche si rese necessario un gigantesco sforzo pedagogico per adeguare una massa innumere di uomini ai nuovi sistemi di lotta, per illustrare il "new-deal" della guerra, per insegnare cioè a milioni di combattenti quali erano le nuove armi ed il sistema d'impiego di queste. L'uso generalizzato del cinema didattico raggiunse così negli anni culminanti del conflitto uno sviluppo impreveduto ed alla fine della guerra il mezzo audio-visivo venne diffuso su larga scala e le scuole lo adottarono quale indispensabile ausilio della tecnica pedagogica». Ennio Della Nesta, *Per una risoluzione in Italia del problema cinema didattico*, "Cinema", n. 17, 1949, pp. 536-537.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 536.

nuovo sistema d'educazione?» e «Quali sono le cause che impediscono la diffusione e l'impiego generalizzato dei mezzi audio-visivi?»<sup>67</sup>.

Senza sottovalutare che la guerra non ha favorito l'incremento della nostra cinematografia scolastica, secondo l'autore, le cause delle lacune presenti nel nostro Paese sono da imputare ai criteri organizzativi, ma soprattutto alla mancanza di consapevolezza di molti insegnanti sulle possibilità del cinema come sussidio audiovisivo da affiancare alle lezioni, in completa opposizione con le dichiarazioni precedenti di Lo Savio riguardanti invece un'apertura della scuola «tutt'altro che restia ad aggiornare i suoi mezzi d'insegnamento e i suoi metodi didattici»:

«Molti insegnanti, purtroppo, ignorano le possibilità del cinema quale mezzo di ausilio pedagogico dell'insegnamento, altri non vogliono intenderlo nei suoi giusti limiti di "accezione-integrativa", ma temendo una sopravvalutazione del nuovo mezzo a detrimento della personalità del docente, criticano il sistema, paventando una sopravvalutazione tecnica, *senza por mente che soltanto l'opera del maestro può trasformare uno strumento ed un metodo in un sussidio per l'affinamento spirituale dell'alunno*, che sarà tanto più valido quanto più sarà profonda la convinzione dell'insegnante, unita alla conoscenza specifica del mezzo tecnico»<sup>68</sup>.

Sono impietosi invece i dati sull'attività della Cineteca Scolastica presso gli istituti scolastici adeguatamente attrezzati per usufruire delle produzioni di quest'ultima (come abbiamo già notato, la produzione ammonta all'incirca a quaranta film didattici a cui si aggiungono trentasei film chirurgici realizzati per la maggior parte da Francesco Pasinetti)<sup>69</sup> e sulla mancanza assoluta di diffusione dei film e sull'inadeguatezza delle apparecchiature da proiezione:

«La situazione è in questi termini: per facilitare l'acquisto dei proiettori da parte delle scuole che avrebbero così usufruito di un sistema di pagamento rateale a largo respiro, la Cineteca scolastica, nel suo primo periodo di attività, aveva acquistato 1.825 proiettori muti a 16 mm, del tipo Alfa-Vector e Movevector, dei quali soltanto 225 con possibilità di attacco della testina sonora. Di questi circa un migliaio furono distribuiti nel primo triennio di attività della Cineteca; tale distribuzione fu poi ripresa nel 1946 quando la Cineteca passò in gestione commissariale, ed in questo secondo periodo ne furono distribuiti circa 200. Le cifre dimostrano che la distribuzione dei proiettori nelle scuole

---

<sup>67</sup> *Ibidem.*

<sup>68</sup> *Ibidem.*

<sup>69</sup> Per un approfondimento su queste produzioni cfr. par. 3. 2. 4.

ha subito una battuta d'arresto, e ciò è facilmente comprensibile quando si pensi alla particolare situazione di disagio nella quale si sono venute a trovare le scuole italiane. In Italia al momento attuale, su 60.000 scuole governative (senza contare le decine di migliaia di scuole parificate, pareggiate e private e tutti gli altri Enti culturali) soltanto 2.000 sono fornite di apparecchi di proiezione, quasi tutti muti, non corrispondenti quindi alle moderne esigenze del cinema didattico. I proiettori che vengono distribuiti dalla Cineteca (attualmente essa ne ha ancora a sua disposizione circa 600) vengono a costare sulle 16.000 lire quelli muti, e sulle 40.000 quelli che possono essere trasformati in sonori, con una spesa che si aggira sulle 80.000 lire. Sono di tipo antiquato e la loro durata non può essere certo garantita, tanto più che spesso vengono adoperati da persone incompetenti.

Bisogna inoltre tener presente che la maggior parte dei film didattici stranieri sono sonorizzati e che quindi, continuando a diffondere, come si seguita a fare, proiettori muti, finiremo per escluderci automaticamente dal circuito internazionale e dalla collaborazione con le Cineteche straniere»<sup>70</sup>.

Allo stato attuale, secondo Della Nesta, l'unica soluzione possibile è «cominciare daccapo» e creare le condizioni per accettare il principio della necessità della cinematografia scolastica quale mezzo di ausilio pedagogico. Condizioni che devono derivare da un rinnovamento della Cineteca Scolastica prima che «assisteremo alla morte per consunzione dell'unico Ente che abbia la possibilità pratica di interessarsi dei problemi del cinema didattico» che, quando fu fondata, «riceveva direttamente dallo Stato un contributo di 2 milioni annui e altri due le erano devoluti sotto forma di contributi vari: circa 4 milioni in tutto; 4 milioni d'anteguerra, vale a dire dai 100 ai 200 milioni di oggi giorno»<sup>71</sup>.

In sostanza ci sono poche risorse, pochi mezzi da applicare su larga scala e, di conseguenza, scarsi risultati.

Tra le statistiche e i tanti dati contenuti nell'articolo, trapela un elemento positivo: la partecipazione di alcune produzioni della Cineteca Scolastica alle Sezioni Speciali della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. I numeri indicativi riguardanti le partecipazioni e i premi vinti alla manifestazione veneziana (che affronteremo più avanti)<sup>72</sup>, dimostrano come il Commissario Giulio Lo Savio,

---

<sup>70</sup> Ennio Della Nesta, *Per una risoluzione in Italia del problema cinema didattico*, cit., p. 537.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> Per un ampio approfondimento sulle produzioni della Cineteca Scolastica e i premi conseguiti durante le manifestazioni cfr. par. 2. 4.

funzionario della Direzione Generale dell'istruzione tecnica, abbia tentato, pur nei limiti sopra illustrati, di porre le basi per stabilire un nuovo punto da cui ripartire.

Finora le pratiche per la diffusione dei film, dei proiettori e delle apparecchiature indicate nel decreto dell'aprile 1949 non risultano assolutamente sufficienti per risolvere i problemi della cinematografia per ragazzi. Neanche la proposta di legge sul cinema del 1949, *Disposizioni per la cinematografia*<sup>73</sup>, contiene specifici riferimenti alla regolamentazione che lo Stato dovrebbe attuare per la cinematografia per ragazzi (soltanto nell'art. 30 è presente un lontano riferimento ad un fondo annuale)<sup>74</sup>, e le successive proposte di legge provengono da parlamentari e onorevoli non legati alla Cineteca Scolastica. Queste proposte, decadute per fine legislatura, non risulteranno essere interventi decisivi: vengono qui esposte per rispettare l'ordine cronologico dei tentativi che compongono il vasto *iter* legislativo che porterà alla fondazione del Centro Nazionale dei Sussidi Audiovisivi nel 1956.

Il primo disegno di legge, *Sulla cinematografia per ragazzi*<sup>75</sup>, presentato alla Camera dei deputati nel marzo 1950 dall'Onorevole Mary Tibaldi Chiesa<sup>76</sup>, è orientato soprattutto alla vigilanza sui film per i ragazzi fino ai 16 anni. Di tale controllo dovrebbe occuparsi il nuovo Comitato Nazionale Cinematografia per Ragazzi (C.I.N.R.A.), che il disegno di legge tenta di costituire (Art. 1). Oltre a tale compito, il nuovo Comitato è incaricato di organizzare eventi cinematografici sebbene con direttive abbastanza discutibili e di difficile applicazione; il C.I.N.R.A., per l'organizzazione di spettacoli esclusivamente per ragazzi, chiede l'abolizione dei diritti erariali per gli incassi e la cessione da parte degli esercenti delle sale cinematografiche per uno spettacolo settimanale (Art. 4). Per facilitare invece la promozione di nuove produzioni è richiesto che le nuove opere (riconosciute idonee

---

<sup>73</sup> Legge n. 958 del 29 dicembre 1949, pubblicata in Gazzetta Ufficiale n. 301 del 31 dicembre 1949 e in vigore dal 1 gennaio 1950.

<sup>74</sup> Dell'1% devoluto «per la concessione di contributi a favore di manifestazioni e iniziative, in Italia o all'Estero, organizzate da enti pubblici, comitati od associazioni di categoria o culturali, inerenti allo sviluppo cinematografico sul piano artistico e culturale, nonché a favore di iniziative intese ad incrementare gli scambi cinematografici con l'estero [...] e per sovvenzioni a favore di enti pubblici aventi per scopo la diffusione e il perfezionamento tecnico ed artistico della cinematografia mediante ricerche, studi, esperimenti, la formazione di nuovi quadri tecnici ed artistici nonché l'assistenza ai lavoratori del cinema». Legge n. 958 del 29 dicembre 1949. *Disposizioni per la cinematografia*, Gazzetta Ufficiale, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, n. 301, 31 dicembre 1949, p. 3606.

<sup>75</sup> Davide Boero, *All'ombra del proiettore. Il cinema per ragazzi nell'Italia del dopoguerra*, Macerata, EUM Edizioni Università di Macerata, 2013, pp. 379-380.

<sup>76</sup> Per un approfondimento su Mary Tibaldi Chiesa e la sua vita politica cfr. Mary Tibaldi Chiesa, *La mia vita politica*, Milano, Allegretti di Campi, 1953.

dal Comitato) usufruiscano del contributo dello Stato del tre o cinque per cento per i corti e il dieci per i lungometraggi (Art. 5. Tale art. riprende il contributo dalla *Disposizione per la cinematografia* del 1949). Considerati questi aspetti non è difficile capire perché tale disegno non abbia mai trovato una reale applicazione.

A questo progetto si affianca un provvedimento immediatamente successivo: *Disposizioni relative alla cinematografia per ragazzi* presentato il 23 marzo 1950 dall'onorevole Maria Pia Dal Canton<sup>77</sup>.

Purtroppo, anche in questo caso, viene fatto un passo indietro orientando l'intervento alla censura tentando così di limitare l'accesso ai minori di 16 anni che possono assistere alle proiezioni solo nel caso di pellicole riservate ai ragazzi (Art. 1).

A giudicare ogni nuova produzione è una commissione formata da «un insegnante elementare ed un professore di scuola media designati dal Ministro della Pubblica Istruzione; due genitori di provata probità e competenza educativa designati dal Ministero dell'Interno; un medico psichiatra designato dall'Alto Commissario per l'igiene e la sanità» (Art. 2). A regolare ulteriormente l'accesso sono previste anche delle sanzioni: «I ragazzi che contravvengono alle norme della presente legge saranno diffidati dall'autorità di pubblica sicurezza che ne renderà edotti i genitori o chi esercita la patria podestà. In caso di recidiva o di particolare gravità, i genitori o chi esercita la patria podestà, saranno puniti con l'ammenda dal lire 1.000 a lire 20.000» (Art. 6)<sup>78</sup>.

#### ***1. 4. Il tentativo di distribuzione capillare sul territorio nazionale di film e proiettori: 1951-1953***

Mentre ancora si discute sulla necessità di una cinematografia per la scuola e si valutano gli argomenti che negano o affermano il diritto di esistenza di questo particolare settore della cinematografia, il primo lustro del decennio corrisponde ad un momento di grande fervore per la riorganizzazione del circuito di distribuzione delle pellicole presso i vari Provveditorati d'Italia. Un lungo, complicato, e mai pienamente

---

<sup>77</sup> Per un approfondimento sull'attività politica di Maria Pia dal Canton cfr. Portale storico Camera dei Deputati: <https://storia.camera.it/deputato/maria-pia-dal-canton-19120918> (ultima visita dicembre 2018).

<sup>78</sup> Davide Boero, *All'ombra del proiettore. Il cinema per ragazzi nell'Italia del dopoguerra*, cit., pp. 381-382.

effettivo processo che durerà fino al 1954 e che vede il susseguirsi di una serie di interventi politici.

Innanzitutto è da far presente che dal 1951 avviene un cambio al vertice commissariale della Cineteca che passa ufficialmente nelle mani di Remo Branca che viene incaricato di chiudere definitivamente il regime commissariale<sup>79</sup>.

Esattamente 21 giorni dopo l'inizio dell'incarico viene messo in pratica il suo auspicio di creare una scuola apolitica partendo dal fallimento del decreto fascista del 1938, decentralizzando le responsabilità per permettere una distribuzione capillare dei film nel territorio italiano. La circolare n. 9197 del 22 dicembre 1951, firmata dal Ministro della Giustizia Adone Zoli, è infatti orientata in tal senso. Essa anticipa la successiva riorganizzazione dei Centri provinciali e determina il passaggio di questi ultimi sotto la direzione della Cineteca Autonoma: «I Centri provinciali per la cinematografia scolastica attualmente funzionanti passano alle dipendenze della Cineteca anzidetta, cui viene demandata la esclusiva competenza circa quanto riguarda i servizi audiovisivi della scuola»<sup>80</sup>.

Accolto questo provvedimento, nel febbraio 1952, si assiste all'effettiva istituzione di questi Centri con una circolare firmata questa volta del Ministro della Pubblica Istruzione Antonio Segni. Riflettendo sul contenuto della circolare n. 11819 si può ribadire come questo provvedimento sia stato emanato in maniera frettolosa e lacunosa. Se da un lato istituisce presso ogni Provveditorato agli Studi un Centro Provinciale per la Cinematografia Scolastica e ne definisce i ruoli<sup>81</sup>, dall'altro non propone alcun concreto regolamento o qualche specifico criterio per coordinare le attività e l'attuazione di quanto definito:

a) di organizzare la Cineteca Provinciale Stabile per la distribuzione dei film nella propria circoscrizione; b) di attuare l'incremento dello studio e dell'impiego nelle

---

<sup>79</sup> Per un approfondimento sulle ambiguità della nomina cfr. par. 2. 8.

<sup>80</sup> Remo Branca, *I sussidi audiovisivi in Italia*, cit., p. 165. La circolare è acclusa al volume di Branca.

<sup>81</sup> Il presidente di ogni Centro sarà il rispettivo Provveditore agli Studi, a cui verrà affiancato un direttore (scelto fra i presidi e i professori di ruolo nelle scuole medie), un rappresentante della Provincia; da un rappresentante del comune del capoluogo e dal genitore di un alunno. «Tutte le preesistenti organizzazioni riguardanti i sussidi audiovisivi che differiscano nella loro struttura da quella sopra disposta per i Centri, dovranno sollecitamente adeguarsi alle disposizioni contenute nella presente e conformare la loro attività a quella del Centro Provinciale per la Cinematografia Scolastica. Le attività audiovisive sul piano nazionale, debbono intendersi riservate alla competenza della Cineteca Centrale da cui dipendono i Centri periferici». *Ivi*, p. 166.



scuole dei sussidi audiovisivi e la più opportuna propaganda per l'aggiornamento didattico dell'insegnamento<sup>82</sup>.

Prima di esaminare la serie di interventi proposti dal nuovo Commissario per l'attuazione di tali direttive, è indispensabile prendere in esame un disegno di legge che affianca queste circolari. Il disegno di legge presentato il 21 luglio 1952, *Esenzione fiscale per la proiezione nelle scuole e la importazione dei film didattici ed educativi*, è deputato a favorire ulteriormente l'inserimento del cinema nella scuola, ampliando notevolmente il patrimonio filmico della Cineteca.

Il disegno n. 2868, presentato dal Presidente del Consiglio dei Ministri Alcide De Gasperi, dal Ministro delle Finanze Ezio Vanoni e dal Ministro della Pubblica Istruzione Antonio Segni, prevede, in tre soli articoli, l'esenzione del pagamento dei diritti erariali per le proiezioni dei film didattici riservate ad alunni delle scuole italiane (Art. 1) e che non venga applicato il costo dei dazi doganali sui film di carattere didattico, importati su richiesta del Ministero della Pubblica Istruzione e destinati a proiezioni scolastiche (Art. 2)<sup>83</sup>. Le autorizzazioni saranno rilasciate di volta in volta dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri di concerto con il Ministero delle Finanze, previa esplicita dichiarazione della Cineteca Scolastica per conto del Ministero della P.I.

Una scelta politica non di poco conto se teniamo presente che l'Italia è in pieno periodo di ricostruzione dopo il conflitto mondiale; ricostruzione possibile grazie anche agli aiuti ERP, in un periodo in cui l'intervento americano attuato dal Piano Marshall si diffonde tra i più disparati settori, soprattutto quelli culturali<sup>84</sup>. In questo caso specifico, esentando queste produzioni («donate dall'Ambasciata degli Stati Uniti»),

---

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> Le autorizzazioni vengono rilasciate dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri in accordo con il Ministro delle Finanze e in base a una dichiarazione del Ministero della P.I. sulla classificazione di film "didattico" e non commerciale.

<sup>84</sup> Per un approfondimento sulle politiche degli Stati Uniti attuate attraverso il Piano Marshall e l'*European Recovery Program* cfr. Paola Bonifazio, *Schooling in Modernity. The politics of sponsored films in postwar Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2014; David Ellwood, *Il cinema di propaganda americano e la controparte italiana: nuovi elementi per una storia visiva del dopoguerra* in, Giulia Barrera, Giovanni Tosatti (a cura di), *United States Information Service di Trieste. Catalogo del fondo cinematografico (1941-1966)*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per gli archivi, 2007 e David Ellwood, *L'impatto del Piano Marshall sull'Italia, l'impatto dell'Italia su Piano Marshall*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996.

come afferma anche Branca in un suo intervento)<sup>85</sup> dal pagamento dei dazi doganali se ne favorisce l'inserimento nel nostro circuito scolastico attraverso lo *United States Information Service*.

È questo un momento particolarmente positivo e di attiva partecipazione politica, in cui si avverte la necessità di definire e affermare una volta per tutte i criteri per l'attuazione delle norme in merito alla circolazione provinciale dei film previste dall'ufficio centrale della Cineteca Scolastica.

Ad indirizzare in tal senso le direttive finora analizzate nelle circolari e nel disegno di legge (*Esenzione fiscale per la proiezione nelle scuole e la importazione dei film didattici ed educativi* approvato nel 1953)<sup>86</sup> proverà il Commissario Remo Branca, con due interventi legislativi chiarificatori e l'organizzazione del I Convegno Nazionale dei Centri Provinciali per la Cinematografia svoltosi a Paderno del Grappa (TV) il 9 agosto 1952.

L'intervento di Branca durante il convegno è pubblicato nel volume *Funzioni e limiti della Cineteca Scolastica Italiana* nel 1952. Il suo è un discorso ampiamente propagandistico, volto soprattutto a promuovere il nuovo sistema di distribuzione da lui stesso definito «sistema di canalizzazione». In un secondo momento allude al successivo disegno di legge che lui e i suoi collaboratori stanno redigendo per aggiornare la legge costitutiva della Cineteca<sup>87</sup>.

Anche in quest'occasione non omette di evidenziare il fallimento del decreto fascista e lo spirito politicizzato derivante dall'attribuzione all'Istituto Luce e non al Ministero della Pubblica Istruzione di compiti di esclusivo appannaggio del sistema scolastico;

---

<sup>85</sup> Addirittura questi film venivano distribuiti gratuitamente senza richiedere alcuna tassa di noleggio alle scuole. Remo Branca, *Funzioni e limiti della Cineteca Scolastica italiana*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1952, p. 13. Per un approfondimento sulle produzioni del Piano Marshall vagliate dal Ministero della P.I. cfr. par. 3. 2. 5.

<sup>86</sup> Approvato dalla I Commissione permanente della Camera dei Deputati nella seduta del 6 febbraio 1953, dal Senato il 22 marzo 1953 e pubblicato in Gazzetta Ufficiale n. 100 del 2 maggio 1953. La legge è la n. 285 dell'aprile 1953. Per facilitare ai Centri Provinciali per la Cinematografia Scolastica le operazioni relative alla circolazione delle casse contenenti le pellicole, si aggiunge la circolare n. 8979 del 27 marzo 1953 che comunica un accordo con le Ferrovie dello Stato, quindi il Ministero dei Trasporti, riguardante alcune agevolazioni per il ritiro e l'invio dei film a mezzo bagaglio ferroviario.

<sup>87</sup> «Il Ministero ha già capito che la sua responsabilità gl'impone ora di fare appello al potere legislativo, per aggiornare la legge costitutiva della Cineteca [...]. Il criterio organizzativo dei Centri provinciali non è balzato, dal resto del cervello di un Giove tonante, ma ha trovato proprio lineamento naturalmente, suggerito dalle necessità locali prima ancora che il Ministero ne riconoscesse la legittimità e li convalidasse come esigenza di base nell'organizzazione nazionale». Remo Branca, *Funzioni e limiti della Cineteca Scolastica italiana*, cit., p. 10.

«L'unicuique suum doveva fatalmente essere il punto di partenza di una rinascita della Cineteca del Ministero»<sup>88</sup>:

«Questa esperienza doveva fallire. Gli eventi bellici furono un buon pretesto per giustificare le conseguenze di quella errata impostazione: e cioè l'interferenza nella scuola di un organismo [L'Istituto Luce], pur benemerito della cultura, che alla scuola rimaneva estraneo sia dal punto di vista amministrativo che didattico. [...] Cinema e scuola si sono trovati, da principio, di fronte come due avversari: il cinema che, ignorando la scuola si è formato ed organizzato come scuola autonoma, come scienza e, perfino, come religione a sé [...] mentre la scuola forte della sua tradizione classica ed umanistica, si chiuse nella sua perlata conchiglia»<sup>89</sup>.

Il punto centrale della discussione rimane però il nuovo «sistema di canalizzazione» dei film e dei proiettori. Un sistema che Branca annuncia come di imminente realizzazione e che sarà da lui stesso ripreso e approfondito nelle due circolari successive; due disposizioni molto simili e molto vicine tra loro in ordine cronologico. Nella prima circolare del 7 novembre 1952 (n. 6852) auspica una pronta collaborazione e puntualità dei Centri provinciali nel far circolare le casse contenenti i film in base al piano previsto: «Oggi la scuola può contare su di una organizzazione periferica che nel prossimo futuro le consentirà di sfruttare al massimo le possibilità strumentali e formative del cinema scolastico, allorché le migliorate condizioni finanziarie della Cineteca potranno consentirle di immettere sempre più nel circuito di distribuzione materiale metodicamente prodotto e rigorosamente selezionato»<sup>90</sup>.

Un sistema questo dell'organizzazione periferica secondo Branca pienamente riuscito, (solamente dal punto di vista della pianificazione, come vedremo a breve attraverso alcuni dati, e non nella sua effettiva attuazione) ma che necessita di un ulteriore approfondimento con una seconda circolare.

La circolare n. 8622 del marzo 1953, indirizzata a tutti i Provveditori agli Studi e ai Presidenti dei Centri provinciali per la cinematografia scolastica, mette a punto, accuratamente, alcuni aspetti da seguire per la regolare esecuzione del piano.

---

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>89</sup> *Ivi*, pp. 5-7.

<sup>90</sup> Remo Branca, *I sussidi audiovisivi in Italia*, cit., p. 190.

I Centri dovranno rispettare i termini di noleggio di ciascuna cassa<sup>91</sup>: «il che vuol dire che ogni Centro, alla scadenza precisa di ciascun periodo di noleggio deve inviare la cassa di pellicole, già utilizzate o no, al Centro a cui spetta di riceverla in base al piano di circolazione»<sup>92</sup>. Ricevere i film, proiettarli e rispeditarli puntualmente.

Il piano di circolazione per l'a.a. 1952-1953 a cui si fa riferimento, è ben dettagliato in un documento allegato alla circolare in oggetto. Analizzandone il contenuto notiamo come lo schema preveda la divisione del territorio nazionale in zone. Prendiamo ad esempio due zone: la *C* che comprende le città di Padova, Vicenza, Trento, Bolzano, Belluno, Udine, Gorizia, Trieste, Venezia, Treviso e la *E* che comprende Viterbo, Latina, Napoli, Salerno, Avellino, Benevento, Campobasso, Caserta e Frosinone<sup>93</sup>. I Centri di Zona (quindi le rispettive città) sono invece contraddistinti con un numero progressivo. In base a questo schema Viterbo è 1E, Salerno 4E, Venezia 9C e Padova 1C.

Sono previste in media dieci città per ogni Zona che rispettivamente ricevono nell'arco di sei mesi dieci cassette contenenti 14 nuove pellicole (per un totale di 140 film all'anno. Negli anni a seguire il numero sarà ridotto a 6 per cassa così da aumentare di conseguenza i giorni di noleggio). Dopo una ventina di giorni dalla ricezione della prima cassa, il Centro è incaricato di inviarla al Centro successivo che, a sua volta, spedisce la cassa con i film appena utilizzati al Centro seguente. Il sistema è identico per tutte le zone: «Dal punto di vista economico il film che non circola rappresenta un passivo che, nonostante i contributi dello Stato, la scuola non potrebbe mai colmare»<sup>94</sup>.

---

<sup>91</sup> Le cassette contenevano dei pacchetti già predisposti in cui vi era una distribuzione in base alle varie categorie presenti nei cataloghi ufficiali: dalle scienze naturali, alla cultura generale, dalla storia dell'arte alla geografia, dall'approfondimento di popoli e costumi alla tecnica del lavoro. Inoltre, i titoli erano organizzati in modo tale da non ripetersi lungo tutto il periodo di circolazione tra le varie sedi provinciali.

<sup>92</sup> Remo Branca, *I sussidi audiovisivi in Italia*, cit., p. 190.

<sup>93</sup> Le altre sono: Zona D con La Spezia, Massa Carrara, Lucca, Pistoia, Firenze, Arezzo, Siena, Grosseto, Livorno e Pisa; Zona G con Ancora, Perugia, Terni, Rieti, L'Aquila, Chieti, Pescara, Teramo, Ascoli Piceno, e Macerata; Zona H con Foggia, Potenza, Cosenza, Catanzaro, Reggio Calabria, Matera, Taranto, Lecce, Brindisi e Bari.

<sup>94</sup> Remo Branca, *Scuola e cinema scolastico in Italia II. Principi generali – struttura e amministrazione dei Centri Provinciali per i sussidi audiovisivi*, Roma, Cineteca del Ministero P.I., 1955, p. 29. Il volume è dedicato all'intero processo di rifondazione e organizzazione dei Centri Provinciali. Branca continua: «A tal fine l'Italia geografica è stata divisa da questo ufficio in un certo numero di zone, ogni zona divisa in stazioni di noleggio (1A, 1B, 1C, ecc. – 2A, 2B, ecc.) in cui la lettera rappresenta la zona e il numero rappresenta l'ordine delle stazioni di passaggio. Ad ogni stazione di noleggio è concesso un numero di giorni fisso che corrisponde al totale dei giorni di lezione scolastica diviso all'incirca per il numero dei film messi in distribuzione. Questo significa che quanto maggiore è il numero dei film che si immettono nel circuito obbligatorio (l'obbligo riguarda la distribuzione generale ed il suo movimento

Ad esempio<sup>95</sup>: Padova (1C) riceve la prima cassa contenente i primi 14 film<sup>96</sup>, una volta proiettati (entro 20 giorni) li spedisce al Centro successivo (Vicenza 2C), ricevendo a sua volta la cassa 10C<sup>97</sup> da Treviso.

Non è difficile desumere da questi dati quanto il nuovo sistema appaia funzionale per una diffusione capillare sul territorio nazionale, ma al contempo dimostri come al minimo ritardo, anche di un solo giorno nella spedizione, risulti pregiudicata gravemente la completa realizzazione<sup>98</sup>.

La conseguenza diretta di questa serie di normative applicative per la canalizzazione dei film negli istituti è la crescita esponenziale della richiesta dei proiettori utili per la fruizione dei film.

A questo punto la Cineteca, attraverso una prima circolare del Ministero della Pubblica Istruzione del marzo 1952 (n. 4333), cerca di attuare una politica che potremmo definire economica, stabilendo una serie di norme di collaudo dei proiettori «che garantisca gli istituti acquirenti circa la funzionalità meccanica, ottica, acustica degli apparecchi e la loro solidità»<sup>99</sup>. La circolare inviata alle case produttrici di apparecchi di proiezione, richiede loro di spedire al Reparto Tecnico della Cineteca, situato in zona Quadraro a Roma, due proiettori da valutare e, in caso di esito positivo, da inserire nel mercato del noleggio alle scuole come “tipo scolastico”.

Un vero e proprio bando come lo definiremmo oggi, al quale però non conseguirà una grande adesione. Ciò costringe, mediante la pubblicazione di una nuova circolare dal contenuto pressoché simile alla precedente, a dover rimandare l’iniziativa al maggio 1952 e a istituire una commissione interna apposita per la valutazione dei proiettori

---

periodico non quello della proiezione agli scolari), tanto minore è il numero dei giorni durante i quali i film rimangono a disposizione della stazione di noleggio». *Ibidem*. Cfr. anche Figura 15.

<sup>95</sup> I periodi di noleggio nella Zona C sono così calendarizzati: 1° periodo dal 18 gennaio 1953, 2° dal 5 febbraio, 3° dal 23 febbraio, 4° dal 13 marzo, 5° dal 31 marzo, 6° dal 18 aprile, 7° dal 7 maggio, 8° dal 25 maggio, 9° dall’11 giugno e infine il 10° dal 17 luglio. Sostanzialmente sono molto simili tra tutte le Zone.

<sup>96</sup> *Il cipresso, Denti e salute, Fiaba della mamma, Giotto, Mondo microscopico, Paolo Uccello, Roma-Napoli-Roma, Tonnara, Tra Scilla e Cariddi, Vele e prore, Arte a Capo Cod, Australia.*

<sup>97</sup> *Albero risorse vitali, Arte cosmatesca, Diesel motore moderno, Giovani per giovanissimi, Leonardo, Morfologia del fiore, Caccia alla balena, Freddo + freddo = freddissimo, Micetto cacciatore, Ostia porto di Roma, Praterie, Squadra soccorso, I monumenti italiani e la guerra, Villaggio delle scimmie.*

<sup>98</sup> È lo stesso Branca a dichiararlo nella circolare *Circolazione film* n. 6852 del 7 novembre 1952 ritenuta necessaria per «orientare e coordinare le attività periferiche» in questa «non facile fase iniziale della *Cinematografia Scolastica*» in cui si necessita di collaborazione e puntualità perché «il ritardo di un solo giorno nella ripesedimento pregiudica gravemente la distribuzione». *Catalogo dei film 1954*, Roma, Ministero della P.I., pp. 106-108.

<sup>99</sup> Remo Branca, *I sussidi audiovisivi in Italia*, cit., p. 168. La circolare è acclusa al volume di Branca.

(circolare n. 5189, 13 maggio 1952). Il lungo e laborioso processo, non molto diverso da quanto previsto per i film, che si conclude nel dicembre 1953.

Apprendiamo la notizia dell'avvenuto collaudo di una serie di proiettori e dell'immissione nel circuito scolastico nel primo numero del 1954 della rivista ufficiale "Il nuovo cinema":

«Nel mese di dicembre u.s. è stato effettuato presso il Reparto Tecnico della Cineteca Scolastica il collaudo dei proiettori cinematografici a 16mm e degli apparecchi fissi destinate alle scuole italiane. La Commissione Tecnica, in sede di collaudo e in seguito ai risultati tecnici ha omologato i sottoelencati proiettori che vengono pertanto segnalati per l'acquisto dalle scuole. Ogni altro tipo di proiettore o apparecchiatura è assolutamente esclusa ed è vietata»<sup>100</sup>.

Per completezza d'informazione si riporta l'intero contenuto dell'elenco dei proiettori cinematografici 16mm e le relative case produttrici: Ducati, OE7401 e Club OE7402; Fumeo, Facs VI; Magis Film, Sirio B e Altair PS; Microtecnica, Micron XVI, Micron XXV e XXVI; O.M.I., Super 16 S; Cinelabor, Mignon F.

A promuovere proiettori fissi per filmstrips e/o diapositive sono invece le case editrici. La Scuola di Brescia propone ben 4 tipi di proiettori: Lumen 1953 e 1954, Aster e Super Aster; La Vita Scolastica editrice il Filmagister con o senza valigetta.

### ***1. 5. Proposta di aggiornamento della legge istitutiva: dal disegno di legge del 1953 all'atto fondativo del 1956***

Considerando la serie di decreti e circolari precedentemente analizzati che hanno riorganizzato l'assetto dell'ente dal 1951, l'aggiornamento della legge risulta essere ormai inevitabile.

Il disegno di legge (*Istituzione del Centro Nazionale dei Sussidi Audiovisivi*, n. 961) che inaugura il lungo *iter* legislativo, è presentato alla Presidenza del Senato nel marzo 1953 dal Ministro della Pubblica Istruzione Antonio Segni in accordo con la Presidenza del Consiglio dei Ministri e col Ministro del Tesoro Silvio Gava. Il disegno

---

<sup>100</sup> "Il nuovo cinema. Rassegna della cinematografia scolastica scientifica educativa", n. 21, 1954, p. 27. Per l'elenco dei proiettori omologati cfr. Figura 1; per un approfondimento su alcuni modelli cfr. Figura da 2 a 13.

di legge non viene discusso a causa dello scioglimento delle Camere nel giugno dello stesso anno<sup>101</sup>. Verrà ripresentato il 19 settembre 1953 al Consiglio dei Ministri che ne approva nuovamente la presentazione alla Presidenza del Senato nel dicembre 1953. Approvato il 10 giugno 1954<sup>102</sup> passa nuovamente in discussione alla Camera<sup>103</sup>.

Per l'applicazione effettiva delle norme proposte serviranno ancora due anni e altrettanti interventi politici. Si riportano qui solo i passaggi più significativi del disegno di legge per dimostrare la volontà di un definitivo cambio di rotta.

I risultati delle iniziative intraprese<sup>104</sup> a partire dal 1951 che hanno dato una nuova identità all'ente anche senza l'effettiva approvazione di nuove proposte di legge, pongono la base per il testo del nuovo disegno di legge del dicembre 1953. Esso infatti riflette l'organizzazione della cinematografia scolastica così come è stata ridisegnata con le circolari dopo il primo dicembre 1951.

Innanzitutto tende a precisare il carattere democratico del nuovo ente, che mira a conservare i legami disciplinari con il Ministero della Pubblica Istruzione e altresì l'autonomia tecnica ed amministrativa (art. 1):

«Il provvedimento di legge che fondava la Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica dichiarava nel suo articolo I che l'organismo in questione aveva finalità preminentemente politiche, come era naturale, in quel particolare momento della nostra vita nazionale, e stabiliva una stretta collaborazione con l'Istituto Luce (art. 4, 5, 7) sia in sede di preparazione didattica dei programmi di produzione, sia in fase di realizzazione tecnica. Ne risultò una preminenza dei criteri e degli interessi produttivi del coefficiente tecnico in modo tale che nella produzione – del resto assai limitata – mancò del tutto la impostazione didattica e pedagogica. [...] Si voleva praticamente sperimentare la possibilità di assimilare la Cineteca Autonoma, come servizio, alla istruzione tecnica»<sup>105</sup>.

---

<sup>101</sup> La I Legislatura, decaduta il 24 giugno 1953 è rimasta in carica 1874 giorni a partire dall'8 maggio 1948. La II Legislatura entra in carica il 25 giugno 1953 per rimanervi fino all'11 giugno 1958.

<sup>102</sup> Senato della Repubblica, II Legislatura, Discussioni, CXXXII seduta pomeridiana, 10 giugno 1954.

<sup>103</sup> Camera dei Deputati, Atti Parlamentari n. 961, Disegno di Legge Approvato dalla VI Commissione permanente (Istruzione Pubblica e Belle Arti) del Senato della Repubblica nella seduta del 10 giugno 1954, pp. 1-4.

<sup>104</sup> L'istituzione presso ogni Provveditorato agli studi di un Centro provinciale per la cinematografia scolastica con il compito di creare cineteche stabili provinciali e il numero di film in dotazione della Cineteca portato da 78 a 200 con una capacità distributiva passata da 1300 a 3500.

<sup>105</sup> Antonio Segni, *Relazione del Ministro Segni che accompagna la presentazione al Parlamento del disegno di legge concernente l'istituzione del Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi*, "Il nuovo cinema. Rassegna della cinematografia scolastica scientifica educativa", n. 9-10, 1953, p. 32.

Il patrimonio del nuovo ente, denominato Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi, sarà composto dal patrimonio della cessata Cineteca Scolastica (Art. 2), dal contributo annuo di 20 milioni iscritti alla previsione di spesa del Ministero della Pubblica Istruzione, da eventuali donazioni e dai ricavi derivanti dalla vendita e dal noleggio dei film (Art. 3) ai nuovi centri provinciali per i sussidi audiovisivi istituiti presso ogni provincia (Art. 4). Gli art. 5, 6, 7, e 8 definiscono gli organi del Centro, le norme della loro costituzione e amministrazione nonché i compiti ad essi assegnati. Gli art. 9 e 10 definiscono i requisiti necessari per la nomina di Direttore del Centro Nazionale.

Nella stessa seduta del 10 giugno 1954<sup>106</sup> in Senato viene discusso e approvato un altro disegno di legge (*Concessione di un contributo annuo dello Stato a favore della cineteca autonoma per la cinematografia scolastica*), presentato anch'esso il 10 dicembre 1953<sup>107</sup>. Si discute della provenienza dei fondi utili per attuare i futuri programmi previsti della Cineteca, in attesa del definitivo cambio previsto dal disegno di legge, visto poc' anzi, *Istituzione del Centro Nazionale dei Sussidi Audiovisivi*. Un atto necessario per adempiere alle più semplici attività attribuendo la spesa e la dipendenza dell'ente al Ministero della Pubblica Istruzione.

È opportuno considerare il disegno *Concessione di un contributo annuo dello Stato a favore della cineteca autonoma per la cinematografia scolastica* come una sorta di paracadute finanziario in previsione della non immediata approvazione dell'*Istituzione del Centro Nazionale dei Sussidi Audiovisivi* per ottenere prontamente fondi a disposizione.

L'approvazione finale della concessione del contributo avviene qualche mese dopo in occasione della conversione in legge il 22 giugno 1954 (n. 393), pubblicata in Gazzetta Ufficiale n. 154 del 9 luglio 1954. Il Parlamento nell'approvare il disegno di legge relativo allo stato di previsione di spesa del Ministero della Pubblica Istruzione per l'esercizio finanziario vi ha apportato, fra l'altro, la seguente modifica al capitolo n. 243, aggiungendo la denominazione "Contributo alla cineteca autonoma per la cinematografia scolastica", con lo stanziamento di lire 20.000.000.

È così autorizzata la concessione del contributo annuo di lire 20.000.000 a favore della Cineteca Autonoma per la Cinematografia scolastica (Art. 1). L'apposita dotazione

---

<sup>106</sup> Senato della Repubblica, II Legislatura, Discussioni, CXXXII seduta pomeridiana, 10 giugno 1954.

<sup>107</sup> Camera dei Deputati, Atti parlamentari n. 497, Disegni di legge e relazioni, seduta del 10 dicembre 1953.



dello Stato è inserita nella previsione di spesa del Ministero della Pubblica Istruzione per gli a.a. 1952-1953 e 1953-1954<sup>108</sup>.

L'anno di svolta per la riorganizzazione dell'ente è il 1956. Ancora in attesa dell'approvazione da parte della Camera dei Deputati del disegno di legge che istituisce il nuovo ente, ci penserà il nuovo Ministro della Pubblica Istruzione, l'On. socialista democratico Paolo Rossi, ad emanare una circolare, la 60/R, per la completa applicazione delle norme presenti nel disegno proposto da Antonio Segni (intanto divenuto Presidente del Consiglio). Il testo della 60/R che riassume, amplia, riordina e concretizza tutte le disposizioni previste a partire dal dicembre 1951 (dalla circolare 9197 del 22 dicembre 1951 firmata dal Ministro Zoli) fino a tutto il 1954 è presentato dal Gabinetto del Ministero della Pubblica Istruzione in data 7 aprile 1956 ed è indirizzato ai Provveditori agli Studi:

«Con le disposizioni che seguono si è voluto, pertanto, riportare il campo di attività degli uffici periferici, cui è affidata, per competenza, la materia dei sussidi audiovisivi scolastici, in linea con le accresciute esigenze della Scuola e dell'insegnamento. È appena il caso di aggiungere che tali disposizioni, pur apportando alcune innovazioni nella materia oggetto dell'attività dei Centri, non modificano sostanzialmente le precedenti disposizioni impartite con le circolari del 22-12-1951, n. 9197 e del 12-2-1952, numero 11819, delle quali rappresentano, in un certo qual modo, il necessario completamento»<sup>109</sup>.

Vengono di seguito impartiti nuovi ordini che riguardano delle modifiche nei Centri Provinciali; il Comitato dei Centri, in carica un biennio, sarà costituito dal Direttore, da un genitore di alunni frequentanti le scuole locali, da un rappresentante della Provincia e da un rappresentante del Comune capoluogo. Il numero dei componenti è esteso a 5 unità con l'inserimento di un membro in rappresentanza del Comitato locale per le scuole popolari. Nei capoluoghi con popolazione superiore ai 70 mila abitanti

---

<sup>108</sup> *Concessione di un contributo annuo dello Stato a favore della cineteca autonoma per la cinematografia scolastica*, Gazzetta Ufficiale, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, n. 154, 9 luglio 1954, p. 2131.

<sup>109</sup> *Circolare 60/R*, Gabinetto del Ministero della Pubblica Istruzione, Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS), Ministero della Pubblica Istruzione (1784-1982), Gabinetto (1861-1974), Archivio Generale (1861-1974), Affari generali (1962-1974), busta 53, p. 1. È opportuno notare che la collocazione presso l'ACS è errata in quanto la circolare è del 1956 mentre è ubicata nella sottocategoria Affari generali 1962-1974.

potranno invece essere chiamati collaboratori, consulenti o prestatori d'opera con incarico saltuario o annuale.

Il disegno di legge stabilisce anche il principio della libertà didattica nella scelta e nell'acquisizione di materiali didattici (libri e film) dall'industria privata nazionale: «Se l'utilizzazione dei nuovi sussidi audiovisivi vien fatta con piena libertà didattica, non è in facoltà degli insegnanti alcuna rinuncia, quando ad essi si offre l'occasione di integrare le loro lezioni con quei sussidi che costituiscono il necessario aggiornamento didattico ed educativo della scuola moderna»<sup>110</sup>.

Per quanto riguarda invece la messa in sicurezza delle aule da proiezione, il nuovo regolamento impone l'impossibilità di utilizzare proiettori appartenenti a privati o acquistati senza una preventiva autorizzazione del Centro territoriale di competenza, ma di servirsi delle apparecchiature annualmente omologate dal Ministero della P.I.:

«Per quel che riguarda gli apparecchi da proiezione cinematografica o fissi o altre apparecchiature audiovisive, l'Ufficio Centrale pubblica di anno in anno l'elenco della apparecchiature omologate dalla Commissione tecnica nazionale presso la Cineteca Centrale, in base alla disposizione ministeriale n. 37855 del 25 marzo 1953. Non è perciò ammesso in nessun caso l'acquisto di apparecchiature non omologate dalla citata Commissione ministeriale»<sup>111</sup>.

La principale necessità dell'ente, come vedremo, è di avere altri introiti per la completa gestione. A tal proposito, la principale trasformazione riguarda la responsabilità amministrativa del Centro Provinciale che viene trasferita direttamente al Direttore del Centro sotto la vigilanza del Provveditore agli Studi, ma non più dipendente da quest'ultimo.

Calcolando gli sforzi finanziari che il Ministero è chiamato a sostenere per lo sviluppo dei sussidi audiovisivi si «esige necessariamente un rimborso spese per il noleggio e spedizione o altro, oppure la stampa delle copie richieste dei film offerti attraverso il proprio Catalogo dei Film. Si è manifestata dunque la necessità di un'amministrazione regolare e di una oculata contabilità che giustifichi sia le acquisizioni di denaro e o di materiale del Centro e del suo ufficio»<sup>112</sup>.

---

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

Per il conseguimento dei suoi fini ogni Centro dispone quindi del patrimonio del precedente Centro provinciale per la cinematografia scolastica (la nuova denominazione prevista è Centro Provinciale per i Sussidi Audiovisivi), di una percentuale obbligatoria sui contributi volontari che i Capi d'istituto chiedono agli alunni all'atto dell'iscrizione, del rimborso spese per la distribuzione di film agli istituti scolastici, di contributi del Comune e della Provincia e dei proventi derivanti da spettacoli di beneficenza autorizzate dal Provveditorato.

L'approvazione del disegno di legge proposto dal Ministro della P.I. Antonio Segni, visto in apertura di paragrafo, avviene nell'ottobre 1956 durante la seduta in Senato n. 453 (CDLII seduta del 3 ottobre 1956)<sup>113</sup>. Per arrivare alla conclusione di quest'*iter* durato ben tre anni, se si considera che la prima presentazione risale al settembre 1953, è stato necessario discuterne in diverse sedute alla Camera (Commissioni in sede legislativa - VI Commissione Istruzione e belle arti)<sup>114</sup> e soltanto al termine dell'ultima seduta, avvenuta il 18 luglio 1956<sup>115</sup>, il disegno di legge sarà votato a scrutinio segreto; il risultato su 30 presenti e votanti è di 19 voti favorevoli e 11 contrari. La Commissione approva e ufficializza con piccole modifiche il giorno successivo, il 19 luglio 1956<sup>116</sup>.

Nell'analizzare alcuni passaggi della legge definitiva è inevitabile imbattersi in alcune ripetizioni in quanto essa non apporta, se non in alcuni casi specifici che analizzeremo, stravolgimenti al disegno di legge (*Istituzione del Centro Nazionale dei Sussidi Audiovisivi*, n. 961) presentato nel settembre 1953.

I punti principali sui quali si è dibattuto sono l'art. 6, l'art. 10 e la cifra di 20 milioni (prevista nell'art. 3) che il Ministero della P.I. stanzierebbe per le attività di formazione del personale, del corpo docente, per la produzione e per la distribuzione dei film.

La somma di 20 milioni è giudicata irrisoria da parte di alcuni membri della VI Commissione Istruzione e belle arti che discute il disegno di legge: nello specifico l'onorevole comunista Stellio Lozza è preoccupato che con tale cifra il nuovo ente

---

<sup>113</sup> Senato della Repubblica, II Legislatura, CDLII seduta del 3 ottobre 1956, p. 18394.

<sup>114</sup> 14 ottobre 1954 (Camera dei Deputati, VI Commissione Istruzione e belle arti, seduta di 14 ottobre 1954, p. 325); 21 dicembre 1954 (Camera dei Deputati, VI Commissione Istruzione e belle arti, seduta del 21 dicembre 1954, p. 443); 28 gennaio 1955 (Camera dei Deputati, VI Commissione Istruzione e belle arti, seduta del 28 gennaio 1955, p. 447); 12 ottobre 1955 (Camera dei Deputati, VI Commissione Istruzione e belle arti, seduta del 12 ottobre 1955, p. 507); 24 marzo 1956 (Camera dei Deputati, VI Commissione Istruzione e belle arti, seduta del 24 marzo 1956, p. 649).

<sup>115</sup> Camera dei Deputati, VI Commissione Istruzione e belle arti, seduta del 18 luglio 1956, p. 759.

<sup>116</sup> Camera dei Deputati, Atti parlamentari, Discussione, seduta antimeridiana, giovedì 19 luglio 1956, p. 27958.

autonomo possa risultare «una grossa impalcatura con poca e nessuna funzionalità». Secondo Lozza, nello stato in cui versa, l'ente non sarebbe in grado di produrre film adatti alla scuola e di conseguenza ci si troverebbe «ad avere una Cineteca autonoma che non riesce a produrre film e li accetta da ogni dove, anche se di scarto, costringendo, a volte, gli scolari ad assistere a proiezioni che, ben lungi dall'essere educative, obbediscono a moventi reclamistici o magari di propaganda politica a favore di partito»<sup>117</sup>. Dello stesso avviso sono anche Angelo Nicosia dell'MSI e Aldo Moro che, facendo un confronto con il precedente contributo di 2 milioni che la Cineteca Autonoma riceveva nel 1939 (e che al 1954 con la svalutazione sarebbero oltre 100 milioni), evidenziano come i 20 milioni previsti oggi verrebbero «assorbiti quasi tutti dal personale»<sup>118</sup> e come l'ente rischierebbe così di diventare uno «strumento di semplice distribuzione di documentari»<sup>119</sup>.

Nell'impossibilità di modificare tale capitolo di spesa in quanto, come suggerisce il presidente della Commissione in sede legislativa Antonio Segni (da poco decaduto dalla carica di Ministro della P.I.)<sup>120</sup>, ciò comporterebbe l'approvazione di un'altra legge speciale con il conseguente "blocco" del disegno di legge per un certo periodo di tempo; l'art. 3, dopo alcuni rinvii, viene votato favorevolmente dalla Commissione nella seduta del 12 ottobre 1955<sup>121</sup>. Analizzando i film messi in circolazione dalla Cineteca Scolastica negli anni Cinquanta, possiamo rilevare come le preoccupazioni degli onorevoli sull'esiguità dei fondi previsti, tali da non permettere la produzione di nuovi film per la scuola, non erano del tutto infondate. Infatti, il nuovo ente che si va costituendo non sarà in grado di produrre nuovi film per la scuola e per ampliare il patrimonio filmico risulterà necessario distribuire un numero sempre maggiore di documentari provenienti dall'Ambasciata americana, dall'Ambasciata britannica e/o realizzate da altre case di produzione private<sup>122</sup>.

---

<sup>117</sup> Stello Lozza, Camera dei Deputati, VI Commissione Istruzione e belle arti, seduta di 14 ottobre 1954, pp. 326-327.

<sup>118</sup> Angelo Nicosia, Camera dei Deputati, VI Commissione Istruzione e belle arti, seduta di 14 ottobre 1954, p. 327.

<sup>119</sup> Aldo Moro, Camera dei Deputati, VI Commissione Istruzione e belle arti, seduta di 14 ottobre 1954, p. 328.

<sup>120</sup> Inoltre Segni fa notare come si sia già provveduto ad erogare altri fondi con la legge speciale *Concessione di un contributo annuo dello Stato a favore della cineteca autonoma per la cinematografia scolastica* di qualche mese prima (luglio 1954). Antonio Segni, Camera dei Deputati, VI Commissione Istruzione e belle arti, seduta di 14 ottobre 1954, pp. 328-329. Cfr. anche nota 108.

<sup>121</sup> Camera dei Deputati, VI Commissione Istruzione e belle arti, seduta del 12 ottobre 1955, p. 515. Presidente della Commissione il democristiano Raffaele Resta.

<sup>122</sup> Cfr. cap. 3.

Oggetto delle ultime tre giornate di discussioni è l'art. 6 che in origine prevedeva il Ministro *pro tempore* della P.I. in qualità di Presidente del Centro Nazionale; per gli onorevoli Lozza, il democristiano Giovanni Pitzalis e Benedetto Cottone del PNM, la carica deve essere affidata ad una figura differente dal Ministro della P.I, perché si verrebbe a creare la situazione in cui il controllore controlla sé stesso, in quanto il Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi che si sta istituendo sarà sotto la tutela del Ministro della P.I., quindi è il Ministro che controlla direttamente il funzionamento dell'ente: «In conseguenza, il presidente dell'ente deve essere necessariamente un'altra persona perché non è possibile che il Ministro della pubblica istruzione vigili e tuteli se stesso»<sup>123</sup>. Si deciderà soltanto nell'ultima seduta del 18 luglio 1956 che il ruolo di Presidente venga identificato nella figura del Sottosegretario di Stato per la Pubblica Istruzione (Art. 6), che guida anche il Consiglio di Amministrazione<sup>124</sup>, perché il Sottosegretario deve rispondere anche davanti al Parlamento dell'andamento dell'ente. La legge è pubblicata in Gazzetta Ufficiale n. 281 del 6 novembre 1956 con il titolo di *Legge 12 ottobre 1956, n. 1212*.

Composta di 12 articoli, la legge sopprime definitivamente la Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica e istituisce il Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi «col compito di promuovere la cinematografia didattica e culturale e gli altri sussidi audiovisivi in ogni ordine e grado di scuola»<sup>125</sup> (art. 1); ne trasferisce il patrimonio (art. 2) costituito inoltre dal «contributo annuo di lire 20.000.000 già attribuito alla Cineteca autonoma per la cinematografia scolastica ed iscritto per l'anno 1953-54 al capitolo n. 239 dello stato di previsione della spesa del Ministero della pubblica

---

<sup>123</sup> Giovanni Pitzalis, Camera dei Deputati, VI Commissione Istruzione e belle arti, seduta del 12 ottobre 1955, p. 516.

<sup>124</sup> Consiglio di Amministrazione composto inoltre da un funzionario del Ministero della Pubblica Istruzione e un Professore o un Preside di ruolo di scuole secondarie statali, due rappresentanti della Presidenza del Consiglio dei Ministri, un rappresentante del Ministero del Tesoro ed infine un tecnico scelto per la sua competenza nel campo della cinematografia didattica e scientifica. Dal marzo 1957 al marzo 1960 vengono eletti come membri del Consiglio di Amministrazione: Maria Jervolino, Sottosegretario di Stato per la P. I. (Presidente fino al 1959, verrà sostituita dal senatore Angelo Di Rocco); Enrico D'Arienzo, Ispettore generale nel Ministero della P.I.; Lorenzo Caboara professore di storia e filosofia nel liceo classico di Genova; Amedeo Tosti in rappresentanza della Direzione Generale dello Spettacolo; Pasquale Lancia, in rappresentanza degli enti cinematografici vigilati dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri; Mario Marino, Direttore di sezione presso il Ministero del Tesoro e Libero Innamorati in qualità di tecnico della cinematografia didattica e scientifica. Gabinetto del Ministero della Pubblica Istruzione, ACS, Ministero della Pubblica Istruzione (1784-1982), Gabinetto (1861-1974), Archivio Generale (1861-1974), Affari generali (1962-1974), busta 53.

<sup>125</sup> *Legge 12 ottobre 1956, n. 1212*, Gazzetta Ufficiale, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, n. 281, 6 novembre 1956, p. 4033.

istruzione»<sup>126</sup> (art. 3 A), dei proventi su vendite e noleggio dei film anche tramite i Centri Provinciali (art. 3 B), di contributi volontari e donazioni da parte di scuole, istituti e enti anche privati (art. 3 C).

L'art. 4 definisce ancora una volta l'istituzione dei Centri Provinciali per i Sussidi Audiovisivi visti in precedenza, mentre gli art. 5, 6, 7 e 8 ne definisce ruoli e responsabilità: gli organi del Centro Nazionale sono il Presidente, il Consiglio di Amministrazione e il Collegio dei Revisori dei Conti (art. 5) composto da 3 membri (art. 7).

Come già detto, il Presidente viene identificato nella persona del Sottosegretario di Stato per la Pubblica Istruzione che presiede il Consiglio di Amministrazione composto inoltre da: un funzionario del Ministero della Pubblica Istruzione, un Professore o un Preside di ruolo di scuole secondarie statali, un rappresentante del Ministero del Tesoro ed infine un tecnico scelto per la sua competenza nel campo della cinematografia didattica e scientifica (art. 6).

L'art. 9 invece, identifica la figura del Direttore del Centro Nazionale come coordinatore delle «attività per quanto riguarda sia l'attuazione dei compiti istituzionali, secondo le direttive del Consiglio di Amministrazione, sia il funzionamento degli uffici centrali e periferici»<sup>127</sup>. Il ruolo di Direttore del Centro nazionale ha durata triennale «a seguito di concorso per titoli a un preside o a un professore di istituti medi superiori, di sicura e riconosciuta competenza pedagogica, tecnica e cinedidattica»<sup>128</sup> (art. 10).

Come anticipato, uno degli articoli più dibattuti è stato proprio l'art. 10 inerente la nomina del Direttore. Qui vi notiamo la modifica più rilevante e un chiaro segnale positivo di democratizzazione della struttura dell'ente. Il disegno del 1953 prevedeva che per il ruolo di Direttore del Centro Nazionale fosse incaricato, *senza alcun tipo di concorso*, un preside o un professore di istituti medi superiori, di riconosciuta competenza pedagogica, tecnica e cinedidattica, designato dal Ministro *pro tempore* della Pubblica Istruzione previo parere del Consiglio di amministrazione del Ministero. I membri della Commissione parlamentare erano tutti d'accordo nel voler modificare tale voce per evitare che questa norma di legge fosse destinata a favorire una persona eventualmente già scelta. Le varie discussioni e modifiche hanno portato

---

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 4034.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

alla decisione di incaricare il Direttore «a seguito di concorso per titoli a un preside o a un professore di istituti medi superiori, di sicura e riconosciuta competenza pedagogica, tecnica e cinedidattica»<sup>129</sup>.

Questo particolare cambiamento trova anche dei riscontri documentari conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma riguardanti il concorso, le graduatorie e la nomina di Direttore del Centro Nazionale e del Collegio dei Revisori dei Conti<sup>130</sup>. Uno dei primi documenti mostra la messa a bando del concorso nei giorni immediatamente successivi l'approvazione della legge avvenuta nell'ottobre 1956 (pubblicata successivamente in Gazzetta Ufficiale n. 281 del 6 novembre nello stesso anno)<sup>131</sup>. È un decreto ministeriale firmato dal Ministro della P.I. Paolo Rossi il 19 dicembre 1956: «Vista la legge 12 ottobre 1956, n. 1212, con la quale è stato istituito il Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi e, *in particolare, l'art 10 della legge stessa*»<sup>132</sup>, bandisce un concorso per il posto di Direttore del Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi (art. 1).

I requisiti per la partecipazione prevedono: di «appartenere al ruolo dei presidi o dei professori degli istituti superiori ed essere forniti di sicura e riconosciuta competenza pedagogica, tecnica e cinedidattica» (art. 2). La Commissione giudicatrice (formata da un Professore ordinario di Università di Lettere e Filosofia, un Professore ordinario afferente a Facoltà di Ingegneria e da un funzionario del Ministero della P.I. con qualifica non inferiore a quella di ispettore generale, art 5.) «di cui al presente articolo, stabilirà preventivamente i criteri per la valutazione dei titoli dei concorrenti con determinazione dei relativi punteggi e, conseguentemente, compilerà la graduatoria generale di merito» accompagnata da una relazione finale contenente le motivazioni (art. 5).

---

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> Da marzo 1957 a marzo 1960 il Collegio dei revisori dei conti è composto da: Alfonso Rossetti, Consigliere delle Corte dei Conti; Federico Delle Site, Direttore della Ragioneria Centrale presso il Ministero della P.I.; Luigi Roccati, Ispettore Capo di finanza; Giovanni Cecconi, segretario della Corte dei Conti e Guido Olivieri e Rifredo Baldinelli, Direttori di sezione nella ragioneria centrale del Ministero Pubblica Istruzione. Gabinetto del Ministero della Pubblica Istruzione, ACS, Ministero della Pubblica Istruzione (1784-1982), Gabinetto (1861-1974), Archivio Generale (1861-1974), Affari generali (1962-1974), busta 53.

<sup>131</sup> *Legge 12 ottobre 1956, n. 1212*, Gazzetta Ufficiale, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, n. 281, 6 novembre 1956, pp. 4033-4034.

<sup>132</sup> Gabinetto del Ministero della Pubblica Istruzione, ACS, Ministero della Pubblica Istruzione (1784-1982), Gabinetto (1861-1974), Archivio Generale (1861-1974), Affari generali (1962-1974), busta 53.

La graduatoria e la relazione tardano ad arrivare, complice molto probabilmente il cambio di governo col passaggio dal primo governo Segni (6 luglio 1955 - 6 maggio 1957) alla presidenza del Consiglio dei Ministri guidata dal Ministro Adone Zoli (20 maggio 1957 - 19 giugno 1958). Non sono chiare le motivazioni di tale ritardo e non è stato possibile reperire informazioni al riguardo, ma la graduatoria viene approvata il 18 marzo 1958 con un decreto ministeriale firmato dall'On. democristiano Aldo Moro divenuto Ministro della P.I. il 19 maggio 1957<sup>133</sup>:

«Art. 1. È approvata la seguente graduatoria generale di merito del concorso per titoli al posto di Direttore del Centro Nazionale per i sussidi audiovisivi, bandito con D.M. 19-12-1956, citato nelle premesse:

1) Prof. Remo Branca con punti 133 su 150

Art. 2) Il Prof. Remo Branca, Preside negli Istituti di istruzione secondaria, è dichiarato vincitore del concorso suddetto e, in conseguenza, a decorrere dal 1° marzo 1958, è comandato per un triennio presso il Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi, con le funzioni di Direttore, e con assegni a carico del Centro medesimo»<sup>134</sup>.

Presso l'ACS di Roma è presente la relazione finale della Commissione giudicatrice (costituita con decreto ministeriale il 6 maggio 1957, pubblicato in Gazzetta Ufficiale n. 140 del 4 giugno 1957, p. 2110). Il documento datato 23 gennaio 1958, è approvato dal Ministro Aldo Moro e firmato dai tre membri della Commissione: Giovanni Calò in qualità di ordinario di pedagogia presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Firenze, il Prof. Arnaldo Castagna ordinario di meccanica applicata alle macchine nella Facoltà di Ingegneria presso l'Università di Roma e Osvaldo Del Grosso ispettore generale nell'Amministrazione Centrale della Pubblica Istruzione.

Nella relazione i tre Commissari provvedono ad elencare i dettagli della carriera di Remo Branca in qualità di docente, di preside e le relative attività connesse.

Per la sua candidatura Branca ha presentato numerose pubblicazioni sui più svariati argomenti. Per quanto più strettamente attinente al concorso esse comprendono volumi e opuscoli riguardanti la cinematografia nei suoi vari aspetti, culturale, pedagogico, tecnico e legislativo, e riviste da lui fondate o dirette<sup>135</sup>.

---

<sup>133</sup> Rimarrà in carica fino al 15 febbraio 1959. Il suo predecessore Paolo Rossi termina il mandato il 6 maggio 1957.

<sup>134</sup> Gabinetto del Ministero della Pubblica Istruzione, ACS, Ministero della Pubblica Istruzione (1784-1982), Gabinetto (1861-1974), Archivio Generale (1861-1974), Affari generali (1962-1974), busta 53.

<sup>135</sup> La quasi totalità delle pubblicazioni e delle attività, anche registiche, realizzate in questo campo saranno oggetto di approfondimento nel cap. 2.



Sin da subito la Commissione notifica che «al concorso ha partecipato un solo concorrente, il Prof. Remo Branca, in atto incaricato delle funzioni di Direttore del Centro predetto»<sup>136</sup>. Questo aspetto determinerà numerose rimostranze pubblicate su diverse riviste<sup>137</sup> e una grave penalizzazione per il proseguo del suo incarico e la successiva riconferma.

Ovviamente gioca a suo favore l'esperienza commissariale a partire dal 1951:

«Malgrado però l'attuale limitazione di struttura e di attività per quanto riguarda i sussidi audiovisivi, che attendono di essere sviluppati, colui che attualmente dirige il Centro mostra, attraverso le sue pubblicazioni, conoscenza del problema e tale preparazione saprà dare sicuro affidamento sulle sue capacità di incrementare con competenza anche questo lato dell'attività dell'Ente. Il grande numero delle pubblicazioni presentata dal Prof. Branca attesta senza dubbio una attività ampia e instancabile, una competenza generale e specifica nel campo soprattutto del cinema, considerato cioè tanto nei suoi aspetti generali sociali, tecnici, artistici, culturali quanto in quelli inerenti particolarmente all'educazione e alla scuola»<sup>138</sup>.

In conclusione la Commissione non manca di avanzare alcune critiche:

«Nelle altre pubblicazioni è evidente, oltre la documentazione d'una attività indefessa, svolta in mille forme, la preparazione e l'informazione vasta e profonda del candidato, che gli consente così di svolgere opera efficace di propaganda, come di seguire con rassegne critiche tutte le più importanti manifestazioni culturali e artistiche del cinema, come di affrontare direttamente i problemi dell'utilizzazione del cinema a fini educativi e didattici. Anche se talvolta la fede, innegabilmente fondata, sul valore del cinema, prende la mano al Branca, fino a fargli affermare che *la bobina sarà il libro dell'avvenire*, anche se talvolta la sua posizione non risulti ben chiara su certe antitesi da risolvere, anche se criteri direttivi generali accettabili, e importantissimi, come quello che il film nella Scuola deve pur sempre subordinarsi all'azione del maestro protagonista, non ricevano poi nella pratica i chiarimenti opportuni, fino a voler, ad esempio, nel caso qui citato, l'esclusione assoluta del film sonoro, senza precisare se e quali sonori siano ammissibili; è certo d'altra parte che la considerazione della funzione educativa del film e quella

---

<sup>136</sup> *Relazione finale della Commissione giudicatrice del concorso per titoli al posto di Direttore del Centro Nazionale per i sussidi audiovisivi*, Gabinetto del Ministero della Pubblica Istruzione, ACS, Ministero della Pubblica Istruzione (1784-1982), Gabinetto (1861-1974), Archivio generale (1861-1974), Affari generali 1962-1974, busta 54, p. 1.

<sup>137</sup> Per un approfondimento cfr. 2. 8.

<sup>138</sup> *Relazione finale della Commissione giudicatrice del concorso per titoli al posto di Direttore del Centro Nazionale per i sussidi audiovisivi*, cit., p. 3.

didattica cinematografica sono nel Branca tenute su una linea giusta ed equilibrata e conforme a sani principi educativi. Così pure, il paradosso talvolta gli si offre facile nella presentazione delle sue idee, l'esposizione riesce più pesante e men chiara; talvolta anche certi principi estetici sulla strutturazione e sul linguaggio del film riescono non del tutto persuasivi. Ma in genere la sua penetrazione nell'esame critico, la sua competenza e la sua attitudine a giudicare e a utilizzare il film come mezzo educativo sono indiscutibili»<sup>139</sup>.

Valutati i titoli, la Commissione chiude i lavori della seduta del 18 giugno 1957 deliberando sulla distribuzione del punteggio e la decisione unanime che «il candidato sia in possesso di sicura e riconosciuta competenza pedagogica, tecnica e cinedidattica, come richiesto dall'art.10 della Legge 12 ottobre 1956, n. 1212»<sup>140</sup>.

Il punteggio di 150 è così distribuito: 12 punti per i titoli di studio e accademici, 45 punti per le pubblicazioni, 24 per l'attività didattica, 60 per l'attività cinedidattica tecnica e organizzativa e 9 per altre attività. La Commissione «ha proceduto alla assegnazione del punteggio per le suddette votazioni, e cioè punti 10 su 12 per la prima categoria di titoli, punti 40 su 45 per la seconda, punti 20 su 24 per la terza, punti 55 su 60 per la quarta e punti 8 su 9 per la quinta, con un totale di conseguenza, di punti 133 su 150»<sup>141</sup>.

Il triennio guidato da Branca sarà approfondito nel prossimo capitolo con l'analisi della produzione bibliografica e le diverse attività culturali condotte dall'ente. Ma è indispensabile accennare come si conclude la sua esperienza alla guida del Centro.

La fine degli anni Cinquanta è un periodo in cui avvengono diversi stravolgimenti al Governo. La Democrazia Cristiana perde consensi e sostenitori del PSDI (Partito Socialista Democratico Italiano); per continuare il percorso politico la DC necessiterà del sostegno, soprattutto nell'ultimo biennio e nel 1960, di forze provenienti da differenti schieramenti politici quali il Movimento Sociale Italiano. Una decisione presa dal capo del governo Fernando Tambroni che portò numerosi dissidi e scontri (i fatti di Genova del 30 giugno) che nel giro di pochi giorni sfociarono in una violenza inaudita che contò numerosi feriti e diversi omicidi (l'omicidio di un manifestante durante i disordini avvenuti a Licata, il linciaggio di un poliziotto a Roma durante una

---

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 4.

manifestazione a Porta San Paolo, ed infine la strage di Reggio Emilia avvenuta il 7 luglio).

Si passa dal sesto e ultimo governo della II Legislatura guidato da Adone Zoli (20 maggio 1957 – 19 giugno 1958) al I governo della III Legislatura guidato da Amintore Fanfani (2 luglio 1958 - 26 gennaio 1959). Viene riconfermato in carica al Ministero della P.I. durante il Governo Fanfani Aldo Moro, che ricopre questo ruolo fino al febbraio 1959. Il 16 febbraio 1959 viene eletto un nuovo governo guidato da Antonio Segni (al suo secondo mandato, durato solo un anno fino al febbraio 1960). Durante questo mandato la guida del Ministero della P.I. è affidata al democristiano Giuseppe Medici. Ricoprirà questo ruolo anche durante il successivo Governo Tambroni appoggiato dall' MSI (26 marzo 1960 – 19 luglio 1960).

Il cambio decisivo che ci interessa più da vicino è il successivo, quando viene eletto alla Presidenza del Consiglio Amintore Fanfani, al suo terzo mandato (27 luglio 1960 – 2 febbraio 1962)<sup>142</sup> e l'incarico di Ministro della P.I. è affidato al democristiano Giacinto Bosco.

È proprio a quest'ultimo, e al Sottosegretario Giovanni Elkan, che i Provveditori d'Italia di comune accordo indirizzano una lettera dai toni duri e decisi per decidere le sorti del Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi e dell'imminente messa a bando del posto di Direttore.

La lettera datata 30 gennaio 1961 (presente all'ACS), fa seguito all'incontro tra i Provveditori d'Italia avvenuto presso Villa Falconieri a Frascati dal 26 al 28 gennaio 1961. Un incontro annuale per discutere sulle pratiche comuni da attuare per l'aggiornamento degli insegnanti e altre analoghe iniziative. I partecipanti contestano soprattutto la partecipazione di una sola persona al concorso di Direttore:

«A sua eccellenza il Prof. Giacinto Bosco Ministro per la Pubblica Istruzione e per conoscenza a sua eccellenza il Prof. Giovanni Elkan Sottosegretario di Stato alla P.I.

I Provveditori d'Italia, in qualità di Presidenti dei Centri Provinciali per i Sussidi Audiovisivi, chiedono la sollecita rimozione dell'attuale direttore del Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi, per rara indegnità, incompetenza e per evidenti segni di squilibrio mentale: disonore perenne della nostra scuola in patria e nei suoi rapporti con le nazioni straniere, disonore e vergogna per le persone che lo appoggiano e per il partito

---

<sup>142</sup> In quest'occasione il Governo è formato solo ed esclusivamente da esponenti della DC. Il IV Governo Fanfani (22 febbraio 1962 – 16 maggio 1963) sarà formato invece da una coalizione tra DC, PSI (Partito Socialista Italiano), PSDI (Partito Socialista Democratico Italiano) e PRI (Partito Repubblicano Italiano).

che governa l'Italia. I Provveditori agli studi, confidando nel senso di profonda comprensione morale e politica del loro Ministro, auspicano che sia presto bandito un nuovo e rinnovato concorso all'ambita direzione di un settore così importante della scuola e che non sia più permessa la partecipazione ad esso ad una sola, unica persona in tutta l'Italia dalle Alpi alla Sicilia, Sardegna compresa. I Provveditori d'Italia, fiduciosi, attendono l'intervento coraggioso ed inderogabile del loro Ministro, nell'interesse della nazione tutta»<sup>143</sup>.

Non è possibile definire precisamente le motivazioni dei toni così aggressivi e a tratti irrispettosi verso Branca, ma approfondendo alcuni passaggi osserviamo che: «non sia più permessa la partecipazione ad esso ad una sola, unica persona in tutta l'Italia dalle Alpi alla Sicilia, Sardegna compresa» è un chiaro riferimento alla situazione verificatasi nel precedente concorso a cui partecipò solo Branca. Quel «Sardegna compresa» richiama invece la provenienza dello stesso Branca, originario di Iglesias. L'invito dei Provveditori, «che sia presto bandito un nuovo e rinnovato concorso all'ambita direzione di un settore così importante della scuola», è immediatamente accolto dal Ministro che mette a bando l'incarico della direzione del Centro Nazionale per il successivo triennio.

Il 15 febbraio 1961, quindici giorni dopo questa lettera dal carattere diffamatorio, è emanato il bando di concorso. Il testo ricalca il precedente bando del 1956, ma una clausola presente nell'art. 4 potrebbe aver penalizzato Branca: «Non è consentito riferimento a titoli, documenti o pubblicazioni che siano stati presentati presso altre Amministrazioni o ad Uffici del Ministero della Pubblica Istruzione»<sup>144</sup>. Branca non venne escluso dalla possibilità di partecipare e non è dato sapere se tale fattore lo abbia davvero penalizzato, ma è certo che venne preceduto in graduatoria dal suo successore Giuseppe Sala<sup>145</sup>.

---

<sup>143</sup> Gabinetto del Ministero della Pubblica Istruzione, ACS, Ministero della Pubblica Istruzione (1784-1982), Gabinetto (1861-1974), Archivio generale (1861-1974), Affari generali 1962-1974, busta 53.

<sup>144</sup> Gabinetto del Ministero della Pubblica Istruzione, ACS, Ministero della Pubblica Istruzione (1784-1982), Gabinetto (1861-1974), Archivio generale (1861-1974), Affari generali 1962-1974, busta 53. Anche in *Concorso per titoli al posto di direttore del Centro nazionale per i sussidi audiovisivi*, Gazzetta Ufficiale, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, n. 46, 21 febbraio 1961, p. 749.

<sup>145</sup> Il concorso è stato indetto il 15 febbraio 1961 e pubblicato in Gazzetta Ufficiale n. 46 del 21 febbraio 1961, p. 749. La nomina di Sala avviene con decreto ministeriale del 18 aprile 1963 pubblicato in Gazzetta Ufficiale n. 217 del 16 agosto 1963, p. 217. Il successivo concorso fu indetto nel 1966: «Considerato che con il 30 aprile 1966, viene a scadere l'incarico dell'attuale direttore del Centro nazionale per i sussidi audiovisivi, è bandito un concorso per titoli per il posto di direttore del Centro nazionale per i sussidi audiovisivi». Gazzetta Ufficiale, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, n. 87 dell'8 aprile 1966, p. 1730.

## Capitolo II

### *Il dibattito culturale sul cinema didattico-educativo dagli anni Trenta e le attività culturali della Cineteca Scolastica negli anni Cinquanta*

#### ***Premessa***

Dopo un breve ma necessario approfondimento sull'Istituto Luce per identificare quelle fasi politiche e quelle pratiche culturali (anche fallimentari) che hanno portato alla decisione di istituire nel 1938 un ente apposito per distribuire nelle scuole opere didattico-educative (seppur alle dipendenze del reparto tecnico-produttivo dello stesso Istituto Luce), il seguente capitolo, procedendo cronologicamente, prende in considerazione quegli articoli apparsi sulle più importanti riviste di settore del tempo ("Cinema" e "Bianco e nero") che hanno approfondito diverse tematiche intorno al cinema nella scuola (legislative, di metodo didattico, di innovazioni tecnologiche, di scelta del formato da adottare e di definizione di un "nuovo genere"). Sono state inoltre analizzate quelle pubblicazioni che nel periodo immediatamente successivo (1939-1942) hanno approfondito le prime fasi della Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica sin dal momento della sua istituzione, e quelle che ne hanno evidenziato le enormi possibilità operative e dalle quali è emersa invece l'esigua attività prima dell'interruzione causata dagli eventi bellici.

Per tracciare le vicende culturali sono stati inoltre identificati quegli interventi inerenti al cinema didattico-educativo per la scuola, realizzati da personalità che hanno collaborato con la Cineteca Scolastica in campo produttivo (tra cui Arnaldo Beccaria, Roberto Omegna, Valerio Mariani) e in campo culturale (tra gli altri Mario Verdone, Luigi Volpicelli, Evelina Tarroni, Enrico Fulchignoni, Luigi Chiarini, Camillo Pellizzi). Interventi utili anche a dimostrare come si sviluppi una tendenza che considera l'educazione al cinema quale principale risorsa per una completa applicazione del cinema come strumento didattico nel sistema scolastico. In attesa della nascita dell'organo ufficiale avvenuta nel 1952, è stato esaminato il "dibattito ufficiale" inaugurato dal Ministro della P.I. Guido Gonella nel 1949 sulle pagine di "Bianco e nero" e, per avere una chiara esposizione delle opere prodotte nel dopoguerra, i numeri riguardanti la partecipazione e i premi conseguiti dalla Cineteca

Scolastica alle Sezioni speciali della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica dal 1947.

Al fianco dell'analisi degli studi di importanti pedagogisti tra i più attivi negli anni Cinquanta nello studio del rapporto cinema-educazione anche in contesti extra-scolastici (Luigi Volpicelli, Raffaele Laporta, Giuseppe Flores D'Arcais), sono state inoltre esaminate diverse attività culturali promosse dalla Cineteca Scolastica: ciò è stato possibile grazie alla consultazione dell'organo ufficiale "Il nuovo cinema: rassegna della cinematografia scolastica, scientifica, educativa" nato nel 1952 (dal 1956 trasformato in "Lanterna: rivista dei sussidi audiovisivi") e altre pubblicazioni ufficiali dell'ente quali i "Quaderni didattici". Queste pubblicazioni ci hanno permesso di rendicontare l'attività dei Corsi di cultura cinematografica per studenti delle scuole medie e superiori, organizzati dalla Cineteca Scolastica in 7 città italiane nell' a. a. 1952-1953, con il coinvolgimento di importanti personalità della cultura italiana; corsi di storia del cinema organizzati per proporre un innovativo strumento per la formazione di una cultura cinematografica negli studenti. Infine, grazie a dei documenti inediti, sono stati approfonditi gli sforzi e le dinamiche organizzative che la Cineteca ha messo in campo dal 1954 per portare avanti l'esperienza dei Corsi di Filmologia iniziata dal Centro Sperimentale di Cinematografia e la Facoltà di Magistero dell'Università di Roma nel 1949.

In particolare queste due ultime attività, ci permettono di mettere in evidenza come le iniziative culturali promosse dalla Cineteca negli anni Cinquanta fossero orientate alla creazione e alla diffusione di un'educazione *al cinema per mezzo del cinema* (sia per ragazzi che per docenti) anche attraverso l'utilizzo del film spettacolare, allargando gli orizzonti e non rimanendo ancorati alle sole disquisizioni teoriche sull'utilità del mezzo cinematografico in aula, sui suoi "problemi", sulle ideali applicazioni o sulle definizioni di "generi" (educativo, didattico, scientifico, ricreativo o per ragazzi). Queste operazioni sono da intendersi come l'intenzione di creare una coscienza del cinematografo come mezzo di insegnamento di cui la scuola deve servirsi grazie alla creazione d'una attitudine nuova all'insegnamento e dell'apprendimento.

## **2. 1. Prime tracce di un cinema didattico/educativo in Italia: l'Istituto Luce tra cultura e propaganda**

L'approvazione delle "leggi eccezionali" tra la fine del 1925 e il 1926, sancisce definitivamente l'affermarsi della dittatura fascista e l'abolizione dello Stato liberale. Sono anni questi in cui le politiche di regime tentano di orientare la cultura popolare delle masse attraverso la diffusione capillare di mezzi di informazione sul territorio nazionale. L'Istituto Luce, sotto l'egida del regime, è il principale di questi mezzi atto a produrre e a diffondere film "didattici" o "scolastici" negli istituti italiani ed "educativi" per la popolazione in genere, ma soprattutto è chiamato a diffondere opere per la propaganda fascista. Generi di film molto simili tra loro, in cui spesso è lo scopo della produzione a far la differenza e a determinarne il carattere. Nel 1926, sotto la guida del pioniere del cinema educativo Luciano De Feo, il Luce amplia la propria struttura con la costituzione di otto cinemateche tematiche<sup>1</sup> che dovranno diffondere le opere acquisite e/o prodotte. Molto probabilmente la prima acquisizione del Luce di film scientifico-didattici risale al 1924, quando, non ancora assorbito dal regime, era denominato Sic (Sindacato Istruzione Cinematografica) e guidato sempre da De Feo. Ricostruendo un incontro tra quest'ultimo e Mussolini nel 1924, Fiamma Lussana, racconta di una proiezione tenutasi a Napoli in occasione di una visita del Duce per l'inaugurazione di opere pubbliche e della Mostra dell'Emigrazione. Trovata una «mezz'ora da destinare alla eventuale visione di film di propaganda e di cultura; il Duce aderì»<sup>2</sup>. Furono proiettati dei film scientifici sulle piante e il corpo umano realizzati da Roberto Omegna durante la sua esperienza con la Ambrosio film: *La vita delle piante*, «che perfettamente mostrava il germoglio di un pisello», e

---

<sup>1</sup> Sull'organizzazione delle cinemateche cfr. Fiamma Lussana, *Cinema educatore. L'Istituto Luce dal fascismo alla Liberazione (1924-1945)*, Roma, Carocci, 2019, pp. 48-49 e Maria Teresa Mazzatosta, *Il regime fascista tra educazione e propaganda (1935-1943)*, Bologna, Cappelli, 1978, p. 159.

Per un ulteriore approfondimento sull'Istituto Luce cfr. Ernesto G. Laura, *Le stagioni dell'aquila*, Roma, Ente dello Spettacolo, 2000; Mino Argentieri, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Roma, Bulzoni, 2003; Francesca Anania, Piero Melograni (a cura di), *L'Istituto Luce nel regime fascista: un confronto tra le cinematografie europee*, Roma, Istituto Luce, 2006; Silvio Celli, *L'Istituto Nazionale Luce*, in Leonardo Quaresima (a cura di), *Storia del cinema italiano 4: 1924/1933*, Venezia, Marsilio Edizioni Bianco e Nero, 2004, pp. 427-436; Daniela Manetti, *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo 1922-1943*, Milano, Franco Angeli, 2013; Alfonso Venturini, *La politica cinematografica del regime fascista*, Roma, Carocci, 2015.

<sup>2</sup> Luciano De Feo, *Come nacque l'Istituto Nazionale LUCE*, "Lo schermo. Rassegna mensile della cinematografia", n. 7, 1936, p. 21.

*La circolazione del sangue*<sup>3</sup>. L'episodio trova ulteriore riscontro in un documento nel Fondo Gaetano Paulucci di Calboli presente presso l'Archivio di Stato di Forlì studiato da Lussana. «Ricordo», scrive Paulucci di Calboli, «che fu proiettata una magnifica pellicola sulla “Vita delle Piante” che illustrava il processo della germinazione a mezzo di visioni piene di interesse, riprese con la macchina acceleratrice e rallentatrice»<sup>4</sup>. Omegna nel giro di poco tempo diventerà direttore della sezione scientifica del Luce<sup>5</sup> e la sua serie di film scientifici verrà riproposta dal Luce con la produzione di nuovi film<sup>6</sup> e la loro distribuzione nelle scuole («Nel luglio 1925 un primo nucleo di pellicole entrava nelle scuole medie del Regno» a detta di De Feo)<sup>7</sup>. La prima probabile produzione scientifica realizzata dall'Ente, che intanto aveva preso la denominazione di Istituto Luce, è una serie di film medico-chirurgici realizzati presso il Policlinico Umberto I di Roma<sup>8</sup> dal 1926; un'operazione voluta fortemente da De Feo nell'intenzione di proseguire «il suo programma di cinematografia educativa e scientifica»<sup>9</sup>. Sia la serie scientifica che quella medico-chirurgica saranno riprese alla fine degli anni Trenta per la Cineteca Scolastica. La prima sarà diretta dallo stesso Omegna, la seconda da Francesco Pasinetti presso l'Ospedale Rizzoli di Bologna. Questi sono anche gli anni in cui attraverso una serie di provvedimenti legislativi e di politica aziendale interna, il Luce acquisisce potere diventando il principale organo propagandistico del regime in

---

<sup>3</sup> *Ibidem*. Il film è consultabile sul portale dell'Istituto Luce codice filmato M007602 (Ultima visita agosto 2019).

<sup>4</sup> Fiamma Lussana, *Cinema educatore. L'istituto Luce dal fascismo alla Liberazione (1924-1945)*, cit., p. 38.

<sup>5</sup> Roberto Omegna, *La sezione scientifica dell'Istituto Nazionale LUCE*, “Lo schermo. Rassegna mensile della cinematografia”, n. 7, 1936, p. 33.

<sup>6</sup> Per un approfondimento sulle produzioni di Omegna per il Luce e la Cineteca Scolastica cfr. par. 3. 2. 1.

<sup>7</sup> «Il primo obiettivo dell'Istituto Luce è la diffusione capillare del cinema didattico e scientifico senza sovrapporsi o entrare in rotta di collisione con la programmazione ordinaria delle 3.400 sale cinematografiche sparse su tutto il territorio nazionale, affollate ogni giorno da quasi due milioni di persone. La politica culturale del regime diventa sempre più ramificata: non basta aver istituito, già nei primi mesi del 1925, le cineteche scolastiche presso i provveditorati agli studi, con l'impegno di fornire pellicole educative a tutte le scuole medie del Regno, e aver cominciato a predisporre le prime cineteche per le classi elementari». Fiamma Lussana, *Cinema educatore. L'istituto Luce dal fascismo alla Liberazione (1924-1945)*, cit., p. 47.

<sup>8</sup> Lussana riporta un'intervista a Mario Serandrei pubblicata sul quotidiano “Il Tevere” nel 1930 in cui l'autore afferma di aver collaborato alla realizzazione nel 1926 di una serie di documentari medico-chirurgici in accordo con il Prof. Roberto Alessandri, direttore della clinica universitaria. Tra le opere realizzate: *Cancro alla mammella*, *Cistoma ovarico*, *Resezione gastroduodenale per ulcera callosa*, *Trapanazione del cranio*, *Asportazione di un gozzo*, *Resezione gastrica per cancro allo stomaco*. *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*.



assoluto monopolio. Il regio decreto legge *Provvedimenti per la propaganda a mezzo della cinematografia* del 1926 è sicuramente uno dei segnali più forti. Agli esercenti proprietari di sale cinematografiche si fa obbligo di inserire pellicole fornite dal Luce prima delle normali proiezioni; la mancata ottemperanza all' obbligo potrebbe causare anche la chiusura dell'attività.

«Mantenendo formalmente la finalità didattico-scientifica con la produzione delle mirabili pellicole “entomologiche”, ispirate alla grande opera di Fabre sulla vita degli insetti e affidate da De Feo alla tecnica impareggiabile di Roberto Omegna, il fine del Luce diventa la propaganda politica»<sup>10</sup>.

Tale ingerenza è accentuata con l'inizio della realizzazione, nel giugno 1927, con conseguente obbligo di proiezione nelle pubbliche sale, dei cinegiornali Luce. Una lunga serie di produzioni che raccontano notizie di politica, d'attualità, cronaca italiana e internazionale grazie anche agli scambi di “notizie filmate” provenienti da paesi stranieri. Oltre mille cinegiornali sono stati realizzati dal Luce tra il 1927 e il 1932, a volte con quattro numeri settimanali, senza tralasciare la produzione di documentari che, con la solita retorica, («principale motivo ispiratore del cinema Luce») <sup>11</sup>, diventano «“fonte” storica per illustrare la vita e la storia del nostro paese»<sup>12</sup>:

«Massiccia sarà inoltre la produzione di documentari di corto, medio e lungo metraggio che, dalla *Fabbricazione del cappello di pelo di coniglio* al *XV Giro ciclistico d'Italia*, dal reportage sulla spedizione al Polo Nord dell'aeronave Italia alla *Coltivazione dello zafferano*, riprenderanno luoghi e immagini della vita artistica, sportiva e produttiva del paese. Oltre ai progressi della modernizzazione, i filmati Luce documentano in presa diretta paesaggi, monumenti, riti costumi, tradizioni locali»<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> *Ivi*, pp. 51-52.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>12</sup> *Ibidem*. Il riferimento di “fonte” storica è ripreso da Lussana dall'articolo di Lando Ferretti *Documentario “Luce”: “fonte” della nuova storia* in “Lo schermo. Rassegna mensile della cinematografia”, n. 7, 1936. Questo numero de “Lo schermo” fornisce una particolare ricostruzione del Luce con il particolare punto di vista di chi lavora nei vari reparti sia tecnici che amministrativi, con regolamenti organizzativi e funzioni anche commerciali. Infatti, tra gli altri troviamo: *La sezione scientifica dell'Istituto Nazionale LUCE* (Roberto Omegna); *In A.O. col Reparto fotocinematografico dell'Istituto Nazionale LUCE* (Giuseppe Croce); *Stile «LUCE»* (Corrado d'Errico), *Come nacque l'Istituto Nazionale LUCE* (Luciano De Feo); *Film turistici* (Giorgio Ferroni); *Il Planetario di Roma* (Giovanni Andriani); *L'organizzazione dell'Istituto Nazionale LUCE* (Alberto Spaini).

<sup>13</sup> *Ibidem*.

A seguire, il secondo provvedimento approvato su disposizione del capo del governo, è il nuovo ordinamento dell'Istituto Luce «all'inizio del 1929, in forza della legge “fascistissima” n. 100 del 31 gennaio 1926, che consente al Consiglio dei Ministri di emanare norme giuridiche al di fuori della garanzia e del controllo del Parlamento»<sup>14</sup>. Il nuovo ordinamento dell'Istituto Luce (regio decreto legge n. 122 del 24 gennaio 1929) dichiara l'autonomia parastatale dell'ente (art. 1) con finalità di «diffusione della cultura popolare e della istruzione generale per mezzo di visioni cinematografiche e riproduzioni fotografiche messe in commercio o distribuite a scopo di propaganda nazionale in Italia e all'estero, nonché per mezzo del cinema parlante e sincronizzato»<sup>15</sup> (art. 2). Coordinando le diverse attività concernenti la cinematografia, l'Istituto provvede alla produzione e alla diffusione di pellicole «aventi carattere didattico, educativo, artistico, culturale, scientifico, di propaganda sociale, economica, igienica, agraria, professionale, nazionale, o comunque destinate al completamento della istruzione e alla elevazione della cultura generale» (art. 2). Puntando con evidente decisione al controllo ramificato di tutti gli enti e le amministrazioni «per il raggiungimento delle loro finalità ovvero nell'interesse generale della cultura o della documentazione storica delle imprese e delle opere della Nazione» (art. 4), il nuovo ordinamento prevede l'obbligo di affidare i lavori all'Istituto Luce concordando apposite “convenzioni” per ogni singolo caso. Ripensando alla struttura della futura Cineteca Scolastica si nota un forte legame con l'Istituto Luce, in quanto il reparto tecnico-produttivo del Luce si impone come principale produttore di pellicole per la scuola per conto della Cineteca. Con l'avvento del sonoro e nei successivi primi anni Trenta, il cinema “parlante” adempie ad una nuova funzione educativa diventando «a tutti gli effetti una fonte visiva di incomparabile valore per ricostruire la storia sociale, artistica e culturale del nostro paese»<sup>16</sup>. Le produzioni realizzate dal Luce nei primi anni Trenta sono

---

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>15</sup> *Ordinamento dell'Istituto L.U.C.E.* pubblicato in Gazzetta Ufficiale n. 37 del 13 febbraio 1929, p. 722. Stessa fonte anche per i riferimenti successivi.

<sup>16</sup> «Accanto alle cronache propagandistiche del regime e oltre la retorica e l'enfasi sulle grandi opere realizzate, sperimentando nuove e più sofisticate tecniche di ripresa, la missione del cinema “didattico” o “scolastico” si arricchisce di nuovi prodotti. Il documentario Luce diventa strumento straordinario per illustrare la bellezza dell'arte e della natura e anche le manifestazioni popolari che si svolgono nei centri abitati del Nord, nei paesi e nei villaggi più sperduti del Sud e delle Isole italiane». Fiamma Lussana, *Cinema educatore. L'istituto Luce dal fascismo alla Liberazione (1924-1945)*, cit., p. 73.

fortemente orientate verso una duplice funzione: le produzioni didattiche, come le serie viste sopra, vengono affiancate da produzioni dal carattere “educativo” che dovranno diventare «il mezzo principale per formare le nuove generazioni secondo i principi dell’ideologia nazionalsocialista. Ovvero, l’educazione popolare tende sempre più a configurarsi come propaganda di regime e il Luce si appresta a diventare il suo principale strumento. L’uso del cinematografo non può più essere solo di ausilio per imparare l’alfabeto o conoscere la vita delle piante e degli animali»<sup>17</sup>.

Un’importante relazione del 1934, presente nel fondo dell’allora direttore del Luce Gaetano Paulucci di Calboli (subentrato ad Alessandro Sardi<sup>18</sup> nell’estate del 1933. Sardi divenne direttore generale del Luce nel 1928, quando De Feo prese in mano le redini del neonato IICE)<sup>19</sup>, ci offre una visione della situazione del cinema scolastico

---

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>18</sup> «Ad Alessandro Sardi, che è del tutto inesperto di cinema, va riconosciuto il merito di aver portato le questioni della cinematografia educativa e del ruolo dell’Istituto Luce in sede di dibattito parlamentare: nel giugno del 1929, intervenendo in Aula sulla previsione di spesa del ministero dell’Interno, il presidente del Luce spezza vigorosamente una lancia in favore del cinema educativo, intendendo senza equivoci per “educazione” non solo l’insegnamento scolastico, ma soprattutto la costruzione di un “modo di pensare e di agire”, ovvero la “formazione di coscienze”». Gli estratti dell’intervento di Sardi presso la Camera dei Deputati (XXVIII Legislatura, Discussioni, Tornata di giovedì 6 giugno 1929, Anno VII, p. 726) sono tratti da Fiamma Lussana, *Cinema e educatore. L’istituto Luce dal fascismo alla Liberazione (1924-1945)*, cit., p. 70.

<sup>19</sup> Il programma di lavoro dell’IICE iniziò con la raccolta di materiale informativo riguardante tutte le ditte e le istituzioni che in qualsiasi modo orientassero le loro attività nel campo del cinema educativo, con la compilazione di un catalogo internazionale di tutti i film educativi esistenti e con la raccolta di tutti i provvedimenti fiscali e disposizioni di censura in materia cinematografica. Nei dieci anni di attività dell’Ente furono diverse le iniziative atte a «favorire la produzione, la diffusione e lo scambio, fra diversi paesi, delle pellicole educative concernenti la istruzione, l’arte, l’orientamento e l’insegnamento professionale ed agricolo, la propaganda igienica e di educazione sociale e tutti quegli altri infiniti e vari campi di attività e di studio che hanno fondamento primordiale e necessario o legami inscindibili con ogni espressione di cultura applicata allo schermo e derivano dalla influenza sociale e morale che il cinema può avere ed ha sulle masse, ed in specie sui fanciulli» (*Introduzione*, “Rivista del cinema educatore”, n. 1, 1929, p. 7). Tra le iniziative più importanti si annoverano la nascita, nel luglio 1929, del mensile “Rivista Internazionale del Cinema Educatore”, edito in cinque edizioni (pubblicato fino al 1935 in italiano, francese, tedesco, inglese e spagnolo), con contributi incentrati su una serie di temi: la censura cinematografica, la protezione del diritto d’autore, la cinematografia al servizio dell’organizzazione scientifica ed educativa. (Cfr. Silvio Celli, *L’IICE e la “Rivista del Cinema Educatore”*, in *Storia del cinema italiano 4: 1924/1933*, cit., p. 444). Al 1929 i titoli di libri e periodici, custoditi presso la biblioteca e l’emeroteca ospitate a Villa Torlonia, ammontano ad oltre 11 mila. Numeri destinati a crescere negli anni a venire: l’11 ottobre 1933 l’Italia attraverso l’IICE riuscì a far approvare la *Convention pour faciliter la circulation internationale des films ayant un caractère éducatif*, sottoscritta da 25 paesi ed entrata definitivamente in vigore nel gennaio 1935 (ratificata in Italia con la legge n. 294 del 29 gennaio 1934). La Convenzione si applicava a 5 diverse categorie di film su cui veniva applicata l’esenzione dei diritti doganali e di altre tasse per l’importazione: film propagandistici sull’operato della SdN, film per l’insegnamento, film per la formazione e l’orientamento professionale (film di tecnica industriale, film per l’organizzazione

ed educativo in quegli anni. È una relazione realizzata da una Commissione di studio per la cinematografia educativa nelle scuole composta interamente da tecnici<sup>20</sup> e presentata al Ministro dell'Educazione Nazionale contenente le conclusioni di uno studio sulle possibilità del cinema nella scuola. Se da un lato gli estratti del documento dattiloscritto, *Relazione sull'introduzione della cinematografia nelle scuole*, del Fondo Paulucci di Calboli a Forlì proposti da Maria Teresa Mazzatosta nel suo volume, *Il regime fascista tra educazione e propaganda 1935-1943*, mettono in evidenza la necessità di persuadere gli insegnanti alla didattica nuova attraverso «la creazione di un'anima cinetecnica degli insegnanti, affinché apparecchi e pellicole agiscano nel modo migliore»<sup>21</sup>, dall'altro, l'analisi che propone Lussana del documento, mette in chiaro le vere problematiche sia tecniche che finanziarie a cui

---

scientifico del lavoro, film relativi all'igiene, all'educazione fisica, alla previdenza sociale, film di ricerca tecnica o scientifica). Per tentare di uniformare le pratiche tra i diversi Paesi, il 28 maggio 1934, l'IICE organizza a Baden-Baden un incontro per trovare un'intesa fra i paesi produttori del formato ridotto: durante l'incontro fu raggiunto un accordo con la casa di produzione francese Pathé che in cambio di un compenso economico accettò di uniformarsi al formato 16mm permettendone così la diffusione come formato sub standard internazionale.

Ma l'evento più importante che esplicita tutti gli obiettivi di internazionalizzazione dell'organismo preposti dalla Società delle Nazioni, ha luogo a Roma dal 19 al 25 aprile 1934 durante il Congresso internazionale del cinema d'insegnamento e di educazione, a cui parteciparono 419 congressisti in rappresentanza di 45 Paesi. L'inizio della crisi dell'IICE è causato dal conflitto attuato dall'Italia ai danni del popolo etiopico nell'ottobre 1935; anche il direttore De Feo perderà il suo incarico per passare a dirigere il Reparto Foto-Cinematografico per l'Africa dell'Istituto Luce. Nel dicembre 1937 Mussolini comunica l'uscita dell'Italia dalla SdN e ciò ha come conseguenza la chiusura dell'IICE: «Le scelte politiche e militari del fascismo in direzione colonialista, culminate con l'occupazione dell'Etiopia e le conseguenti sanzioni economiche nei confronti dell'Italia, determinarono inevitabilmente la perdita della fiducia internazionale e quindi la crisi dell'ICE». Roberto Farnè, *Diletto e giovamento. Le immagini e l'educazione*, Torino, Utet, 2006, p. 214.

<sup>20</sup> «La Commissione per lo studio del problema relativo all'impiego del cinematografo nelle scuole come mezzo didattico, era così composta: S.E. il prof. Arrigo Salmi, Sottosegretario di Stato per l'educazione nazionale, Presidente; Marchese Giacomo Paolucci de' Calboli Barone, Presidente dell'Istituto Nazionale L.U.C.E.; G. Uff. Luciano De Feo, Direttore dell'Istituto internazionale della cinematografia educativa; Prof. Sabato Visco, della R. Università di Roma; Prof. Ugo Bordoni, della R. Scuola d'ingegneria di Roma; Dr. Comm. Carlo Calcagni, Ispettore Generale del Ministero; Dr. Gr. Uff. Giuseppe Mastropasqua, Direttore Capo Divisione nel Ministero; Dr. Comm. Camillo Quercia, Direttore Capo Divisione nel Ministero; Dott. Comm. Giuseppe Caruso, Ispettore Superiore del Ministero; Dr. Comm. Gino Belardinelli, Ispettore Superiore del Ministero; Comm. Ing. Raimondo Pellegrini, Ispettore Centrale dell'istruzione tecnica; Comm. Prof. Lino Vaccari, Ispettore Centrale dell'istruzione media; Comm. Prof. Riccardo Olivieri, Preside del R. Liceo scientifico di Roma». Maria Teresa Mazzatosta, *Il regime fascista tra educazione e propaganda 1935-1943*, cit., pp. 160-161.

<sup>21</sup> «Abbandonando a sé le scuole e gli insegnanti si verificherebbe, su scala straordinariamente più vasta, quello che si è verificato fin qui. Apparecchi e pellicole verrebbero messi in un bell'armadio, se pure non verrà loro riservato asilo più infelice e verrebbero così abbandonati alla ruggine e all'umidità. Le centinaia di apparecchi, tipo Michetti, forniti dal Ministero nel 1923-24, giacquero per mancanza di quest'anima cinematografica degli insegnanti». *Ivi*, p. 160.

sono andati incontro gli interventi governativi per l'introduzione del cinematografo nelle scuole fin dal 1924<sup>22</sup>. L'alto costo delle attrezzature, le particolari misure di sicurezza da adottare a causa dell'elevata infiammabilità delle pellicole, l'inesperienza e la mancanza di "un'anima cinetecnica" degli insegnanti sono alcuni dei fattori che hanno finora ostacolato la diffusione di una cinematografia educativa. In conclusione, la commissione, tenta una prima distinzione tra i diversi generi "scolastico" ed "educativo": «mentre il primo dovrà affiancare efficacemente i programmi di insegnamento nelle scuole di ogni ordine e grado, il cinema "educativo" dovrà contribuire a formare la coscienza nazionale»<sup>23</sup>. Una distinzione tra i generi, come approfondiremo più avanti, molto labile e mai ben definita che ha generato confusione anche nella fase produttiva.

L'Istituto Luce è il principale punto di riferimento in un'«ottica di una cinematografia protetta e supportata dallo Stato»<sup>24</sup>, ma negli anni Trenta vive anche una crisi dovuta ad una serie di scelte politiche e produttive<sup>25</sup>.

Tra le principali iniziative messe in atto dal governo per l'uscita dalla crisi e la modernizzazione cinematografica del paese, vi è il cambio societario dell'Istituto Luce nel gennaio 1935, che autorizza l'Ente *ad assumere e rilevare partecipazioni azionarie in aziende aventi per scopo l'esercizio cinematografico*<sup>26</sup> e la nascita, qualche mese prima nel settembre 1934, della Direzione generale per la

---

<sup>22</sup> «l'alto costo degli apparecchi», le difficoltà della loro installazione e «la quasi impossibilità di procurare le pellicole adatte» si erano rivelati fin dall'inizio ostacoli insormontabili. Malgrado l'istituzione di apposite cineteche regionali attrezzate dall'Istituto Luce presso i 19 provveditorati agli studi e l'imposizione del «contributo annuo di lire una» alla direzione di ciascuna cineteca da parte degli allievi, a tali difficoltà si erano poi aggiunti problemi di vario tipo come la gestione didattica delle pellicole, la loro alta infiammabilità, che richiedeva apposite misure di sicurezza, l'inesperienza con cui erano maneggiate, che le rendeva «abrasate, striate, intaccate, tagliate». Fiamma Lussana, *Cinema educatore. L'istituto Luce dal fascismo alla Liberazione (1924-1945)*, cit., p. 64.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>25</sup> A provocare questa crisi sicuramente hanno contribuito i maggiori sforzi economici e la produzione fallimentare del film *Camicia nera* del 1933, la costituzione di un reparto foto-cinematografico per l'Africa orientale per documentare l'invasione fascista in Etiopia del 1935 (un secondo reparto sarà posizionato in Somalia nel 1936). Per un approfondimento cfr. Fiamma Lussana, *Cinema educatore. L'istituto Luce dal fascismo alla Liberazione (1924-1945)*, cit., pp. 153-168. Per quanto riguarda la storia, le produzioni e le attività svolte dai reparti cinematografici in Africa cfr. Giuseppe Fidotta, *Un Impero cinematografico. Il documentario in Africa Orientale Italiana (1935-1941)*, tesi di dottorato presso l'Università degli Studi di Udine, Ciclo XXVIII, 2015.

<sup>26</sup> Legge 3 giugno 1935, n. 1023. *Conversione in legge del R. decreto-legge 24 gennaio 1935, n. 4, concernente l'autorizzazione all'Istituto nazionale «Luce» ad assumere e rilevare partecipazioni azionarie in aziende aventi per scopo l'esercizio cinematografico*. Gazzetta ufficiale, n. 149, 27 giugno 1935, p. 3201.

cinematografia (DGC)<sup>27</sup> il cui principale scopo è la centralizzazione di tutte le attività dell'intero settore cinematografico. Il nuovo organo guidato da Luigi Freddi, già responsabile dell'ufficio propaganda del partito fascista tra il 1923 e il 1924, darà vita ad un'importantissima serie di attività rivelatesi fondamentali per la cultura cinematografica italiana che si protraggono ancora oggi. Tra le più importanti vi è sicuramente la realizzazione dell'idea di Freddi di una città del cinema; ciò porta alla nascita di Cinecittà, iniziata nel gennaio 1936 e terminata nell'aprile 1937, del Centro Sperimentale di Cinematografia<sup>28</sup> e del suo organo d'informazione ufficiale "Bianco e Nero"<sup>29</sup>. Al fianco dell'altro fondamentale periodico "Cinema" fondato nel 1936, "Bianco e nero" assume sin da subito un ruolo di primaria importanza nella cultura cinematografica italiana, ponendosi come punto di riferimento per l'ampio raggio di possibilità d'indagine sull'arte cinematografica. Storia, pionieri, tecniche cinematografiche, sperimentazioni e resoconti sulle attività diffuse sul territorio italiano che gravitano intorno al cinema, vengono raccontate sulle pagine delle due riviste dai maggiori esponenti della cultura italiana, non solo cinematografica:

«Nelle aule del CSC si formerà una generazione di registi e sceneggiatori alcuni dei quali, come i fratelli Puccini, Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Pietro Ingrao, saranno i giovani antifascisti collaboratori della rivista "Cinema", affidata alla direzione di Vittorio Mussolini. Paradossalmente, fra la fine degli anni Trenta e l'inizio del decennio successivo, il periodico di divulgazione cinematografica diretto dal figlio del duce sfugge al controllo ideologico di regime portando avanti una linea innovativa, che rappresenta un importante tentativo di svecchiamento della cultura filmica italiana. L'idea che muove gli allievi del CSC che scrivono su "Cinema" è far nascere la scuola del realismo cinematografico italiano ovvero fare cinema assimilando la lezione letteraria del verismo e del naturalismo, della grande narrativa europea dell'Ottocento,

---

<sup>27</sup> Istituita come sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda, dal 1935 alle dipendenze del Ministero per la stampa e la propaganda, dal 1937 al Ministero della Cultura Popolare. Regio decreto legge del 6 settembre 1934, n. 1434. Gazzetta Ufficiale, n. 213, 11 settembre 1934, pp. 4100-4101.

<sup>28</sup> Per un approfondimento sul CSC cfr. *L'università del cinema. I primi anni del CSC (1935-1945)*, "Bianco e nero", n. 566, 2010; *La Scuola Nazionale di Cinematografia (1931-1935)*, "Bianco e nero", n. 560, 2008; Ernesto G. Laura, *Il Centro Sperimentale di Cinematografia dal fascismo allo Stato democratico*, "Bianco e nero", n. 5-6, 1976, pp. 4-29 (numero speciale dedicato a *Il C.S.C. tra tradizione e riforma*); *Vivere il cinema. Cinquant'anni del Centro Sperimentale di Cinematografia*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1986 e il servizio *Il Centro Sperimentale di Cinematografia* del cinegiornale Luce del 31 maggio 1939 (Codice filmato B152303. Ultima consultazione agosto 2019).

<sup>29</sup> La rivista in pubblicazione ancora oggi fu fondata nel 1937. Nel primo biennio la direzione fu affidata allo stesso Freddi. Luigi Chiarini subentra nel 1941 al posto di Vezio Orazi. L'operato di Chiarini alla guida della rivista continuerà anche nel secondo dopoguerra alla ripresa delle attività.

del realismo francese e americano. Il cinema diventa lo strumento di una cultura nuova, che fotografa per la prima volta la crisi italiana. Le lezioni che Umberto Barbaro, marxista prudente ma convinto, e Luigi Chiarini, idealista illuminato, tengono in quegli anni al CSC trasformano questi giovani impegnati in coraggiosi innovatori. “Cinema” e il CSC sono due prodotti del regime, ma rappresentano, come altre esperienze culturali degli anni Trenta, schegge impazzite del sistema totalitario»<sup>30</sup>.

Per quanto riguarda le discussioni sul cinema scolastico su queste riviste il dibattito è molto ampio, ma anche molto disomogeneo e confuso<sup>31</sup>. Una confusione generata molto probabilmente da una mancata definizione del genere scolastico e che scaturisce da una serie di problemi tecnici, morali ed economici ancora in via di risoluzione. La mancanza di un’idea comune sulle possibilità attuative di una nuova didattica grazie all’utilizzo del cinema nella scuola porta a visioni contrastanti tra loro, causando in alcune occasioni bizzarre divagazioni intellettuali. Per alcuni, il cinema nella scuola, rischia di essere solo un “semplice”, rapido e potente strumento di propaganda del regime, per altri mera sintesi di argomenti ben più ampi e semplificazione della didattica, per altri ancora uno strumento imprescindibile per l’apprendimento dei più giovani.

Questa confusione è generata anche dalla mancanza di una produzione specifica ed esclusivamente dedicata; inoltre, la mancata sicurezza delle aule scolastiche a causa dell’inflammabilità dei formati adottati, paralizza la produzione. Come vedremo neanche l’introduzione del “passo ridotto” e la standardizzazione del formato *safety* 16mm riuscirà a spronare definitivamente le produzioni dando linfa vitale al cinema scolastico nella seconda metà degli anni Trenta. Il governo riterrà necessario costituire un nuovo Ente, la Cinoteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica, alle dipendenze del Ministero dell’Educazione nazionale, per tentare di rendere effettiva e proficua la circolazione di una cinematografia intesa come sussidio alla didattica attraverso l’ausilio del reparto tecnico-produttivo del Luce.

---

<sup>30</sup> Fiamma Lussana, *Cinema educatore. L’istituto Luce dal fascismo alla Liberazione (1924-1945)*, cit., pp. 171-172.

<sup>31</sup> Basti pensare che gli indici delle due riviste negli anni Trenta non dispongono di una vera e propria categoria dedicata al cinema scolastico o didattico/educativo. Alcuni degli articoli che andremo ad approfondire sono inseriti in categorie quali pratiche amatoriali, sperimentali, produzioni scientifiche o in sezioni dedicate alla legislazione.

## ***2. 2. Il cinema didattico ed educativo nel periodo fascista e la fondazione della Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica attraverso le riviste di settore***

Come riporta una relazione del direttore dell'Istituto Luce Paulucci di Calboli<sup>32</sup>, la prima "uscita" pubblica della Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica è avvenuta a Roma dopo un anno dall'istituzione nell'ottobre 1939, alla presenza del ministro dell'Educazione nazionale Giuseppe Bottai.

Ma se il 1938 rappresenta l'anno decisivo per la costituzione dell'ente, tutta la seconda metà degli anni Trenta vede le due riviste di settore più importanti impegnate in uno studio approfondito sull'argomento. "Cinema" e "Bianco e nero" in quegli anni rappresentano un fenomeno di "contaminazione" che permette ad autori e studiosi provenienti da diversi ambiti disciplinari di essere ospitati tra le pagine delle riviste. Autori che con i loro interventi agiscono come «germi capaci di annidarsi [...] per attendere il momento più propizio per riprodursi e diffondersi [con] un sano spirito pragmatico, dettato dalla necessità di costruire una moderna didattica del cinema, e l'amore per l'arte cinematografica»<sup>33</sup>.

Il risultato di tale "contaminazione" lo si nota consultando le due riviste nella possibilità di individuare come anche il dibattito sul cinema nella scuola trovi spazio e prenda forma affrontando diverse tematiche: dalle possibilità applicative del cinema scientifico nella scuola, passando per le innovazioni tecnologiche applicabili per l'insegnamento, ai tentativi di decodificazione del "nuovo genere" cinematografico e ai diversi interventi che tentano di orientare la legislazione futura da applicare per il necessario inserimento del mezzo cinematografico nel sistema scolastico.

Cronologicamente sono due interventi del 1937 ad inaugurare la serie di articoli su quest'ultimo argomento, fornendoci i primi dettagli sul futuro cambiamento e la volontà del governo fascista di intervenire con prontezza e decisione sfruttando l'onda positiva delle attività realizzate in campo cinematografico tramite l'IICE. È necessario tuttavia un passo indietro ed analizzare un intervento del 1936 apparso su "Cinema" redatto da Balbino Giuliano. Potremmo considerare l'articolo *Scuola e*

---

<sup>32</sup> La relazione è riportata e approfondita nel volume di Fiamma Lussana, *Cinema educatore. L'istituto Luce dal fascismo alla Liberazione (1924-1945)*, cit., p. 194.

<sup>33</sup> Silvio Celli, *Il primo decennio*, "Bianco e Nero", n. 566, 2010, p. 13.



*cinematografo* del Senatore Balbino Giuliano<sup>34</sup> una sorta di apripista per la quantità di tematiche trattate, anche in breve, intorno al tema più ampio del cinema nella scuola, successivamente riprese e approfondite in numerosi articoli a partire dal 1937:

1. Le evoluzioni apportate dal governo fascista: i “veri miracoli” fatti dal regime per l’edilizia scolastica con la costruzione di quasi 20mila aule per scuole elementari, laboratori universitari, biblioteche per creare un continuo perfezionamento di tutta la scuola e l’introduzione della radiofonia;

2. Le possibili applicazioni del cinema nel tempo scolastico che deve adattarsi ai bisogni dell’insegnamento, caso per caso, materia per materia, evitando che lo schermo serva soprattutto ad appagare qualche curiosità o sia sintesi di concetti ben più ampi: «Nelle Scienze naturali, nella Geografia, nella Storia dell’arte il cinema può giovare all’insegnamento facendo risparmiare tempo e fissando l’idea nella mente giovanile con la chiarezza dell’immagine sensibile»<sup>35</sup>;

3. Le possibili applicazioni del cinema nel tempo extra-scolastico. Il cinematografo «può giovare all’economia di tempo non solo dello scolaro ma anche dello studioso, al quale concede di osservare più rapidamente il comportarsi di un fenomeno nella più varia molteplicità di circostanze»<sup>36</sup>;

4. Le evoluzioni tecniche che possono giovare alla scienza. Tecniche di ripresa realizzate con “l’acceleramento” e il “rallentamento”, possono sopperire alle difficoltà della scienza, all’“eterna lotta” di «esser costretta a fissare in schemi immobili la mobilità perenne dei processi della natura»<sup>37</sup>.

Una serie di tematiche queste che, come si è detto, saranno riprese a più tratti da numerosi studiosi nel tentativo di fornire la propria idea sulle diverse sfaccettature

---

<sup>34</sup> Docente universitario. Sottosegretario al Ministero dell’Istruzione Pubblica nel biennio 1924-1925, divenne successivamente Ministro dell’Educazione nazionale e del Regno d’Italia dal 1929 al 1932. Eletto senatore nel 1924. Per un approfondimento cfr. il portale storico della Camera dei Deputati (<https://storia.camera.it/deputato/balbino-giuliano-18790104>) e Roberto Pertici, *Giuliano, Balbino*, in “Dizionario biografico degli italiani”, Vol. 56, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 2001.

<sup>35</sup> Balbino Giuliano, *Scuola e cinematografo*, “Cinema”, n. 11, 1936, p. 415.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> «Il cinematografo riuscirà a portare anche un altro aiuto oltre quello dell’economia del tempo. La scienza incontra nella sua opera la difficoltà di esser costretta a fissare in schemi immobili la mobilità perenne dei processi della natura. È una difficoltà che risale alla eterna lotta del pensiero coll’infinito. E per quanto la scienza si affatichi per avvicinare i suoi schemi al divenire della realtà, però la contraddizione resta e resterà sempre. Ora, mi domando, il cinematografo non può portare qualche aiuto al pensiero scientifico in questa lotta? Aiutandolo ad osservare con paziente metodo i processi naturali nel loro farsi, non lo avvicina al divenire della realtà, cioè alla sorgente intima della sua vita?». *Ibidem*.

che il cinema presenta nella scuola. Anche Balbino infine, riconosce che è un problema universale, molto ampio, su cui è necessario dibattere e proporre iniziative «nel tentativo di risolverlo»:

«Ritornando ora al problema primo che ci siamo posti, non pretendo certo che né il cinema né la radiofonia né altra futura scoperta possa mai risolvere la contraddizione fra la via che è sempre lunga e il tempo che è sempre breve. È una contraddizione che ha origine nell'essenza stessa della vita, e ci sono anzi dei momenti storici come il nostro in cui la si sente più acuta. Vedere l'universalità di un problema non deve significare passiva rinuncia al tentativo di risolverlo, poiché anche le soluzioni provvisorie hanno un loro valore di vita e costituiscono forse la preparazione necessaria per trovarne la soluzione definitiva oltre la storia.

Ecco perché oggi che la contraddizione si sente più acuta e anche nel campo particolare della scuola, si ha più preciso il dovere di reagire e di cercarne di ogni modo una pur modesta soluzione provvisoria»<sup>38</sup>.

Anche se l'articolo è recensito in maniera assolutamente positiva nel numero 8 di "Cinema" dello stesso anno (due numeri più avanti) da Luigi Chiarini, bisogna attendere ancora qualche mese per trovare una serie di articoli che intervengono sull'argomento.

Il primo è un lungo editoriale apparso su "Cinema", a firma della redazione, che anticipa di qualche mese l'articolo realizzato per "Bianco e nero" dall'ispettore del Ministero dell'Educazione Nazionale Aristide Campanile. Entrambi gli articoli riportano alcuni estratti del discorso del ministro Giuseppe Bottai tenuto al Senato il 22 marzo 1937 e rendono note una serie di inchieste avviate e coordinate dal Ministero diretto dallo stesso Bottai. Commentandone il contenuto, gli articoli fanno leva sullo spirito propositivo del ministro dimostrato con l'istituzione presso il suo Gabinetto di un apposito ufficio per la radiofonia e la cinematografia scolastica («il ministro Bottai non intende fare un esperimento: vuol creare una vera e propria *carta del cinema nella scuola*»)<sup>39</sup>, con la quale tenta di proporre una serie di soluzioni ai "problemi" del cinema nella scuola che si presentano sotto un duplice aspetto: tecnico-finanziario e artistico-didattico. L'idea di una soluzione al problema tecnico-finanziario nasce dall'esperienza della diffusione della radio nei plessi scolastici

---

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Il cinema nelle scuole italiane*, "Cinema", n. 19, 1937, p. 246.

italiani attraverso l'Ente Radio Rurale qualche anno prima<sup>40</sup>; un'operazione risultata dispendiosa dal punto di vista economico considerando l'ampio raggio di copertura su tutto il paese (oltre novemila apparecchi per due milioni di alunni)<sup>41</sup>. La soluzione da studiare insieme al Ministero della Propaganda per evitare la dispersione di mezzi e utili, scaturisce da due inchieste riguardanti la presenza dei proiettori negli istituti di scuola media («questi ammontano a 540: a passo normale 359; a passo 16mm soltanto 26; 72 a passo 9,5; 83 dei più diversi tipi») e le possibilità economiche delle casse scolastiche «allo scopo di stabilire quante Scuole potrebbero eventualmente, con mezzi propri, dotarsi di proiettore»<sup>42</sup>. Il problema artistico-didattico per Bottai, invece, dovrebbe prendere in considerazione una soluzione più ampia e distribuita nel tempo. È necessario infatti trovare una soluzione graduata che possa attuarsi negli anni a venire per creare una nuova concezione del cinema come indispensabile elemento ausiliario all'istruzione: «Graduata, soprattutto, voglio precisare, per dar tempo alla didattica di assimilare la nuova tecnica. La radio e il cinema nella scuola non vogliono significare una aggiunta brutta di mezzi eterogenei ai libri, alle carte e tabelle illustrative e dimostrative; ma creazione d'una attitudine nuova all'insegnamento e dell'apprendimento»<sup>43</sup>. In linea con lo spirito propagandistico del periodo, l'editoriale di "Cinema" sostiene la linea del programma proposto da Bottai con l'impiego del cinema come «parte integrante di quella vasta riforma degli ausili didattici che oggi s'impone in conseguenza dei mezzi che tecnica e scienza han posto a disposizione»<sup>44</sup>:

«E come più di una volta si è verificato nella storia, anche in questa ora (che per la scuola segna una data importante, perché da essa prenderà lo slancio una metodologia rinnovata se non nella sostanza per lo meno nella forma), è doveroso registrare la vittoria di un esiguo gruppo di pionieri. "Pedagogisti, sociologi, politici, cineasti – rileva il Ministro nella sua esposizione – sono concordi nell'affermare che la cinematografia ha vasti compiti didattici ed etici". [...] La speranza di veder finalmente il proiettore insediato nelle scuole, speranza che sino a pochi mesi addietro era dai più considerata un'utopia, è alla vigilia di tramutarsi in tangibile realtà. La scuola moderna, la scuola Fascista, già allietata dai giardini e dalle palestre, avrà a sua disposizione un altro

---

<sup>40</sup> Per un approfondimento cfr. Deborah Toschi, *Il paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell'Italia fascista*, Milano, Vita e Pensiero, 2009.

<sup>41</sup> Aristide Campanile, *Cinematografia didattica o cinematografia politica?*, cit., p. 37.

<sup>42</sup> *Ivi*, pp. 38-39.

<sup>43</sup> *Il cinema nelle scuole italiane*, cit., p. 246

<sup>44</sup> *Ibidem*.

grande ausilio, che pur non rinnegando la normale dotazione didattica, non deve confondersi con questa, ma mantenere integro il suo carattere di complemento animato dell'opera dell'insegnante che come tale richiede speciali accorgimenti pedagogici e tecnici. [...] L'introduzione della radio nelle scuole rurali è ormai fatto compiuto. È ora la volta del cinema. La soluzione integrale – avverte il Ministro – sarà appositamente graduata nel tempo»<sup>45</sup>.

Anche Campanile è dello stesso avviso; riportando i risultati delle inchieste proposte dal governo, e riconoscendone l'efficacia, ricorda come si è lontani, ora che si è passati da una situazione d'interesse puramente teorica alla realizzazione pratica, «dalle isolate discussioni di studiosi, pedagogisti e amatori; dagli atteggiamenti sospettosi degli insegnanti, i quali temevano di essere diminuiti, nella loro dignità di maestri, dall'ingresso del cinema nella scuola»<sup>46</sup>.

Considerando il cinema un potente mezzo per istruire, educare e suscitare stati d'animo che «deve far leva, come l'arte, oltre che sull'intelligenza, sul sentimento e sulla fantasia»<sup>47</sup>, Campanile porta all'attenzione un'altra serie di problemi apparentemente secondari «ed invece tutti essenziali»: dai problemi di natura tecnica che riguardano la preparazione degli insegnanti all'utilizzo dei proiettori, all'inappropriata edilizia scolastica per ospitare le proiezioni.

Per Campanile il problema più importante è la grande responsabilità che il governo ha nei riguardi della produzione cinematografica perché «d'altra parte, il genere di pellicole prodotte negli stati a regime ben definito sta a testimoniare la grande importanza riconosciuta alla cinematografia come strumento di educazione e propaganda»<sup>48</sup>.

Sul numero 10 del 1937 della rivista “Bianco e Nero” che ospita il saggio di Campanile, sono presenti altri tre articoli sul cinema didattico. Il primo è un saggio di Carlo Foà estratto da un intervento tenuto ad un convegno medico-chirurgico, mentre gli altri due sono relazioni tenute, rispettivamente da Nazareno Padellaro e Giovanni Rossi, ad un convegno sul cinema didattico tenutosi a Como. Lo stesso dal

---

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Aristide Campanile, *Cinematografia didattica o cinematografia politica?*, cit., p. 35.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 41. «È per questo che noi auspichiamo una cinematografia anche scolastica, che sia nostra, italiana e fascista e chiediamo che anche la pellicola d'insegnamento, per esempio sul ferro, il carbone, il Mediterraneo, abbia un contenuto educativo corrispondente ai bisogni, alle idealità, diciamo agl'interessi della nostra politica». *Ivi*, 43.

quale è tratto il saggio di Campanile visto in precedenza<sup>49</sup>; tutti e quattro i saggi sono relazioni tenute durante convegni inseriti nella più ampia manifestazione del II Concorso di cinematografia turistica e scientifica svoltasi presso Villa Olmo a Como dall'11 al 26 settembre.

È un numero dal nostro punto di vista di grande importanza, in quanto anticipa di poco meno di un anno la fondazione della Cineteca Scolastica e dimostra come gli interventi abbiano uno spiccato spirito propagandistico, anche a scapito di un dibattito più concentrato sulla pedagogia. Inoltre, la cornice del concorso quale manifestazione dedicata alle pratiche sperimentali in cui è inserito anche il cinema didattico, come luogo di «costruzione identitaria» e sistema espositivo «dell'ecllettismo culturale», è certamente «un fattore determinante dell'organizzazione di una cultura cinematografica, della formazione di un canone, dell'istituzionalizzazione di pratiche di fruizioni e produzioni cinematografiche, ma [è] anche e soprattutto gli spazi dell'incontro e della metabolizzazione della modernità»<sup>50</sup>.

Un ingente dibattito pedagogico sul cinema nella scuola e i rapporti con l'educazione, prenderà invece forma nel dopoguerra, alla ripresa delle attività della Cineteca Scolastica (seppur in gestione commissariale dal 1946), grazie anche al rilancio della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica e con l'istituzione al suo interno, nel 1949, di una vera e propria rassegna parallela dedicata al cinema per i più giovani: il Festival Internazionale del Film per Ragazzi<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> L'intervento di Foà è tratto dal "Convegno medico-chirurgico", gli interventi di Padellaro, Rossi e Campanile sono tratti dal "Convegno sul cinema didattico", predisposto dal Ministero dell'Educazione Nazionale. Durante le giornate del Concorso di cinematografia turistica e scientifica si è svolto anche un convegno delle varie sezioni cinematografiche dei Guf. Diverse invece le nazioni partecipanti al concorso: Germania, Svizzera, Ungheria, Italia, Austria, Olanda e Argentina. Per un approfondimento sulla prima edizione cfr. Luigi Chiarini, *La prima mostra del documentario a Como*, "Cinema", n. 8, 1936, p. 311. All'interno della manifestazione comasca si svolgono altre due importanti attività: «una mostra della scenografia cinematografica (la prima in Italia) e il "primo congresso della cinematografia universitaria": il convegno ufficiale dei Cineguf». Giovanna D'Amia, Andrea Mariani, *Le Manifestazioni Internazionali di Cinematografia Scientifica e Turistica a Como (1936-1937)*, "Immagine. Note di storia del Cinema", n. 15, 2017, p. 89.

<sup>50</sup> *Ivi*, pp. 85-86.

<sup>51</sup> Cfr. par. 2. 4. Per un ulteriore approfondimento cfr. Riccardo Triolo, *Per una storia della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica: revisione e studio della serie cinema conservata presso l'archivio storico delle arti contemporanee della biennale di Venezia*, tesi di dottorato presso l'Università degli Studi di Padova, Ciclo XXI, 2011.

Soffermandosi su alcune applicazioni in campo medico del cinema precedenti all'invenzione del cinematografo da parte dei Lumière, Carlo Foà<sup>52</sup> ricorda alcuni applicativi utilizzati da diversi fisiologi, attribuendone così l'invenzione al campo della medicina.

Il primo riferimento è rivolto al “fucile cronografico”<sup>53</sup> messo a punto dal fisiologo Etienne-Jules Marey nel suo studio di Parigi; un fucile nel cui tamburo erano disposte piccole lastre fotografiche utilizzate per catturare il moto degli animali cercando di fissarne le varie fasi (passo, salto, volo, corsa etc.). Le lastre fotografiche venivano esposte dinnanzi all'obiettivo mentre si faceva scattare l'otturatore a breve distanza di tempo.

Per quanto riguarda invece le prime realizzazioni di film scientifici, il Foà menziona le produzioni della Pathé che già dal 1919 aveva realizzato una prima serie di film: «riuscitissimi film illustranti le principali operazioni chirurgiche ed ostetriche, le fasi del parto normale e patologico, una perfetta iconografia delle malattie nervose e mentali, minuziosi esperimenti di batteriologia, lo shock anafilattico e tanti altri fenomeni biologici. Possiamo ben dire che la Casa Pathé sia stata all'avanguardia del movimento che oggi perseguiamo»<sup>54</sup>. Oltre alla compilazione di un catalogo internazionale di film scientifici e all'istituzione di una filмотeca scientifica in Italia, per il fisiologo modenese il principale apporto che il cinema può dare all'insegnamento è l'esplorazione di fenomeni troppo rapidi o troppo lenti per l'occhio umano e la possibilità di riprendere fenomeni osservati al microscopio<sup>55</sup>:

«Col metodo della cinematografia accelerata è possibile studiare il fenomeno in tutte le sue fasi [...]. Quando si fissa sullo schermo la successione delle immagini il fenomeno

---

<sup>52</sup> Docente di fisiologia presso l'Università di Messina dal 1914, insegnò presso le università di Parma, Padova e Milano e fu socio corrispondente dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Con l'entrata in vigore delle leggi razziali nel 1938, fu costretto ad abbandonare il paese per rifugiarsi a San Paolo, in Brasile, dove continuò la sua attività di docente. Rientrato in Italia al termine del conflitto, negli anni Cinquanta ricopre il ruolo di presidente della Società italiana di biologia sperimentale. Per un approfondimento cfr. Salvatore Vicario, *Carlo Foà*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Vol. 48, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1997.

<sup>53</sup> Foà ha già analizzato le possibilità d'utilizzo del fucile cronografico e di altre apparecchiature cinematografiche in *Movimento e cinematografia* sulla rivista “Il Secolo XX” nel 1907. Per un approfondimento è possibile consultare l'articolo in Silvio Alovio, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Torino, Kaplan, 2013, pp. 139-148.

<sup>54</sup> Carlo Foà, *Il cinema nelle ricerche medico-biologiche*, “Bianco e Nero”, n. 10, 1937, p. 25.

<sup>55</sup> «Accanto al fagocitismo (incorporazione di sostanza liquida) un altro fenomeno che è stato scoperto mercé l'aiuto della cinematografia, e cioè la pinocitosi, ossia l'incorporamento di goccioline liquide». *Ivi*, p. 26

ci riappare continuo, falso nei rapporti di tempo, ma tale da darci la concezione esatta di ciò che è avvenuto in un lasso di tempo molto più lungo. Accanto ai movimenti estremamente lenti ve ne sono di quelli estremamente rapidi, che sfuggono alla nostra analisi diretta. Come ad esempio, potrebbe l'occhio analizzare come scoppi una bolla di sapone colpita da un piccolo proiettile?»<sup>56</sup>.

Dopo queste discussioni sulle nuove possibilità che il cinema offre agli studiosi, Foà racchiude il suo pensiero sul cinema didattico e il suo utilizzo in campo medico nelle battute finali:

«Accanto al film di divulgazione scientifica per il grande pubblico deve sorgere il film didattico specializzato per le scuole medie e superiori, mentre lo scienziato si varrà del cinematografo come mezzo di indagine, là ove esso valga a sostituire ed a integrare l'osservazione diretta, come ad esempio pei movimenti troppo rapidi o troppo lenti [...]. Un possibile mercato per il film didattico sarà dato dalle stesse nostre scuole. Come possiamo dimostrare a più di dieci persone per volta un atto operativo od un esperimento biologico? Impossibile! Bisogna diffondere la persuasione che l'insegnamento tecnico della medicina deve essere fatto con l'uso del cinematografo, talora parlato, od anche muto se intervenga a spiegarlo la viva voce dell'insegnante»<sup>57</sup>.

Le tesi avanzate da Foà sul tempo cinematografico e sui fenomeni troppo lenti o troppo rapidi per la percezione umana, ci permettono di collegarci al successivo intervento di Nazareno Padellaro<sup>58</sup>, pedagogo molto vicino a Giuseppe Bottai, dal titolo *Cinematografia, tempo fisiologico e orario scolastico* (tesi già affrontata da Padellaro in un intervento precedente su "Cinema" n. 28, 1937, dal titolo *Tempo psicologico e cinema nell'orario scolastico*. Il contenuto è lo stesso). Per l'analisi sul tempo psicologico che divide fanciulli e adulti in universi separati, Padellaro imposta il suo studio partendo da una considerazione sull'evoluzione del fanciullo che, sin dall'apparizione del linguaggio, si sviluppa su due piani: «con l'assimilazione sensorio motrice, struttura l'ambiente e organizza la sua attività, con l'assimilazione razionale egli elabora l'universo dell'azione in termini di pensiero ed organizza la

---

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>58</sup> Per un approfondimento sulla figura di Padellaro cfr. Juri Meda, *Padellaro Nazareno*, in Giorgio Chiosso e Roberto Sani (a cura di), *Dizionario Biografico dell'Educazione (1800-2000)*, Milano, Editrice bibliografica, 2013, pp. 266-267.

ragione»<sup>59</sup>. Suddividendo successivamente il tempo tra tempo subbiiettivo e tempo obiettivo, tra tempo spirituale e tempo materiale, tra tempo dell'anima e tempo fisico ne deduce che l'utilizzo dei potenti mezzi messi a disposizione degli educatori è la nuova strada su cui deve battere l'insegnamento, sia per eliminare «quella impermeabilità dell'esperienza costituita da quegli strati invisibili creati da un insegnamento esclusivamente verbalistico»<sup>60</sup>, sia per la formazione del senso sociale, per la formazione del carattere dell'uomo:

«Potrà il cinematografo divenire uno strumento didattico, un sussidio metodico capace di saldare per così dire in unità viventi i vari insegnamenti? Qui non si tratta di detronizzare l'insegnamento auricolare per quello visivo, ma di far sì che lo schematismo delle materie diventi una certa somma di sapere pratico. Il pericolo di mettere tra la vita e l'alunno il libro o il morto programma può essere evitato dal cinematografo? Il più grande pericolo dell'insegnamento, l'impostazione delle materie, per cui noi cediamo come ad entità astratte alla storia, alla geografia, alla geologia, alla botanica, dimenticando per queste discipline l'angolo di terra in cui siamo e di cui subiamo il passato, la struttura, il clima, l'economia, e sul quale dobbiamo agire, può essere superato dalle immagini viventi che operano lo schermo? Questo è il problema. Così posto, non è necessario spendere molte parole per dimostrare che per cinema scolastico noi non intendiamo quello che vive sotto il segno dell'emozione, che stilizza sentimenti in quadri ed azioni, che ingrandisce e deforma il giuoco drammatico delle passioni umane, che specula sulla vertigine grossolana dei cervelli rozzi e impressionabili»<sup>61</sup>.

L'ultimo saggio estratto dal convegno sul cinema didattico, affronta uno dei problemi più discussi nella realizzazione della cinematografia educativa: la necessità di standardizzazione del formato pellicolare (o passo) da adottare.

In *Utilità del passo a 16 m/m nella cinematografia scolastica* di Giovanni Rossi, troviamo una lunga carrellata di evidenti problemi tecnici e pratici che si presentano con l'utilizzo del 35mm, a scapito del formato 16mm, meno dispendioso e di più pratico utilizzo. Un formato, il 35mm, «che alcuni mostrano ancora di preferire, [e

---

<sup>59</sup> Nazareno Padellaro, *Cinematografia, tempo fisiologico e orario scolastico*, "Bianco e nero", n. 10, 1937, p. 45.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 48.



che] fecero sì che tale problema rimanesse per un pezzo senza una pratica soluzione di principio»<sup>62</sup>:

«Le ragioni che spingerebbero per l'introduzione del 35mm renderebbero tale scelta irrealizzabile: Le ragioni? Eccole: Costo rilevante dell'impianto, installazione richiedente accorgimenti e misure di garanzia particolare, enorme spesa per l'acquisto del materiale sensibile necessaria a creare una grande Cinemateca nazionale rispondente ai bisogni delle scuole d'ogni tipo e grado, difficoltà non lievi per la organizzazione centrale e periferica indispensabile per una rapida, sicura, pratica, ed economica distribuzione di programmi cinematografici»<sup>63</sup>.

Il saggio, in perfetta linea con i dettami propagandistici, esordisce ricordando la standardizzazione proposta dall'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa, vista come una pratica soluzione di principio, e le azioni future del Ministero guidato da Bottai:

«Scartata, infine, l'idea di accettare il film di passo standardizzato [il 35mm], già universalmente in uso nel settore della cinematografia a carattere spettacolare, perché di dimensioni troppo grandi, e quello di m/m 9,5, perché di dimensioni troppo ridotte, la gara si restrinse fra il 17,5 adottato dalla Organizzazione Pathé Rural, e il 16 m/m, prevalentemente affermatosi in altri Paesi per i bisogni dilettantistici. Come si sa la scelta cadde sul passo 16, poiché il Consiglio dell'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa, che ha sede in Roma ne decise la adozione ufficiale. È precisamente di questo formato che noi parleremo, poiché su di esso si baserà e si svilupperà la cinematografia scolastica italiana il cui avvento [...] va ora avviandosi con ponderata cautela verso la sua pratica realizzazione, attraverso lo studio e l'azione dell'Ufficio per la Radiofonia e la Cinematografia Scolastica»<sup>64</sup>.

Di maggiori interesse invece, sono le argomentazioni di Rossi sulle problematiche tecniche e pratiche; tra i problemi tecnici che influiscono sul fattore economico, viene preso in considerazione il costo degli impianti: se la fascia di prezzo di un proiettore 35mm oscillava tra le 10.000 e le 100.000 lire, ben poche, in verità, sarebbero state le scuole disposte a spendere tale cifra. Altre problematiche tecniche che si possono riscontrare riguardano «l'alta e costante velocità che il trasportatore di

---

<sup>62</sup> Giovanni Rossi, *Utilità del passo a 16 m/m nella cinematografia scolastica*, "Bianco e nero", n. 10, 1937, p. 55.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 55.

un impianto cinematografico sonoro a passo normale deve imprimere alla pellicola»<sup>65</sup>, l'ampiezza del raggio luminoso del proiettore e il rendimento fonico:

«La esigua velocità richiesta dal film ridotto, invece, permette di raggiungere risultati pressoché analoghi con minor dispendio di organi meccanici poiché è ben più facile guidare una pellicola che scorra alla velocità di 17 cm. al minuto secondo, come avviene nel passo ridotto, (e qui troviamo la vera etimologia di questa denominazione) anziché un'altra che scorra alla cospicua velocità di 46 cm., che è la normale marcia di un film sonoro di 35 m/m.

Inoltre, la minima superficie di un fotogramma a 16 m/m – superficie che si può calcolare in appena 52 m/mq. – consente di attuare dispositivi di illuminazione nei quali il rendimento ottico può essere spinto al massimo [...]. Tale ampiezza, conveniamone, è più che sufficiente per una proiezione scolastica. Inoltre, la possibilità di poter affidare il movimento del complesso meccanico ad un motore elettrico di potenza ridotta, facilita il compito dei costruttori, permettendo loro, di eliminare i motori di maggior costo in uso nei comuni impianti»<sup>66</sup>.

Calcolato il rapporto tra la lunghezza di un film a passo ridotto rispetto al passo normale di 2,5 («ciò significa che un film a 16 m/m lungo 100 metri, ha la stessa durata di un film 35 m/m lungo 250 metri») <sup>67</sup>, passa ad analizzare eventuali problemi pratici tra cui il notevole risparmio di materiale sensibile.

Portando ad esempio la realizzazione di 50 copie di un film della lunghezza media di 150 metri affinché ogni provincia possa disporre di un numero di copie sufficienti ad assicurare una efficace distribuzione alle varie scuole, «occorrerà stampare non meno di 400 copie per ogni soggetto: ne consegue che per 50 soggetti occorrerebbe consumare annualmente un metraggio di ben 3 milioni»<sup>68</sup>, senza tener conto del negativo necessario alla ripresa. Se invece si dovessero realizzare lo stesso numero di copie in 35mm, il metraggio totale ammonterebbe a 7 milioni e mezzo, con un conseguente notevole incremento dei costi.

Le ultime considerazioni sul lato pratico riguardano le varie difficoltà che si possono superare grazie alla diffusione del formato ridotto. Secondo Rossi, l'uso del 16mm, renderà più agevole la diffusione della cinematografia scolastica nella nostra cultura perché, grazie al suo ingresso nelle scuole, anche le popolazioni rurali presenti in

---

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>66</sup> *Ivi*, pp. 57-58.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

paesi e località nelle quali il cinema non è presente ne potranno trarre vantaggio. Infine una valutazione sul peso specifico dei materiali filmici e il trasporto:

«Un rotolo di 150 metri di pellicola a 16 m/m, corrisponde a 375 metri di quella a passo normale e pesa, bobina compresa, appena 600 grammi; con la relativa scatola di lamiera, il peso sale a 650 grammi. E poiché 150 metri di film hanno una durata, in proiezione, pari a 14 minuti primi, per uno spettacolo della durata di un'ora, occorrerebbero appena 600 metri, per un peso complessivo di 2 kg e 600 bobine e scatole comprese, in confronto dei kg 13 che costituiscono il peso di uno spettacolo consimile realizzato su film normale»<sup>69</sup>.

Un ultimo resoconto sulle tematiche trattate nei vari convegni ci è riportato da Luigi Chiarini<sup>70</sup> sulle pagine di "Cinema". Pur lodando l'organizzazione di una manifestazione così importante che «richiama l'attenzione su aspetti così seri, così poco spettacolari, ma così interessanti della cinematografia, quali sono le sue applicazioni scientifiche e didattiche e le sue espressioni»<sup>71</sup>, Chiarini auspica in una distinzione, per gli anni a venire, tra il festival di Como e la manifestazione che si tiene a Venezia, con cui possono esservi interferenze: «Un altro rilievo deve essere fatto; molte delle pellicole presentate a Como, forse le migliori, erano già state proiettate a Venezia dove, naturalmente, sono rimaste un po' soffocate dal film spettacolare e non hanno avuto quello spicco che meritavano. Ora sarebbe desiderabile che tra Venezia e Como ci fosse una netta delimitazione»<sup>72</sup>.

Le parole di Chiarini trovano conferma nella relazione della giuria del festival di Como, che escluse dalla premiazione alcune opere realizzate dall'Istituto Luce e dalla UFA<sup>73</sup>, perché presentate e premiate in altre manifestazioni.

I tre convegni sopra citati invece, hanno posto «in risalto problemi importantissimi che devono essere risolti o in via di soluzione, ma che, comunque, richiedono sempre un periodico esame, un periodico contatto fra tutti gli elementi che ad essi si interessano»<sup>74</sup>.

---

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>70</sup> Per una biografia su Luigi Chiarini cfr. Orio Caldiron (a cura di), *Luigi Chiarini 1900 - 1975. "Il film è un'arte, il cinema, un'industria"*, Roma, Scuola Nazionale di Cinema, 2001.

<sup>71</sup> Luigi Chiarini, *Una buona iniziativa*, "Cinema", n. 31, 1937, p. 228.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 229.

<sup>73</sup> «La Giuria ha inoltre preso atto che l'Istituto Nazionale Luce ha presentato i suoi film "fuori concorso" ed ha stabilito che debbano considerarsi fuori concorso anche quelli dell'UFA perché già premiati in altre manifestazioni». *Relazione della Giuria*, "Bianco e nero", n. 10, 1937, p. 65.

<sup>74</sup> Luigi Chiarini, *Una buona iniziativa*, cit., p. 228.

In particolare nel Convegno didattico organizzato personalmente dal ministro Bottai, al quale hanno partecipato un gran numero di convegnisti e uditori, riferisce Chiarini che le

«relazioni sono state particolarmente utili, perché hanno contribuito a fare entrare nella coscienza degli insegnanti il problema dell'applicazione del cinematografo, come mezzo di insegnamento [...]. D'altra parte, si tratta di cosa tutt'altro che semplice, e di soluzione che richiede l'interessamento di seri e profondi pedagogisti e di preparati uomini del cinema che abbiano, però, la coscienza di tutti e due gli aspetti del problema: didattico e tecnico»<sup>75</sup>.

Chiuso l'ampio capitolo di approfondimento sul Concorso di cinematografia turistica e scientifica, il dibattito persiste sulle pagine di "Cinema" nel numero conclusivo del 1937.

In *Pane per i giovani*, Mary Tibaldi Chiesa<sup>76</sup> fa apertamente leva sui pericoli in cui i fanciulli possono incorrere frequentando il cinematografo senza che ci sia una distinzione tra produzioni per adulti e per ragazzi.

Anche se negli ultimi tempi si sono creati film adatti ai ragazzi e agli adolescenti (l'autrice fa riferimento a *Capitani coraggiosi* di Victor Fleming del 1937 e *Il principe e il povero* diretto da William Keighley ed entrambi tratti da libri di due grandi autori: Rudyard Kipling e Mark Twain), «si presenta in primo piano la necessità di creare produzioni cinematografiche d'arte e di vita, di realtà o d'immigrazione, di bellezza e di poesia, che giovino al pubblico speciale dei bimbi, dei fanciulli, degli adolescenti e concorrano all'evoluzione della loro mente e delle loro personalità in formazione»<sup>77</sup>.

Per proteggere i ragazzi dalle attrazioni degli adulti è necessaria una produzione orientata al gusto e al sapere dei più giovani, partendo da altre forme d'arte alle quali il cinema, forma d'arte più recente, è inevitabilmente legata. Partendo dalla produzione letteraria (poesia, romanzo, novella) e dalla produzione teatrale (tragedia, commedia, opera, operetta), si dovranno sfruttare e mettere in rilievo due aspetti «che solo il cinematografo può far vivere in modo *unico*. Due di questi elementi sono l'*elemento fantasia* e l'*elemento viaggio*. Il mondo della fantasia e della irrealtà,

---

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 228-229.

<sup>76</sup> Nel primo capitolo abbiamo affrontato il disegno di legge presentato dall'Onorevole Mary Tibaldi Chiesa *Sulla cinematografia per ragazzi* presentato alla Camera dei deputati nel marzo 1950. Cfr. par. 1. 3.

<sup>77</sup> Mary Tibaldi Chiesa, *Pane per i giovani*, "Cinema", n. 36, 1937, p. 415.

senza dubbio, trova nella cinematografia possibilità di visione e di vita, che né il libro né il teatro riuscirebbero mai ad attuare»<sup>78</sup>.

Attribuendo al cinematografo il vantaggio di un minore sforzo mentale nell'apprendimento rispetto alla lettura («questo richiede al lettore un certo grado di intelligenza e una certa volontà di collaborazione»)<sup>79</sup> e la possibilità di essere una miniera inesauribile di opportunità, sarà possibile dare agli spettatori più giovani attraverso l'elemento viaggio visioni di genti straniere, terre lontane e avvenimenti remoti. L'elemento fantastico può fare invece appello all'anima infantile, trovando nella cinematografia possibilità di visione e di vita, che né il libro né il teatro riuscirebbero mai ad attuare; «in entrambi i casi esso dovrebbe, in certo senso, non nuocere al libro, ma aiutarlo»<sup>80</sup>.

Annunciando il prosieguo del dibattito sull'argomento nel numero successivo con un articolo di Padre Agostino Gemelli, Tibaldi Chiesa chiude facendo leva nuovamente sul pericolo che i ragazzi possono incontrare in mancanza di produzioni a loro dedicate e sulle possibilità da attuare per soddisfare il «formidabile appetito cinematografico dei nostri ragazzi»:

«Verrà senza dubbio un giorno in cui qualche mente geniale riuscirà a creare un capolavoro, ideato per il cinematografo e solo per il cinematografo. Questo si verificherà nel campo della cinematografia per ragazzi, come nel campo della cinematografia per adulti. E sarà, si capisce, l'ideale: perché si tratterà di forma d'arte e di creazione assolutamente indipendente, con fisionomia propria, con lineamenti tipici. Ma, nell'attesa, non mancano certamente i soggetti da dare in pasto al formidabile appetito cinematografo dei nostri ragazzi: i quali vanno difesi e protetti in questo campo, è bene proclamarlo ad alta voce, senza timore di essere accusati di puritanesimo fuori luogo. Il cinematografo, così come è oggi, presenta pericoli gravi per le anime infantili, ove tutto si imprime come nella cera molle, e spesso indelebilmente. E il miglior rimedio non saranno né le restrizioni, né i divieti»<sup>81</sup>.

In *Film per ragazzi* di Agostino Gemelli<sup>82</sup> c'è una certa continuità dei temi trattati: i problemi che il cinematografo può infliggere ad un pubblico più giovane (nei casi

---

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 416.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 417.

<sup>82</sup> Fondamentali ed anticipatrici sono le sue riflessioni psicologiche sul rapporto e le analogie che si instaurano tra la proiezione cinematografica e il «cinesognatore». Sempre su «Bianco e Nero» cfr. *La psicologia al servizio della cinematografia*, «Bianco e Nero», n. 9, 1937, pp. 3-12. Per un

peggiori può anche causare psicosi) e l'inutilità di applicazioni censorie sui prodotti filmici per evitare effetti negativi. Lo stesso autore ha partecipato attivamente a diversi studi che cercavano di trovare una soluzione al problema degli effetti negativi che i ragazzi "subiscono" durante la visione di film non adatti<sup>83</sup>; la direzione da intraprendere è quella di orientare la produzione diretta di film esclusivamente per il pubblico più giovane, convincendo i cineasti a montare film "decenti" per ragazzi perché «i film che si proiettano oggidì sono pensati, montati, eseguiti perché servono a divertire e ad interessare gli adulti»<sup>84</sup>. Per la realizzazione di opere apposite, anche Gemelli è d'accordo nell'utilizzare artisticamente l'elemento fantastico, ponendo però particolare attenzione a non utilizzarlo per condurre lo spettatore ad un *evasione* dal mondo reale facendo leva sui sentimenti e a non sfruttare tale elemento economicamente per ragioni di "cassetta":

«Parlo del film a tipo romanzo, sia esso d'amore, di avventure, di ambiente sociale, storico, od altro genere. Gli adulti domandano "un racconto" che li interessi. E l'interesse è tanto maggiore quanto più completa riesce la *evasione* dello spettatore dalla vita abituale per immergersi in un mondo irreali e fantastico. Le grandi fabbriche di film mirano quindi ad interessare un pubblico sempre più vasto di adulti; vi riescono precisamente mettendo in giuoco, con la proiezione, quei sentimenti che sono più comuni alla massa degli spettatori. Anzi, quando si crea da una fabbrica di "genere", un "tipo" e questo "genere" o questo "tipo" incontra i gusti del pubblico, molte case cinematografiche si mettono per questa stessa via; ed appaiono in circolazione copie, più o meno felici, del genere riuscito, fino a che di nuovo l'interesse è risvegliato da un

---

approfondimento sulla figura di Agostino Gemelli cfr. Maria Bocci (a cura di), *Storie dell'Università cattolica, Vol. VI: Agostino Gemelli e il suo tempo*, Milano, Vita e Pensiero, 2009. Per un approfondimento sulle teorie applicate al cinematografo cfr. Andrea Bellavita, Massimo Locatelli, *Padre Agostino Gemelli*, in Raffaele De Berti, Massimo Locatelli (a cura di), *Figure della modernità nel cinema italiano (1900-1940)*, Pisa, Ets, 2008, pp. 211-234; Massimo Locatelli, *Filmologia e disciplinizzazione: il progetto di Agostino Gemelli e dell'Università Cattolica del Sacro Cuore*, in David Bruni, Antioco Floris, Massimo Locatelli, Simone Venturini (a cura di), *Dallo schermo alla cattedra La nascita dell'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo in Italia*, Roma, Carocci, 2016, pp. 92-100; Massimo Scaglioni, *Davanti ai media. La riflessione di Gemelli sui mezzi di comunicazione*, in Maria Bocci (a cura di), *Storie dell'Università cattolica, Vol. VI: Agostino Gemelli e il suo tempo*, cit., pp. 543-569.

<sup>83</sup> Riferendosi all'inefficacia della censura dice: «Ma l'azione negativa è inefficace. Io ho fatto eseguire da maestre intelligenti e capaci ricerche psicologiche, una interessante inchiesta tra ragazzi che frequentano abitualmente il cinema. Ne è risultato, fra le altre cose, che, per i ragazzi, il sapere che lo spettacolo al quale essi sono condotti rappresenta il frutto di una censura, dimezza il gusto e l'interesse. Di qui i tentativi vari per assistere alle proiezioni proibite...per essi; ed il riuscirvi, me l'ha attestato questa inchiesta, è tutt'altro che difficile». Agostino Gemelli, *Il film per ragazzi*, "Cinema", n. 37, 1938, p. 9.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

altro genere, da un altro tipo. Vi è quindi una selezione dei film esercitata mediante il giuoco dell'interesse del pubblico, al quale corrisponde l'interesse del produttore, ossia la "cassetta" delle entrate. Tutto questo non è certo fatto per eliminare i film "meno decenti"»<sup>85</sup>.

La censura invece è un elemento assolutamente inefficace e controproducente; che sia statale, privata o volontaria (come ad esempio le sale dei circoli cattolici). È controproducente in quanto le opere proibite esercitano quel fascino tale da spingere i ragazzi a frequentare le sale per poter vedere le opere a loro vietate. C'è inoltre anche la possibilità che molti film che passano «attraverso i filtri pazienti e rigorosi delle censure pubbliche e private» siano tutt'altro che privi di influenze negative sui più giovani perché il ragazzo vede le cose con i suoi occhi, occhi diversi da quelli degli adulti. Da ciò è necessario orientare la produzione, «occorre un Collodi del cinematografo»:

«Chiuderemo le porte dei cinematografi a tutti i ragazzi? Porteremo, come taluni vogliono, il limite dell'età alla quale è permesso assistere agli spettacoli cinematografici più in alto ancora di quello che non sia oggi? Cattivo rimedio, ovvero rimedio che non può servire. [...] Bisogna produrre film per ragazzi; e questi film non debbono essere film concepiti per adulti e permessi ai ragazzi, bensì film concepiti, costruiti, eseguiti per i ragazzi e solo per essi.

Poiché i ragazzi che vanno al cinema sono una moltitudine in tutto il mondo, poiché vi sono in tutto il mondo genitori preoccupati del male che ai loro figlioli può venire dal cinema, io penso che non dovrebbe essere un cattivo affare per una casa tentare questo genere e svilupparlo e cavarne film che diventeranno per ragazzi altrettanto celebri quanto certi libri che sono stati il godimento della nostra ormai lontana fanciullezza.

La difficoltà vera non sta nel problema economico; e non sta nemmeno nel fabbricare o nel mettere in commercio questi film; la difficoltà vera sta nel trovare artisti che non si mettano in veste di censori moraleggianti ad annoiare i nostri ragazzi, ovvero che pensino di creare film per ragazzi impicciolendo e adattando quello che serve e fu concepito per gli adulti; ma che, avendo un'anima d'artista sappiano presentare gli avvenimenti e le scene d'un film come li veggono, come li concepiscono, come li amano i ragazzi del nostro tempo; andando incontro alle loro tendenze buone e sane, risvegliando il loro interesse così da riuscire a far sorgere nell'anima del ragazzo quei sentimenti, quei pensieri, quelle riflessioni che hanno efficacia educativa. La questione del cinema per ragazzi è soltanto qui: occorrono degli uomini, cioè, degli artisti degni di

---

<sup>85</sup> *Ibidem*.

questo nome, che sappiano fare dell'arte del cinematografo come è richiesta dai ragazzi del nostro tempo. Occorre un Collodi del cinematografo»<sup>86</sup>.

Muovendosi dagli auspici posti dal Gemelli nel suo discorso per orientare la produzione dedicata ai più giovani, il dibattito sulle riviste si sposta verso un fattore più specificatamente tecnico.

È l'esempio di Mario Lariccia che, in un articolo apparso nel maggio 1938 su "Bianco e nero", pone alcuni problemi riguardanti la cinematografia didattica a cominciare dallo sviluppo di un linguaggio cinematografico che deve essere l'elemento caratterizzante delle nuove produzioni. Un linguaggio cinematografico esiste ed alla base della sua espressione artistica c'è il montaggio; da non confondersi con la mera operazione che si attua alla moviola: «Tale convincimento può ancora esistere fra uomini come i docenti che fra non molto saranno chiamati a creare e ad impiegare il materiale cinematografico didattico: occorre rimuoverlo per sostituirvi i concetti e i principi veri del montaggio considerato quale essenza della espressione cinematografica»<sup>87</sup>.

Per superare questa errata concezione del montaggio come un'attività puramente meccanica, Lariccia propone una nuova definizione sostituendo il termine «bruto e impreciso» di montaggio con quello di *composizione*, di creazione in musica, creando un'analogia fra la composizione musicale e quella di una pellicola cinematografica. Un'analogia non soltanto formale<sup>88</sup>.

«Si tratta di stabilire un metodo da seguire nel montaggio delle pellicole destinate all'insegnamento»<sup>89</sup>, e prendendo le mosse da questa nuova modalità di approccio, si potranno impostare le questioni tecniche della futura «pedagogia cinematografica».

Prese di posizione non del tutto condivisibili:

---

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> Mario Lariccia, *Teoria del montaggio e cinematografia didattica*, "Bianco e Nero", n. 5, 1938, p. 55.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 56. Nelle ultime pagine del saggio vengono elencate una serie di "metodi del montaggio": «*Il montaggio analitico*: questo è il metodo più adatto per allievi di classi medie superiori e per quelli dei corsi superiori. Benché l'analisi sia fatta dal compositore della pellicola e quindi seguita passivamente dal discente questo deve essere in grado di apprezzare l'analisi con senso critico. L'allievo che si domandi perché gli si mostri prima quel particolare e poi quell'altro, deve trovare già in sé il discernimento della differente importanza dei particolari. [...] In questo caso io userei molto, in sede di ripresa, la carrellata per condurre lo spettatore gradualmente dal totale al particolare o viceversa; *Il montaggio logico*: questo tipo che si potrebbe dire anche razionale, [...] [è] di uso assai largo e di grande utilità didattica perché abitua il discente a considerare i rapporti causa-effetto».



«Il documentario, la pellicola didattica e più ancora quella puramente scientifica, partono da una realtà di fatto esistente: questa può essere presentata in diversi modi, può essere anche idealizzata oppure falsata; ma non sarà mai creata ad uso del cinematografo. In poche parole la pellicola spettacolare a soggetto si fa su un mondo di cui l'artista è creatore, quella documentaria didattica si fa sulla natura in cui l'uomo stesso è creatura e non può se non interpretare fatti e cose che con lui vivono.

Da quanto sopra è postulato risulta quanto, nella cinematografia didattica, il montaggio sia più importante della ripresa: questa invero non ha altro compito che quello di registrare, nelle migliori condizioni, e con la maggior completezza consentita, fatti e cose, sulla emulsione sensibile. È solo il modo di procedere della narrazione che crea la pedagogia cinematografica»<sup>90</sup>.

Da una lunga serie di esempi applicativi perché come egli stesso ammette «un discorso astratto poco gioverebbe», trae la conclusione che, almeno in linea teorica, sono possibili varie combinazioni dei “tipi” di montaggio<sup>91</sup>. La scelta da effettuare deve essere «affidata al buon senso e alla esperienza pedagogica di chi esegue il montaggio» ed essa deve innanzitutto adeguarsi al grado della scolaresca per la quale la pellicola viene “composta”. Ciò per dar vita ad un periodo sperimentale in cui i futuri “docenti-montatori”, gli uomini della scuola e della psicologia pratica che si dedicheranno alla cinematografia scolastica, dovranno provare a mettere da parte il loro «corredo di conoscenze superiori» immaginando di essere loro stessi adolescenti se si rivolgono ad adolescenti, fanciulli se hanno come riferimento i fanciulli: «Questo consiglieri al compositore di pellicole didattiche: non aver mai paura di essere troppo felice, non temere puerilità»<sup>92</sup>. La consapevolezza di Lariccia di andare incontro ad «un periodo sperimentale» dimostra ancora una volta la multiformità dell'oggetto cinema per la scuola e le sue possibili applicazioni. Gli articoli fin qui trattati hanno affrontato tematiche tecniche, psicologiche, legislative, lasciando trasparire una netta disomogeneità sull'argomento e una mancata coordinazione d'intenti per proseguire i lavori.

Nel 1939 viene pubblicata invece una serie di articoli legati da un filo conduttore e molto vicini tra loro sia per contenuti, sia per il marcato orientamento propagandistico; il 1939 è anche il primo anno di attività della neo istituita Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica (decreto legge n. 1780 del 30 settembre

---

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 55-56.

<sup>91</sup> Secondo Lariccia i “tipi” di montaggio si suddividono rispetto al *taglio* (ritmico/aritmico), al *contenuto* (analitico/logico/analogico), al *tempo* (cronologico) e allo *spazio* (spaziale).

<sup>92</sup> Mario Lariccia, *Teoria del montaggio e cinematografia didattica*, cit., p. 67.

1938<sup>93</sup>. Regio decreto entrato in vigore il 15 dicembre 1938 e convertito dalla legge n. 288 del 16 gennaio 1939)<sup>94</sup>. Il primo articolo di questa serie che tiene conto dei decreti convertiti in legge è *Cineteca Autonoma per la Scuola* di Luigi Baldelli del marzo 1939. Un'introduzione al decreto che istituisce la Cineteca Scolastica presso il Ministero dell'Educazione Nazionale che "merita speciale menzione". Baldelli riepiloga le varie misure di sostentamento del nuovo ente<sup>95</sup>, i consigli amministrativi che ne danno la forma giuridica, i consigli tecnici quali organi esecutivi<sup>96</sup> e non manca di ricordare che la «sua multiforme attività, fa astrazione da qualsiasi nuovo gravame» a carico delle famiglie degli alunni. La produzione e l'acquisto delle pellicole anche estere e l'eventuale riduzione in 16mm è affidata al reparto operativo dell'Istituto Luce, grazie al "perfetto impianto" predisposto dall'Istituto per la «riduzione delle pellicole dal formato normale a quello 16 millimetri (riduzione simultanea del quadro e della colonna sonora)».

Il progresso tecnico dell'impianto, che consente l'applicazione del sonoro anche nel passo ridotto, secondo Baldelli agevolerà la produzione di film didattico/educativi permettendo la diffusione del cinematografo negli oltre 4000 piccoli comuni che ancora ne sono privi. Ciò grazie anche alla prima fornitura di proiettori della casa produttrice italiana Safar<sup>97</sup> che la Cineteca mette in circolazione.

---

<sup>93</sup> Pubblicato in Gazzetta Ufficiale n. 273 del 30 novembre 1938, pp. 4938-4939.

<sup>94</sup> Pubblicata in Gazzetta Ufficiale n. 49 del 28 febbraio 1939, pp. 1072-1073.

<sup>95</sup> Cfr. par. 1. 2.

<sup>96</sup> «Il consiglio di amministrazione nomina un consiglio tecnico, che sarà il vero organo esecutivo, e che, a sua volta, si varrà della collaborazione di due comitati tecnici, uno essenzialmente pedagogico e l'altro artistico. Fra i compiti del consiglio tecnico sono principalmente indicati i seguenti: organizzazione e funzionamento dell'Ente al centro ed alla periferia; scelta del tipo o dei tipi di apparecchi di proiezione; organizzazione della produzione di pellicole e diapositive; organizzazione dei mezzi atti a creare una coscienza cinematografica fra insegnanti, alunni e famiglie». Luigi Baldelli, *Cineteca autonoma per la scuola*, "Cinema", n. 65, 1939, p. 163.

<sup>97</sup> È possibile avere notizia dell'effettiva messa in circolazione dei proiettori Safar attraverso diverse pubblicità sulla rivista "Cinema" dal 1940. Ad esempio, nei n. 96 e 97 del 1940 notiamo come venga sponsorizzato in quanto proiettore meritevole del "Premio del Duce" alle Giornate della Tecnica svoltesi a Palazzo Venezia a Roma. Nel n. 97 vediamo una foto che ritrae il Duce intento ad osservare il proiettore in questione: «Il duce si interessa visibilmente al proiettore cinematografico SAFAR a passo ridotto, vincitore di uno dei "Premi del Duce", consegnati a Palazzo Venezia nella Giornata della Tecnica. Nel n. 116 di "Cinema" (e in alcuni numeri successivi), notiamo come il proiettore venga sponsorizzato insieme ad una circolare della Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica che divulga la graduatoria del "Concorso proiettori cinematografici". La ditta Safar si è aggiudicata il primo posto. La pubblicità promuove il proiettore vincitore il P.S.V. 40 a passo ridotto: «La Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica [...] ha adottato il passo ridotto, 16mm, che diffonderà in tutte le Scuole di ogni ordine e grado per la realizzazione di questo imponente compito». Cfr. Figura 10.

Così come concepita la Cineteca Autonoma potrà provvedere a fornire un “prezioso sussidio didattico” attraverso la cinematografia a passo ridotto, offrendo «impensate possibilità in altri settori che fino ad oggi parevano condannati ad una giustificabile inferiorità»<sup>98</sup>.

Proseguendo l’analisi notiamo, nella sezione “Rassegna della stampa” di “Bianco e nero”, la segnalazione di un articolo curato da Roberto Paoletta<sup>99</sup> sulle pagine de “Il Giornale d’Italia” datato al 9 aprile 1939. In *Cinema e scuola*, Paoletta espone il suo punto di vista sull’argomento considerando l’ingresso ufficiale del proiettore nelle aule «una svolta definitiva nella storia della pedagogia» pronta a fertilizzare «tutti i terreni dello scibile e a creare una nozione della cultura fundamentalmente nuova». Grazie alla nuova legge che introduce ufficialmente il proiettore nelle scuole, il governo fascista potrà creare il volto nuovo della moderna cultura. Al fianco dell’educatore, il cinema trova spazio per la sua capacità di sintesi per immagini che può aiutare i ragazzi a non far “sfuggire la nozione”. La tematica della semplificazione che il cinema può dare alla lezione, altrimenti più lunga e noiosa, se condotta con metodi classici, sarà tra le più discusse nel dopoguerra:

«Ecco il cinema che interviene e affresca sullo schermo la realtà più affascinante: esso è capace di scoprire con un sol colpo di obiettivo l’origine misteriosa del fiume, riassumendo in pochi palpiti quella che può essere stata la fatica trentennale dell’esploratore – inquadrarne curiosamente il corso dell’aereo, così come lo ferma lo sguardo sospeso dell’uccello – evocare le civiltà maestose e potenti che esso alternativamente crea o sommerge, lungo il suo corso geniale - cogliere infine le sue ampie e lente nozze col mare, sotto lo sfavillio dei raggi solari. [...] Il cinema crea lo spirito scientifico senza uccidere la poesia che ne deve essere il lievito»<sup>100</sup>.

Un fascicolo monografico di “Bianco e nero” dedicato a *Il cinema e i bambini* continua il discorso in un’ottica propagandistica affidando la prefazione al ministro

---

<sup>98</sup> Luigi Baldelli, *Cineteca autonoma per la scuola*, cit. p. 163.

<sup>99</sup> Studioso e critico cinematografico napoletano e docente di Storia e critica del cinema dal 1966. Assiduo collaboratore delle più importanti riviste di settore quali “Bianco e nero” e “Cinema” e curatore della pagina degli spettacoli sul quotidiano “Il Mattino”. È stato anche relatore al Corso di Filmologia nelle edizioni svoltesi a Roma nel triennio 1949-1951. Tra i suoi testi più importanti *Storia del cinema muto*, Napoli, Giannini, 1956 e *Storia del cinema sonoro 1926-1939*, Napoli, Giannini, 1966. Per un ulteriore approfondimento cfr. Antonio Napolitano, *Uno storico napoletano del cinema: Roberto Paoletta*, in Maria Cristina De Crescenzo, Antonio Lucadamo, Chiara Masiello, Adriana Muti (a cura di), *Napoli, una città nel cinema*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, II ed., 2009.

<sup>100</sup> Roberto Paoletta, *Cinema e scuola*, “Bianco e nero”, n. 6, 1939, p. 112.

Bottai. L'intero numero sin dalla sua impostazione, ha l'ambizione di voler essere un'indagine valida, una forma di investigazione, condotta dalla redazione in una scuola di Roma: dopo la proiezione del film *Scipione l'Africano* vengono raccolte le impressioni dei bambini attraverso le loro illustrazioni. Pur considerando importanti gli scritti e i disegni, "gli scarabocchi", non più esclusivamente come documenti scolastici, ma quali documenti psicologici, l'inchiesta non dimostra in nessuna occasione quali metodologie saranno utilizzate per lo studio "psicologico" di questi documenti. Solo un accenno ad alcune "preoccupazioni didattiche" che potrebbero suggerire l'ausilio del cinematografo per l'insegnamento della storia e per approfondire alcuni dettagli («Il fanciullo è abilissimo nel toccare il dettaglio. Impadronitosi d'un particolare, trascura tutto il resto e quasi nasconde la sua scoperta»)<sup>101</sup>. Un altro problema strettamente didattico, "che merita l'attenzione degli educatori", emerge dalle parole di Bottai:

«La scuola non può ignorare, che esiste un mulino delle emozioni, che macina per conto proprio e distribuisce alimento, di là da ogni influenza e da ogni sua azione. Non può ignorare, che i sentimenti si cristallizzano attorno ad un nucleo preesistente. [...] Di quali mezzi dispone la scuola di fronte a questo enorme potenziale di emozioni che è lo schermo? Può la scuola fingere di ignorare e rinserrarsi con paradigmi? La soluzione di questo problema morale non può ammettere tergiversazioni. Quel potenziale appartiene per diritto agli educatori»<sup>102</sup>.

Anche Luigi Chiarini affronta l'argomento il *Cinema e i giovani* nel numero n. 10 della rivista partendo dall'esempio del Centro Sperimentale di Cinematografia con le sue multiformi attività di formazione delle future generazioni. Nella rassegna stampa dello stesso numero troviamo la segnalazione di un articolo di Luigi Talamo apparso sulle pagine di "Scuola e cultura" nel giugno 1939. Talamo scrive *Per una nuova cinematografia della scuola* analizzando il cinema nella scuola italiana con il solito approccio al cinema come "problema" nella scuola; un passo indietro considerata anche la fonte da cui parte tale digressione: il già citato discorso del Ministro Bottai al Senato del 1937. Considerando l'anno 1923 come punto di partenza dell'intero processo di istituzione del nuovo ente (l'autore fa riferimento alla circolare diramata dal Sottosegretario di Stato al Ministero dell'Istruzione Pubblica Lupi contenente

---

<sup>101</sup> Giuseppe Bottai, [*Il cinema e i bambini*], "Bianco e nero", n. 8, 1939, p. 6.

<sup>102</sup> *Ivi*, pp. 6-7.

un'indagine sulla diffusione dei proiettori nei plessi scolastici elementari)<sup>103</sup>, Talamo ripercorre gli sforzi fatti dal governo tramite l'Istituto Luce con l'istituzione di cineteche con sede presso i provveditorati e l'organizzazione di vari convegni di cinematografia educativa. Cultori di scienza, cineasti e critici che faranno parte dei Comitati tecnico-pedagogici della Cineteca Scolastica, saranno affiancati dal reparto produttivo del Luce per la realizzazione dei film pensati per le scuole: «È assicurata così l'esattezza scientifica, la chiarezza didattica e il buon gusto, che solo dalla collaborazione intelligente, paziente, appassionata di elementi tanto diversi può attendersi la pellicola veramente adatta alla scuola»<sup>104</sup>. Ognuno, adempiendo al proprio ruolo, permetterà una delimitazione geografica entro le quali circoleranno le pellicole con la conseguente realizzazione di cineteche regionali<sup>105</sup> «che, pur con modesto numero di pellicole, renderanno assai più di quello che non renderebbe una cineteca centrale che ne avesse un gran numero»<sup>106</sup>. Per i “problemi” relativi agli apparecchi da proiezione nelle cineteche regionali, secondo Talamo, le case fornitrici «saranno tenute ad accorrere immediatamente dovunque un apparecchio abbia bisogno di sostituzioni o di riparazioni»<sup>107</sup>. Un programma questo della delimitazione geografica auspicato dalla legge ma mai pienamente realizzato: sia perché oneroso considerando i numeri, sia perché necessita di una certa sensibilità degli insegnanti nei confronti del nuovo ausilio didattico. Al corpo docente spetteranno due nuove attività: «saper usare le pellicole preparate da altri e l'altra di organizzare e realizzare pellicole nuove naturalmente dopo un'adeguata preparazione tecnico-pratica»<sup>108</sup>.

<sup>103</sup> Per un approfondimento sulla circolare in questione cfr. par. 1. 1.

<sup>104</sup> Luigi Talamo, *Per una nuova cinematografia della scuola*, “Bianco e nero”, n. 10, 1939, p. 111.

<sup>105</sup> Cosa che avviene in maniera strutturata soltanto nel 1952 con l'istituzione dei Centri Provinciali per la Cinematografia Scolastica. Per un approfondimento cfr. par. 1. 4.

<sup>106</sup> Luigi Talamo, *Per una nuova cinematografia della scuola*, cit., 112.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> *Ibidem*. Alcune pratiche cinedidattiche di cui si è a conoscenza in questo periodo, attraverso la carta stampata, avvengono presso l'Istituto Magistrale di Novara grazie al preside Remo Branca. Nel volume, *Il cinema nella scuola* del 1939, curato dallo stesso istituto, si ha notizia delle proiezioni realizzate presso il plesso scolastico. Nello specifico le proiezioni erano strutturate in scientifiche, dedicate alla geografia, comiche (ad esempio di Laurel e Hardy) e un “documentario scolastico” realizzato dagli stessi alunni. In particolare Branca elogia le proiezioni di una serie di 8 film dedicati alla Fisiologia, non realizzati dall'istituto, «tecnicamente e scientificamente perfetta». Questi film, affiancati da una serie di documentari di carattere igienico sui denti, la corretta posizione durante lo studio e su come ci si difende dalla tubercolosi, sono serviti «a dare un saggio veramente eccellente della cinematografia didattica, in cui anatomia, microscopia, radiocinematografia e cartone animato si fondevano per dare una visione entusiasmante della fisiologia e della struttura del corpo umano». I film sono *La struttura del corpo umano*, *Il sistema muscolare*, *La pelle*, *Struttura e formazione della dentatura da latte e adulta*, *Struttura e funzionamento dell'occhio e dell'orecchio*, *La circolazione del sangue*, *La respirazione*, *La digestione*. Remo Branca, *La scuola di fronte al cinema*, in *Il cinema*

Se il film «*spettacolare* è qualcosa come il *romanzo* – il *documentario* è ancora *lettura* – mentre il film che noi pensiamo è *studio*»<sup>109</sup>, il complesso di queste attività potrà evitare che un'istruzione “rapida”, “comoda”, degeneri in superficialità e in passività mantenendo però la possibilità di ridurre testi e mole di studio «per l'ovvia ragione che molti elementi di studio lo scolaro li troverà nelle pellicole»<sup>110</sup>.

Per approfondire il discorso sull'adeguata preparazione tecnico-pratica di cui si necessita per la realizzazione di pellicole nuove, ci serviremo di due contributi provenienti dalla penna di due artisti: il pittore Domenico Purificato<sup>111</sup> e il pioniere del cinema scientifico Roberto Omegna. I due artisti sono d'accordo su una delle principali caratteristiche che si dovrebbe possedere per la realizzazione di film per ragazzi: una particolare sensibilità che permetta agli autori di evitare di perdersi in inutili questioni di contenuto su quale “genere” difendere in opposizione agli altri; se scientifico, educativo o di finzione: «Il genere sia quello che il temperamento stesso nel narratore gli suggerisce in base alle proprie simpatie artistiche, alla propria sensibilità, al proprio modo di vedere e d'intendere le cose, alle proprie spirituali esigenze quando naturalmente di dette qualità il narratore sia dotato»<sup>112</sup>.

Per Purificato le difficoltà che frenano la produzione di questo genere di pellicole sono principalmente di natura finanziaria e culturale: finanziaria perché per realizzare in maniera amatoriale un film bisogna disporre di ingenti somme; culturale se si considerano le poche produzioni dedicate a causa della mancanza di produttori e dell'assenza di vere personalità specializzate che operino nel settore:

---

*nella scuola*, Novara, Istituto Tornielli Bellini, 1939, p. 30. Per quanto riguarda il “documentario scolastico” a cui si fa riferimento, si tratta di una serie di opere ideate dai ragazzi e realizzate con l'aiuto di Branca e il contributo del Provveditorato agli studi di Novara. I film vengono realizzati per adempiere ad una funzione ritenuta fondamentale secondo Branca e cioè di trovare nuovi punti di contatto fra scuola e cinema, fra scuola e famiglia. Le produzioni vengono proiettate al termine dell'anno scolastico in presenza anche dei genitori che possono realizzare il sogno di «vedere sfilare sullo schermo i propri figli, e salutarli nelle gare o nelle aule, esaltati come naturali attori della vita scolastica» (*Ivi*, p. 20). Una lunga serie di fotogrammi accompagna l'elenco delle pellicole realizzate dall'istituto: *Giardino d'infanzia*, *Brevetto civile di pilota*, *Come si diventa piloti*, *Dove nasce il libro e dove va*, *I libri e i bambini*, *La preghiera*. Infine, è possibile consultare alle pagine n. 32-33 un «elenco incompleto di alcuni spettacoli settimanali» organizzati grazie a noleggi privati.

<sup>109</sup> Luigi Talamo, *Per una nuova cinematografia della scuola*, cit., 112.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> Per un approfondimento sull'artista cfr. Bruna D'Ettore, *Domenico Purificato: dalla pittura al cinema*, con introduzione di Guido Aristarco, Formia, Cadmo, 1988 e Francesco Santaniello, *Purificato, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 85: Ponzzone-Quercia*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2016.

<sup>112</sup> Domenico Purificato, *Le favolose avventure*, “Cinema”, n. 71, 1939, p. 356.

«Che cosa allora ci impedisce di usare questo prodigioso mezzo espressivo, per fare che i ragazzi apprendano e si educino, nello stesso momento che si diletano? [...] Toccherà pertanto a coloro che fanno del cinema per ragazzi spingersi con molta premura e con altrettanto amore alla ricerca di quanto di meglio e di più adatto possa esservi e possa crearsi secondo lo spirito che una cinematografia infantile dovrebbe avere. Ma l'essenziale per noi è affermare in queste note, ed averne certezza, la utilità, anzi la necessità d'una cinematografia per ragazzi. Necessità che si fa ancora più viva quando a tutti gl'infiniti vantaggi che essa potrebbe arrecare si può raggiungere, non ultimo, quello di una educazione del gusto, cosa veramente essenziale in momenti in cui i valori dell'arte sono ignoti ai più. C'è però qualcuno che sinceramente si prenderà pena di affrontare questo problema, che rientra fra quelli indispensabili alla formazione spirituale di un popolo?»<sup>113</sup>.

Forte della sua esperienza alla direzione della Sezione Scientifica dell'Istituto Luce<sup>114</sup>, Omegna, in un saggio su "Bianco e nero", detta una serie di linee guida per la realizzazione di buoni film scientifici per usi anche didattici («La cinematografia scientifica è destinata ad un grande avvenire sia nel campo didattico che in quello della ricerca»). I suoi film, utilizzati per l'osservazione di fenomeni scientifici naturali, hanno trovato sin da subito distribuzione nel circuito scolastico. Nei cataloghi che saranno approfonditi nel capitolo successivo, si può notare come vengano messi in circolo sia alcuni suoi film realizzati per l'Istituto Luce negli anni Trenta, sia altri realizzati appositamente per la Cineteca Scolastica. Una continuità produttiva che si estende fino ai primi anni Quaranta, quando la Cineteca Scolastica fungendo da vera e propria "casa di produzione", produrrà una seconda serie di film scientifici completamente coordinata da Omegna.

Secondo Omegna l'autore che realizza film non deve accontentarsi di avere buone macchine da presa ed un buon operatore guidato da uno scienziato, ma deve egli stesso essere sia operatore che scienziato ed avere una certa sensibilità che lo guidi nell'operato, come suggeriva anche Purificato:

---

<sup>113</sup> *Ibidem*.

<sup>114</sup> Situata presso il Planetario di Roma. Omegna inizia la sua attività tra il 1906 e il 1907 rendendo l'Italia il primo paese ad aver realizzato film scientifici e didattici: «Qui si torna a ricordare che l'Italia è stata la prima ad eseguire film scientifici e didattici. Al 1906 risale infatti il primo film tecnico agricolo ed al 1907 le prime riprese organiche di filmi scientifici. Al 1911 poi riportò la sua prima vittoria nel I Concorso Internazionale del film scientifico tenutosi a Torino con il mio film *La vita delle farfalle* al quale fu assegnato il massimo premio messo in palio». Roberto Omegna, *Cinematografia scientifica*, "Bianco e nero", n. 11, 1939, p. 61.

«Chi si applica alla cinematografia scientifica, deve inoltre essere animato da grande volontà, calma, pazienza, equilibrio, obiettività. La pazienza e l'equilibrio sono i due elementi più importanti. [...] Nel campo didattico è ormai dimostrato che un film, opportunamente concepito ed eseguito, riesce più efficace di qualsiasi minuziosa e brillante spiegazione orale o di qualsiasi dimostrazione pratica, nella quale ultima il fatto medesimo che molti studenti devono affrettatamente, e spesso uno alla volta, esaminare un dato fenomeno, ingenera confusione e inesatta percezione del fenomeno stesso»<sup>115</sup>.

La “Cinemateca Didattica”, cioè la Cineteca Scolastica recentemente istituita, darà sicuramente un forte impulso alla formazione del personale. Perché, se il “problema” dei macchinari adatti si risolve grazie all'evoluzione della tecnica, quel che desta una certa preoccupazione è la formazione del personale necessario ai laboratori di cinematografia scientifica:

«Come ho già accennato, per questo lavoro occorrono uomini che abbiano qualità particolari: dall'amore allo studio ai nervi saldi e perfetti, dallo spirito di sacrificio ad una intelligenza sveglia, dalla larga conoscenza della tecnica cinematografica alla pratica dei laboratori di analisi e così via. Trovarli, non è facile, instradarli per il difficile cammino, è cosa ancora più ardua. In ogni modo occorre pensarci, perché urge avere e preparare questo personale»<sup>116</sup>.

### ***2. 3. Le attività della Cineteca Scolastica e il tentativo di definizione di un “genere”: 1940-1942***

A seguito di questa fase iniziale, dettata anche da un'ottica di regime e propagandistica sugli scopi del neo istituito ente Cineteca Scolastica, l'interesse intorno al tema sembra scemare.

La causa di tale disinteresse nei confronti del nuovo ente potrebbe essere legata alla mancanza di attività messe in atto dallo stesso; il nucleo operativo, il tanto acclamato “comitato tecnico-pedagogico”, che sarebbe dovuto intervenire in tutte le fasi del processo produttivo, è risultato praticamente immobile.

---

<sup>115</sup> *Ivi*, pp. 59-60.

<sup>116</sup> *Ivi*, pp. 61.



Sembra che manchi un'idea comune da seguire e venga meno quella comunità d'intenti che si sarebbe dovuta creare con il reparto tecnico dell'Istituto Luce, che avrebbe dovuto, con i propri mezzi, affiancare la realizzazione di nuovi film.

Un importante aggiornamento sulla situazione ci arriva dalle pagine di "Cinema", nella sezione note del settembre 1940. Esattamente a due anni di distanza dalla costituzione dell'ente, la Cineteca sembra ancora in uno stato embrionale:

*«La cinematografia scolastica.*

Presieduto dal Ministro dell'Educazione Nazionale e con l'intervento del cons. naz. Fantechi, Presidente dell'Istituto Luce, s'è riunito il Consiglio di Amministrazione della Cineteca Autonoma per la Cinematografia scolastica.

Il Consiglio, preso atto del progetto di organizzazione e della regolamentazione dei rapporti tra questo e l'Istituto Nazionale Luce, per tutto ciò che concerne i problemi tecnici della produzione cinematografica, lo ha approvato.

Ha inoltre discusso e approvato il bilancio d'apertura, unitamente al piano di lavoro previsto per l'anno XIX.

Con le risoluzioni adottate nella riunione odierna dal Consiglio di amministrazione della Cineteca scolastica, *questa inizia la sua fase attiva*, secondo un'impostazione lungamente meditata, nell'intento di un rapido e sostanzioso inserimento di quel molteplice sussidio didattico, che è la cinematografia, nelle attività di studio delle nostre scuole di ogni ordine e grado»<sup>117</sup>.

Sembra che inoltre, in mancanza dell'oggetto di studio principale, i film, le discussioni virino verso discorsi e tematiche già affrontati: l'impressionabilità dei ragazzi durante la visione di film di fantasia non adatti e la censura da applicarvi<sup>118</sup> (comportamento drasticamente condannato da Mary Tibaldi Chiesa e Padre Gemelli), le potenzialità del passo ridotto e la sua presunta "parabola" che, secondo alcuni, vive nei primi anni Quaranta<sup>119</sup>.

---

<sup>117</sup> [La cinematografia scolastica], "Cinema", n. 102, 1940, p. 212.

<sup>118</sup> Una serie negativa di articoli redatti tra il 1939 e il 1940 da importanti artisti e studiosi è dedicata esclusivamente alla censura da applicare sull'ultimo film per ragazzi uscito in sala: *Biancaneve e i sette nani* prodotto dalla Disney. Alcuni di questi sono: Gabriele Baldini, *Le follie di Disney*, "Cinema", n. 68, 1939; Luigi Volpicelli, *E la censura cinematografica?*, "Bianco e nero", n. 3, 1939, pp. 82-84; Giuseppe M. Scotese, *Lacrime di cocodrillo*, "Cinema", n. 71, 1939, p. 376; Giuseppe Isani, *Nord-Ovest*, "Cinema", n. 79, 1939, p. 230.

<sup>119</sup> Una serie di articoli pro e contro il passo ridotto creano una sorta di dibattito parallelo molto proficuo. Tra questi articoli che evidenziano il fallimento del passo ridotto troviamo: A.d.T., *Il formato ridotto cerca un pubblico*, "Cinema", n. 122, 1941, p. 59; *Il formato ridotto a Venezia*, "Cinema", n. 141, 1942, p. 237; Lucio Lombardo, *Il documentario e la scienza*, "Cinema", n. 147, 1942, p. 418; Mario Calzini, *Note sulla mostra di Udine*, "Cinema", n. 156, 1942, p. 741. Inoltre, si segnala una

Per avere notizie concrete sull'apparato produttivo della Cineteca Scolastica nel 1941, bisogna affidarsi ad alcuni articoli apparsi tra il 1941 e il 1942 su "Cinema" e "Bianco e Nero"; tra una nota di inizio lavorazione di *Sulle orme di Giacomo Leopardi*<sup>120</sup> realizzato da Francesco Pasinetti, un aggiornamento sulla fase produttiva e sulla distribuzione dello stesso<sup>121</sup>, il contributo più importante è di Valerio Mariani<sup>122</sup> nel n. 7 di "Bianco e nero" del 1941.

---

serie di articoli sulle potenzialità del passo ridotto sulla "Rivista del cinematografo" redatti da A.s.m. (che in realtà è Remo Branca. Sugli articoli realizzati da Branca con pseudonimi cfr. par. 2. 8). Gli articoli sono: *Che cos'è il passo ridotto*, n. 3, 1942; *Il passo ridotto*, n. 4, 1942; *Difficoltà attuali per la diffusione del passo ridotto*, n. 5, 1942; *Intermezzo sul passo ridotto*, n. 6, 1942 e *Il cinelibro*, n. 10, 1942.

<sup>120</sup> «A Recanati è stata iniziata la lavorazione del film *Sulle orme di Giacomo Leopardi*, prodotto dall'Istituto Nazionale Luce. Il soggetto è di Luigi Volpicelli. Regista è Francesco Pasinetti. [...] Attraverso la visione dei luoghi dove Leopardi è vissuto, la evocazione di ambienti e situazioni che gli hanno offerto i motivi di talune poesie, la vita del Poeta viene eseguita in questo film dalla nascita alla morte. Altre sequenze saranno realizzate a Roma, Milano, Bologna, Firenze, Pisa, Napoli. *Sulle orme di Giacomo Leopardi* fa parte dei film della Cineteca Didattica, e sarà pertanto presentato anche nelle Scuole». [*Sulle orme di Giacomo Leopardi di Francesco Pasinetti*], "Cinema", n. 123, 1941, p. 71-72.

<sup>121</sup> «A cura dell'Istituto Luce vengono realizzati altresì i film per la "Cineteca Scolastica" del Ministero della Educazione Nazionale. Come è noto infatti, la Cineteca Scolastica sta elaborando una serie di film i quali saranno presentati allo speciale pubblico degli studenti di ogni tipo di scuola. Lo schermo nelle scuole sta diventando quindi una nuova efficace lavagna, dalla quale, oltre che dalla viva voce dei docenti, e dai libri, gli allievi possono imparare. Uno dei primi film prodotti dalla Cineteca Scolastica è *Sulle orme di Giacomo Leopardi*, di cui si è già parlato in Cinema. Ora il film è finito, e sappiamo che verrà proiettato oltreché nelle scuole, anche nelle sale pubbliche. Il carattere didattico del film non esclude infatti gli elementi spettacolari che il regista Francesco Pasinetti ha trattato, anzi, con cura particolare. [...] *Sulle orme di Giacomo Leopardi*, il cui soggetto è stato scritto da Luigi Volpicelli, narra la vita del Poeta dalla nascita alla morte, attraverso i luoghi dove egli è vissuto e dove ha composto le principali sue opere. Ora, questi luoghi, che sono Recanati, Roma, Firenze, Pisa, Napoli, ecc., sono quasi sempre mostrati dal punto di vista del poeta (la cui figura logicamente nel film non poteva per ovvie ragioni apparire), e perciò soggettivamente; e quindi animati con quelle figure e quegli elementi, che spesso hanno fornito al Leopardi motivi di ispirazione. Lavoro dedicato, questo di ricostruzione ambientale, per cui Pasinetti ha usato particolare accortezza. Ma ogni luogo che nel film è mostrato, è stato ricostruito o adattato (salvo quei luoghi che hanno conservato intatte le loro caratteristiche) così come era ai tempi del Leopardi. [...] Come per la fotografia, per cui Pasinetti si è valso della collaborazione dell'operatore Umberto della Valle, così per il suono sono stati usati speciali accorgimenti; particolarmente suggestivo era infatti in un film che illustra la vita di un Poeta come Leopardi, ricostruire "il clima sonoro" dell'ambiente in cui è vissuto e che nelle sue poesie è stato trasfigurato: i rumori delle strade, delle botteghe, i canti, il suono delle campane». A. C., *Sulle orme di Giacomo Leopardi*, "Cinema", n. 129, 1941, p. 295.

<sup>122</sup> Storico e critico d'arte, docente universitario e ispettore per la soprintendenza ai Monumenti d'Abruzzo, ha esercitato la professione accademica principalmente presso la facoltà di Magistero di Roma (nel 1933 inizia la sua carriera didattica e universitaria come libero docente di storia dell'arte medievale e moderna) e presso l'Università degli Studi di Napoli (ordinario dal 1948). La collaborazione con la facoltà di Magistero diretta da Volpicelli e con la Cineteca Scolastica per la produzione di documentari, fece sì che Mariani fosse coinvolto nelle lezioni-conferenze dei Corsi di Filmologia, in particolare nelle prime edizioni su tematiche riguardanti il cinema e le arti figurative. Tematiche che ritroviamo nel saggio *Cinema e arti figurative*, "Bianco e Nero", n. 8-9, 1950. Ha curato moltissimi volumi sulla storia dell'arte dal barocco fino all'età contemporanea tra cui: *Giotto*

Anche se Mariani intavola un discorso sulle peculiarità che un documentario didattico sulla storia dell'arte dovrebbe avere (su tutte la ricerca storiografica derivante da una cultura storico-artistica dell'individuo), il saggio ci interessa perché oltre ad offrire un metodo di ricerca per la realizzazione dell'opera filmica è accompagnato dalla sceneggiatura completa del film *Architettura Barocca a Roma*, scritto dallo stesso Mariani per la Cineteca Scolastica e diretto da Mario Costa. Tralasciando l'“incrostazione verista” che la parola documentario racchiude in sé e rischia di farci cadere nella più facile cronaca informativa<sup>123</sup>, l'autore pone un importante quesito: «Che cosa non dovrebbe logicamente accadere quando, invece d'un fatto che si svolge nella sua obiettiva realtà, si tratti di tradurre le stupende architetture del passato o le statue e le tele dei nostri incomparabili musei e gallerie?»<sup>124</sup>.

La soluzione principale per evitare la semplice “documentazione” dell'opera d'arte sullo schermo<sup>125</sup> («quasi ché essendo l'arte “irripetibile” basti tradurla con obiettiva

---

(Roma, Palombi, 1937), *Arnolfo di Cambio* (Roma, Tumminelli, 1943), *Michelangelo* (Torino, UTET, 1945). Nel periodo 1930-1931 pubblica per l'Istituto Luce *Il Caravaggio*, *Bartolomeo Pinelli e Sculture lignee in Abruzzo* e presta la sua opera per la realizzazione di altri documentari quali *Bernini* (Mario Costa, 1943) e *Sansovino a Venezia* (Antonio Dell'Anno, 1954). Collabora inoltre con la Incom per la realizzazione di *Michelangelo da Caravaggio* (Raffaele Saitto, 1941), *Sinfonia Piranesiana* (Edmondo Cancellieri, 1941) e *La parola alla pittura* (Ubaldo Magnaghi, 1953). I suoi studi sono orientati verso lo studio della storia dell'arte nel periodo rinascimentale. Alcune sue pubblicazioni: *Storia della scenografia italiana* (1930), *Via dell'Impero* (1939), *Poesia di Michelangelo* (1941), *Incontri con Roma nel Rinascimento: L. B. Alberti, Donatello, A. Mantegna, Raffaello* (1960). «Altra importante attività del M., sul piano della divulgazione storico-artistica, fu la sua collaborazione, sin dal 1940, con l'Istituto Luce per la realizzazione di numerosi cortometraggi documentari dedicati alle arti figurative, lavori che ricalcano i suoi interessi negli studi. [...] Ricoprì numerose e importanti cariche istituzionali, oltre a quella di segretario dell'Istituto nazionale di storia dell'arte di Roma: fu membro ordinario dell'Istituto di studi romani dal 1961, presidente di sezione al Consiglio superiore per le antichità e le belle arti, membro della giunta d'arte del Poligrafico dello Stato, accademico di S. Luca. Fu anche critico d'arte moderna della RAI per la trasmissione settimanale *Bello e brutto*, attività che svolse per oltre un ventennio a partire dal 1956». Tommaso Casini, *Mariani, Valerio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Vol. 70, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2008. Per un ulteriore approfondimento e la bibliografia completa dell'autore cfr. *Studi di storia dell'arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli, Libreria scientifica editrice, 1972; Sergio S. Lodovici, *Storici, teorici e critici delle arti figurative d'Italia dal 1800 al 1940*, Roma, Tosi, 1946, p. 223.

<sup>123</sup> «Ciascuno di noi ricorda noiosissime serie di splendide vedute monumentali che non ci suscitavano il minimo dell'emozione estetica, oppure numerosissime “riprese” di chiese, palazzi o interni artisticamente importantissimi, fotografati con oltraggioso e grossolano gusto illustrativo e perciò oscillanti tra la copertina di rivista settimanale e il “trucco” giornalistico». Valerio Mariani, *Il “documentario” e la storia dell'arte*, “Bianco e nero”, n. 7, 1941, p. 4.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> «A che vale ormai ripensare ai cosiddetti “commenti” che ci impongono il ritratto dell'artista quando già siamo presi dal suo “vero” ritratto, e cioè lo stile dell'opera sua, o riandare al paese natale, con tanto di piazza del Municipio e lapide commemorativa che venga ad interrompere la chiara logica

efficacia fotografica») deve essere suggerita da chi è dotato di una certa cultura storico-artistica e di critica d'arte. Una soluzione che pone le basi necessarie nella conoscenza delle "risorse" dell'opera d'arte, le fonti per lo studio; "risorse" da applicare lasciando da parte l'"interpretazione", quanto mai dannosa, che la macchina da presa compie nell'isolamento d'una realtà esterna (l'"incrostazione verista" a cui si accennava poc'anzi):

«Ma ciascuno conosce quante difficoltà si debbano superare nel ricercare le documentazioni efficaci alla genesi dell'opera d'arte, i disegni, gli abbozzi, tutto ciò insomma che sembra appartenere al "retroscena" dell'artista ma che, alla fine, si rivela necessario per intendere a fondo il capolavoro. [...] Tanto più cosciente sarà la preparazione intorno all'argomento, tanto più efficace riuscirà la realizzazione»<sup>126</sup>.

La struttura del saggio prosegue applicando questi canoni di ricerca a ciascuna opera d'arte, architettonica, pittorica<sup>127</sup> o scultorea, perché ogni opera d'arte impone una sua "lettura" cinematografica («Ciò che vale per una severa tomba romanica non serve per una fontana barocca»):

«Si può dire a questo punto che tutto ciò si fa abitualmente; può darsi e, se è così, tanto meglio: ma noi vorremmo che si facesse *sempre* così, concludendo, non ne dubito, con un progetto di efficace alleanza tra cultura artistica e sapienza cinematografica. Che cos'è infine, quel che si va dicendo, se non un leggere e rileggere i "classici", un ripercorrere con intelligenza i tratti essenziali dell'opera d'arte, non arbitrariamente immobilizzati e distaccati in "particolari" fotografici, ma rivissuti nella stretta coerenza del moto dopo essere stati gustati con appassionata analisi?»<sup>128</sup>.

Un approccio alla scrittura del film questo proposto da Mariani, molto simile a quello di Omegna e non troppo distante dal pensiero proposto da Arnaldo Beccaria, figura

---

delle forme che sembra "parlar da sé" e solo ci parla in quanto abbiamo saputo scandagliare le ragioni stilistiche?». *Ivi*, p. 10.

<sup>126</sup> *Ivi*, pp. 6-7.

<sup>127</sup> «Quanto alla pittura, come non riconoscere i vantaggi d'una visione integrale dell'ambiente e del dipinto, per poi scendere ai fulgenti particolari, in affreschi come quelli di Paolo Veronese o di Tiepolo? Con ciò noi procediamo ad una vera e propria "lettura" dell'opera d'arte, così come hanno proceduto gli artisti, dalla considerazione delle architetture circostanti sino ai rapporti spaziali in armonia con l'ambiente reale che l'arte si preparava a vivificare e rendere eloquente». *Ivi*, p. 9.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 10.

molto attiva nella realizzazione di film per la Cineteca Scolastica<sup>129</sup>, in un suo successivo intervento sul cinema scolastico del 1942. I saggi di Beccaria, Omegna e Mariani hanno in comune una certa continuità nel proporre questioni fondamentali come la formazione culturale e la preparazione tecnica del regista o chiunque altro partecipi alla realizzazione di un film pensato per la scuola.

Non a caso i tre sostenitori del cinema scolastico (Omegna, Mariani e Beccaria), sono tra le personalità della cultura più attive se consideriamo l'impegno profuso nella realizzazione di opere per la Cineteca Scolastica, almeno in questo periodo.

Le riflessioni di Beccaria scaturiscono dal poco interesse che riscuotono ancora i film per ragazzi («in Italia tale ramo della cinematografia è stato innestato soltanto da poco tempo, poco più di un anno»)<sup>130</sup>, a differenza, per esempio, della Germania, primo paese fra tutti a vantare una considerevole produzione.

Il saggio di Beccaria risulta essere molto diretto. L'autore propone una serie di linee guida dettate dalla sua esperienza diretta nella scrittura, insieme ad Omegna, di alcuni soggetti per la Cineteca Scolastica e dalle innumerevoli possibilità che offre in questo campo la cinematografia. Linee guida che potranno servire per «*articolare* le diverse immagini in un linguaggio»<sup>131</sup>, formulando una specifica sintassi cinematografica adatta alla scuola ed evitare così il mero “documentarismo” come detto anche da Mariani:

«Ora, non è da stupire se proprio nel campo della cinematografia scolastica, che per tanta parte s'identifica con quello della didattica, ed è dunque così aperto alla fantasia, tali canoni fondamentali vengono a trovare di che confermarsi con la più stretta esigenza.

In questo campo, la funzione del cinema come documentario in senso lato, è sì principalissima, in quanto offre la possibilità di mostrare cose e fenomeni di là dalle tiranniche, quasi sempre insormontabili restrizioni di tempo e di spazio, che alla scuola si impongono; ma ben altra funzione della cinematografia scolastica noi vediamo delinearci all'orizzonte, e auspichiamo: una didattica che trovi nel cinematografo il suo

---

<sup>129</sup> Beccaria è coinvolto nella scrittura di molte lavorazioni in questo periodo: *Echinodermi* di Lando Colombo, *Fiore culla del seme* di Roberto Omegna e Eugenio Bava, *Vita della Rana* di Omegna, *Nel villaggio delle scimmie* regia di Omegna e Bava, *Morfologia del fiore-Impollinazione* diretto da Omegna e Bava e *Scimmie e Proscimmie* in tre parti per la regia di Omegna. Per un approfondimento su queste produzioni cfr. par. 3. 2. 1 e par. 3. 2. 4.

<sup>130</sup> Arnaldo Beccaria, *Il cinema nella scuola*, “Cinema”, n. 143, 1942, p. 294.

<sup>131</sup> «Ma l'immagine in sé, sta al cinematografo proprio come la parola sta al linguaggio parlato. Il che vuol dire che anche per il cinematografo, come per ogni forma di linguaggio, il problema è quello di *articolare* le diverse immagini in un linguaggio; è, in altri termini, un problema di sintassi». *Ibidem*.

imprescindibile, insostituibile linguaggio, i suoi motivi originali. Una didattica, insomma, esclusivamente in funzione cinematografica»<sup>132</sup>.

Per orientare la produzione di opere che possano risultare più adatte allo scopo, Beccaria suggerisce inoltre alcune direzioni verso cui dovrà indirizzarsi la cinematografia scolastica; dapprima verso la considerazione del mezzo come un importante strumento d'indagine e ricerca scientifica grazie anche alle innovazioni delle tecniche di ripresa<sup>133</sup> e, successivamente, come mezzo per la formazione di una nuova coscienza cinematografica<sup>134</sup> negli alunni e nei docenti<sup>135</sup>:

«Riepilogando, dunque, la cinematografia scolastica potrà svolgere la sua attività secondo diversi, se pure in fondo convergenti, vettori:

1) Realizzazione del “documentario”, nel senso lato che s'è detto, in cui il cinema avrà più che altro una funzione che vorremmo chiamare “televisiva”, abolendo condizioni di tempo e di spazio praticamente avverse all'ambito della scuola; dando consequenzialità e condensando un discorso che, fatto sul vivo, non potrebbe non risultare interrotto e frammentario; raccogliendo nel giro di un quarto d'ora, mezz'ora di lezione, un capitolo che, illustrato per paragrafi, scapiterebbe di quel senso unitario, di quella suggestione panoramica che gli sono invece, così, conferiti. [...] Significanti valori sarebbero forse sfuggiti anche al più avvertito riguardatore, possono così trovare nella viva presentazione cinematografica, la loro più evidente messa a fuoco.

2) Realizzazione di lezioni informate a una didattica in assoluta funzione cinematografica, e dunque del tutto nuova e tale da avere una portata addirittura rivoluzionaria negli attuali metodi di insegnamento. È soprattutto in questo ramo, che noi attendiamo dalla cinematografia scolastica in senso stretto, la sua più alta e peculiare parola; è qui che il cinema è chiamato a esercitare la sua più impreveduta funzione come nuovo strumento al servizio della scuola. Basti appena pensare alle possibilità che esso ci offre, di simultaneità, di sintesi o di analisi.

3) Realizzazione di film educativi, nell'accezione più larga della parola, intesi cioè a sviluppare e ad affinare il senso etico o quello estetico degli alunni; e cioè film, come

---

<sup>132</sup> *Ibidem*.

<sup>133</sup> «La tecnica recentissima è arrivata ad ottenere una frequenza d'immagini di qualche milione al secondo, a frazionare cioè in milionesimi l'unità di tempo (stavamo per dire...il faustiano “attimo fuggente”»).

*Ibidem*.

<sup>134</sup> «È quindi da augurarsi che anche in Italia si venga formando presso le Università e gli Istituti di alta cultura in genere, una coscienza cinematografica che a tutt'oggi ancor manca del tutto o quasi».

*Ivi*, p. 295.

<sup>135</sup> «Una didattica, insomma, esclusivamente in funzione cinematografica. È qui che potrà farsi valere come non mai, l'iniziativa, l'inventiva, e, in una parola, la personalità del docente. Qui ch'egli potrà veramente fare della sua lezione una tangibile opera d'arte non soltanto didattica. I mezzi meccanici e tecnici del cinema son lì che sembrano non d'altro in attesa che di inedite vibrazioni».

*Ivi*, p. 294.

oggi si direbbe, di propaganda, o film in cui la bellezza del quadro sia prevalentemente fine a se stessa.

4) Creare e approfondire una coscienza cinematografica volta a servirsi del cinema come mezzo di documentazione, di ricerca, strettamente scientifica»<sup>136</sup>.

Uno degli ultimi articoli di rilievo, a nostro avviso, ad apparire sulle riviste di settore, è un lungo saggio del poeta futurista Alberto Presenzini Mattoli<sup>137</sup>.

Il saggio del dicembre 1942 prende le mosse dal poco interesse che la cinematografia scolastica ha ottenuto a Venezia durante la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica in settembre<sup>138</sup>. La stampa, anche quella propriamente cinematografica, si è concentrata a seguire le spettacolari manifestazioni centrali della Mostra. A differenza degli altri articoli visti in precedenza, Mattoli cerca di dare una definizione al *nuovo genere* didattico<sup>139</sup> (corsivo dell'autore) prendendo ad esempio alcune tra le opere finora prodotte dalla Cineteca tra le più riuscite: *Morfologia del fiore* scritto da Beccaria e diretto da Omegna e *La terra e i suoi movimenti* di Luigi Pensuti (l'articolo presenta alcuni fotogrammi tratti dai due film). Secondo la definizione proposta dal Mattoli, la prima caratteristica imprescindibile è il distacco che le produzioni scolastiche devono avere dalle dinamiche del semplice *documentarismo* (corsivo dell'autore); un distacco dalla "mera visività dell'avvenimento" già suggerita da alcuni saggi precedenti:

«Il documentario è informazione saltuaria ed episodica, composta, spesso, di pezzi di realtà accuratamente fotografici, tenuti insieme da un'esigenza contingente, avente a suo fine la notizia o la testimonianza espressa con mezzi e intendimenti giornalistici: mera

---

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 295.

<sup>137</sup> Poeta orvietano e figura di spicco nel gruppo futurista umbro, la sua attività letteraria inizia tra le pagine de "Il Refrattario" nel 1913. Nel primo dopoguerra fonda la rivista "Griffa!" insieme a Gerardo Dottori. Tra le altre sue opere *Iniezioni di Don Abbondio* del 1938 con prefazione di Marinetti. Per un approfondimento biografico cfr. Antonella Pesola, Massimo Duranti (a cura di), *Griffa! Una rivista futurista del 1920*, Roma, Gangemi, 2010, p. 103 e Domenico Cialfi, Antonella Pesola (a cura di), *Umbria futurista, 1912-1944: Personalità, gruppi, scritti creativi, riviste, carteggi e testimonianze dell'avanguardia storica italiana; Architettura: concorsi, progetti e realizzazioni*, Arrone, Thyrus, 2009, pp. 129-130.

<sup>138</sup> Nel 1942 alla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia furono presentati 6 titoli prodotti dalla Cineteca Scolastica senza ottenere alcun premio: *Architettura Barocca a Roma*, *Morfologia del fiore*, *Ostia porto di Roma*, *Galileo Galilei*, *La terra e i suoi movimenti* e una delle operazioni chirurgiche filmate da Pasinetti.

<sup>139</sup> «Il film didattico, come vedremo, costituisce infatti, un genere a sé, inconfondibile con altre forme che potremmo dire pseudoparallele, in quanto si volge a mete tutte sue, insite alle esigenze della scuola, con la singolarità d'un proprio linguaggio sintattico e logico che esige, a sua volta, un proprio stile». Alberto Presenzini Mattoli, *Cinematografia Scolastica*, "Cinema", n. 155, 1942, p. 716.

visività dell'avvenimento o del fenomeno, senza pretesa di carattere esplorativo rigorosamente storico o scientifico»<sup>140</sup>.

Una netta posizione che nasce dal parallelismo tra il film ed il libro di testo che è differente dal giornale, del film con la scienza che è ben differente da un'osservazione isolata e puramente occasionale e dal film con la storia che è lontana da essere un racconto frammentario («Il documentario resta perciò nel generico, nell'indicativo, nell'elementare, o, se mai, nell'ambito di un interesse e di una curiosità occasionali: non è cultura in sé, ma informazione e contributo alla cronaca»)<sup>141</sup>. «Quali sono quindi i caratteri generali e particolari della cinematografia e della pellicola didattica?». Il primo fra tutti, secondo Mattoli, è il carattere di vero e proprio *documento documentante* (corsivo dell'autore) che i film dovrebbero avere; un carattere da ottenere grazie ad un rigore scientifico nella ricerca, nella pienezza della costruzione e della ricostruzione<sup>142</sup>. A seguire, il carattere di dominio che questa nuova cinematografia deve esercitare sull'elemento *tempo*: l'intuizione di Mattoli nasce da una definizione del cinematografo proposta da Ernesto Cauda ne *Il cinematografo a servizio della scienza*, in cui indica “due inestimabili vantaggi” che racchiudono «l'orizzonte e la ragione della cinematografia scolastica, la premessa e la spiegazione della singolarità del suo stile»:

«Ma essa [la macchina da presa applicata al servizio della scienza e della didattica] offre due inestimabili vantaggi rispetto a quegli strumenti non solo, ma rispetto a tutti gli altri strumenti d'indagine: essa può sostituire la visione collettiva a quella individuale e giocare col tempo, rallentandolo o accelerandolo a piacere. La prima possibilità ha una importanza istruttiva enorme perché consente di porre all'immediata conoscenza di molti ciò che prima non era privilegio di pochissimi, che neppure la stampa ha, nel dominio delle documentazioni dei fenomeni, l'immenso potere divulgativo del cinematografo.

Quanto alla possibilità di modificare, sia pure apparentemente, le immutabili leggi del tempo, si può dire che essa consente alla camera da presa l'indagine di un mondo

---

<sup>140</sup> *Ibidem*.

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> «Un'infiltrazione di provenienza letteraria sta inoltre, da qualche tempo, imprimendo al documentario un orientamento esteticizzante, affermato da un virtuosismo tecnico e romantico che tende più a colpire, a meravigliare o stupire, che all'obiettività informativa. Si creano così paesaggi e momenti lirici e sentimentali là dove essi non dovrebbero essere complementari, tenuti presenti i fini e l'economia documentaristica». *Ivi*, p. 717.



nuovo, e cioè di quello a noi escluso dalla limitazione della nostra percettibilità temporale”»<sup>143</sup>.

Cosciente della non facile attuazione di tali prerogative, Mattoli auspica che questa nuova cinematografia («oggetto di studio diuturno da parte della *Cineteca Autonoma della Cinematografia Scolastica*») possa ben presto essere diffusa negli istituti scolastici grazie alla produzione di nuovi film.

Purtroppo la produzione non decollerà mai a causa dello scoppio della guerra in Europa e della caduta del regime totalitario in Italia con conseguente interruzione di tutte le attività culturali cinematografiche comprese quelle dell'Istituto Luce e della redazione delle riviste “Cinema” e “Bianco e nero”. Le due riviste riprenderanno le attività a pieno regime solo nel 1948. “Bianco e nero” esce con un solo numero nel 1947.

Al 1942-1943 le produzioni attribuibili alla Cineteca Scolastica non sono tantissime; c'è considerare che le stime produttive del periodo sono lacunose, a causa della mancanza di dettagli sulla data di realizzazione di tali film nei cataloghi pubblicati negli anni Cinquanta dopo la riorganizzazione dell'assetto societario e la ripresa delle attività. Sono certamente attribuibili alla Cineteca Scolastica una trentina di produzioni realizzate prima dello scoppio della guerra, a cui si aggiungono i 34 film chirurgici realizzati da Francesco Pasinetti tra il 1939 e il 1942 presso l'Istituto Ortopedico Rizzoli di Bologna in collaborazione con il Prof. Francesco Delitala. Non esattamente grandi cifre considerando gli auspici, le stime e gli obiettivi iniziali. La Cineteca alla ripresa delle attività nel 1946 cade in regime commissariale per rimanervi fino alla successiva riorganizzazione nel periodo 1949-1952 e il definitivo cambio in Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi nel 1956.

#### ***2. 4. Le prime attività nel dopoguerra: i nuovi film prodotti e la partecipazione alle Sezioni Speciali della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia***

Le prime fonti ufficiali che chiariscono la situazione della Cineteca Scolastica nel dopoguerra sono contenute nel volume *Il cinema nella scuola italiana* curato da

---

<sup>143</sup> *Ibidem*.

Remo Branca e stampato nell'ottobre 1948 dal Ministero della Pubblica Istruzione. Esso contiene un'importante relazione di Giulio Lo Savio tenuta a Roma in occasione del Corso sul cinema didattico svoltosi dal 5 gennaio al 5 febbraio 1948 nel salone delle assemblee del Ministero della P.I.; il Corso e la relativa pubblicazione degli interventi, riportano le prime notizie ufficiali diffuse dalla Cineteca Scolastica per rendicontare l'operato dei primi due anni della gestione commissariale iniziata nel 1946. Tra le parole di Lo Savio, che ricordiamo essere un funzionario della Direzione Generale dell'istruzione tecnica nonché Commissario in carica alla Cineteca Scolastica, è riscontrabile anche una certa umiltà nel rendicontare cosa fino a quel momento era stato realizzato sotto la sua guida: «Non molto e non tutto eccellente»<sup>144</sup>. Per poi però contraddirsi quando elenca il numero dei film in circolazione: circa «80 pellicole, di cui molte di produzione originale della Cineteca»<sup>145</sup>. Ciò non è del tutto vero. Al 1949, in un elenco da lui stesso allegato alla successiva circolare che prende le basi da questo discorso, la n. 3041 del 7 aprile 1949<sup>146</sup>, vengono riportati 20 film muti e 11 sonori. 31 a fronte di 80 non sono grandi numeri<sup>147</sup> considerando che negli 80 film sono incluse anche le produzioni realizzate da Francesco Pasinetti tra il 1939 e il 1942<sup>148</sup>. Certo è da considerare la devastazione della guerra, ma lo spirito di iniziativa conduce Lo Savio a proporre una serie di strade da intraprendere perché:

---

<sup>144</sup> Giulio Lo Savio, *Relazione del Commissario della Cineteca del Ministero P.I.*, in Remo Branca (a cura di), *Il cinema nella scuola italiana*, cit., p. 80.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> Per un approfondimento cfr. par. 1. 3.

<sup>147</sup> Alla circolare è allegato l'elenco delle produzioni della Cineteca che è possibile noleggiare. Il Commissario Lo Savio commette l'errore di non distinguere le produzioni della Cineteca Scolastica da quelle realizzate dall'Istituto Luce autonomamente e diffuse dalla Cineteca attraverso i propri canali. Una distinzione che faremo più avanti per avere un quadro più chiaro e preciso. Qui si riporta l'elenco ufficiale rispettando il contenuto della circolare che riporta la possibilità di noleggio dei film con diversa provenienza. Nell'elenco troviamo 20 film muti: *Vita della pianta, Coltivazione dell'ulivo in Sardegna, Dalla lana al tessuto, Natura e tecnica, Raggi X* (queste ultime due però sono senza dubbio produzioni tedesche), *Fabbricazione della carta, Vicenda delle stagioni, I denti e la salute, Cavallette, Bolle di sapone, La vita della chiocciola, Axolotl, Mondo microscopico, Il volto della luna, Molluschi marini, Gli echinodermi, Arte cosmatesca, Il cipresso, La rana, Il corpo umano – la digestione*; e 11 sonori: *Architettura Barocca a Roma, Morfologia del fiore, Freddo + freddo, freddissimo, Suoni e notazioni musicali, La vita del canarino, Giotto e la Cappella degli Scrovegni, Il presepio, Gli echinodermi, Prato a maggio, Sulle orme di Giacomo Leopardi, Armonie pucciniane*.

<sup>148</sup> I film cinechirurgici realizzati da Francesco Pasinetti per la Cineteca Scolastica presso l'ospedale Rizzoli di Bologna, in collaborazione con il Prof. Delitala, ammontano all'incirca a 30 film. Per un approfondimento cfr. Carlo Montanaro, "Cinema tra bianche pareti": *i film chirurgici di Pasinetti: una prima nota informativa*, "Immagine: Note di storia del cinema", n. 6, 2012, pp. 151-155.

«è vano parlare di cinema scolastico se la Scuola non sia attrezzata per adottarlo, se esso non disponga di un proiettore, anche modesto. Anche in questo campo la Cineteca qualcosa ha fatto. Poteva fare meglio? Non sta a me giudicare. Ma qualcosa ha pur fatto, se si tiene presente che 1.500 scuole che oggi in Italia dispongono di una macchina cinematografica ne sono state fornite per la maggior parte, proprio dalla Cineteca»<sup>149</sup>.

Ricordando che, dopo la lunga pausa imposta dalla guerra, la Cineteca Scolastica «il 28 gennaio 1946 aveva in cassa un patrimonio finanziario certo di appena 72 mila lire!», conclude il rendiconto delle varie possibili iniziative da intraprendere grazie ai ristabiliti contatti con gli istituti scolastici.

In particolare il primo punto del programma di Lo Savio prevede la costituzione di un'embrionale Cineteca scolastica in tutte le province d'Italia, un passaggio anticipatore di quello che poi sarà uno dei decreti fondamentali del 1952 che istituirà presso ogni provveditorato agli studi d'Italia una cineteca stabile provinciale. Al 1948 trattasi ancora di «una persona dotata di molta passione e di molto spirito di sacrificio che dietro un modesto e anonimo tavolo di Provveditorato agli Studi assomma in se tutte le funzioni della Cineteca provinciale»<sup>150</sup>. Gli altri punti prevedono di stabilire una dotazione stabile di un primo gruppo di pellicole 16mm a ciascuna Cineteca provinciale, una ripresa della distribuzione alle scuole dei proiettori ancora disponibili e la realizzazione di un numero di pellicole 16mm necessaria per coprire un'area il più ampia possibile.

Il contenuto del discorso di Lo Savio è impostato con delle linee guida utili per orientare la futura ricostituzione dell'ente; i temi trattati sono molto vicini a quelli della futura circolare n. 3041 del 7 aprile 1949 da lui firmata e a cui ha partecipato anche Remo Branca (chiamato a collaborare dallo stesso Commissario Lo Savio oltre che per questo incarico anche per orientare la legislazione di settore futura). Durante le giornate del corso succitato troviamo una lunga relazione di Branca (divisa in vari interventi - 5 gennaio 1948, 22 gennaio 1948, 5 febbraio 1948 - discussi sempre presso la stessa sede) che, se pur con linguaggio confuso e dai toni assolutamente propagandistici sin dalle prime battute offre comunque una serie di spunti da approfondire («Il problema del cinema didattico non è più un problema, perché in

---

<sup>149</sup> Giulio Lo Savio, *Relazione del Commissario della Cineteca del Ministero P.I.*, cit., p. 81.

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 82.

sede di principio esso è già pienamente risolto»<sup>151</sup>. Considerando l'occasione, il luogo e l'editore non c'era da aspettarsi diversamente).

Partendo dall'assunto che non è «il contenuto che differenzia il tipo, ma soprattutto il metodo», Branca differenzia tre “forme” con cui il cinema si presenta agli scolari attraverso la cinelezione (una lezione strutturata che unisce l'illustrazione del tema da parte dell'insegnante e la successiva visione. Un'attività che il docente non deve vivere come un momento di riposo, ma di tensione, perché «un insegnante che tace diventa scolaro, anch'egli, dello schermo»)<sup>152</sup>.

La prima imprescindibile forma da utilizzare in aula è il cinema scientifico, considerato «il nuovo metodo di ricerca sperimentale di cui la scienza non può più fare a meno»; meno rigoroso è il cinema istruttivo che è per sua natura documentario, «in quanto esamina ed illustra, talvolta poeticamente i fenomeni della natura della scienza dell'arte e della vita a puro titolo di curiosità ed informazione». Ed infine, il cinema didattico «cioè quello che insegna con criterio didattico e in ordine ad un piano di studi ben definito». Qualunque sia la “forma” utilizzata a scopi didattici per Branca «possiamo parlare di cinedidattica quando, in ordine ad uno scopo definito in precedenza, si ha l'intenzione esplicita d'insegnare, e lo si fa con metodo, *accertandosi dei risultati*»<sup>153</sup>.

Alla tematica legislativa dedica il suo ultimo intervento elencando ciò che non ha funzionato nell'organizzazione ormai passata della Cineteca Scolastica e a come si possa intervenire «per dare alla scuola “l'*utile dulci*” del cinema»<sup>154</sup>. La sua principale preoccupazione è di creare una scuola apolitica partendo dal fallimento del decreto fascista del 1938 che istituiva la Cineteca non tanto come strumento di formazione didattica, ma quale elemento di promozione delle politiche di regime. Tali politiche attuate dalla Cineteca Scolastica nel periodo 1938-1942, sono attribuibili anche alla particolare “convenzione” che legava indissolubilmente l'ente al reparto tecnico-produttivo dell'Istituto Luce al quale era affidata la produzione dei film didattico-educativi per scuola.

Per ampliare le possibilità di indagine sulla mole produttiva della Cineteca Scolastica nel dopoguerra ci serviremo di tre documenti molto differenti tra loro, tra cui il già citato articolo di Della Nesta su “Cinema” del 1949 dal quale trapela un elemento

---

<sup>151</sup> Remo Branca, *Il cinema nella scuola italiana*, Roma, Cineteca del Ministero della P.I., 1948, p. 5.

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 60.

positivo: la partecipazione di alcune nuove produzioni della Cineteca Scolastica alle Sezioni Speciali della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Tali produzioni<sup>155</sup> e il successivo riconoscimento di ben sette premi nel biennio 1947-1948, sono da considerarsi il frutto degli sforzi profusi dal Commissario Guido Lo Savio da quando è stato nominato alla guida commissariale dell'ente. Egli ha così stabilito un nuovo punto da cui ripartire, nonostante le condizioni particolarmente difficili.

I premi sono così ripartiti<sup>156</sup>: nel 1947 *Giotto e la Cappella degli Scrovegni*, regia di Glauco Pellegrini, ottiene una Menzione Speciale; *I monumenti italiani e la guerra*, regia di Giampiero Pucci e sceneggiatura di Emilio Lavagnino, si aggiudica il Premio della Biennale di Venezia per il documento più efficace d'arte e di vita; *Il volto della luna*, realizzato da Luigi Pensuti su soggetto di Livio Laurenti, riceve il Premio della Biennale di Venezia per il cortometraggio didattico-scientifico mentre *Resezione tipica del ginocchio - intervento chirurgico eseguito dal prof. Francesco Delitala nell'istituto ortopedico Rizzoli in Bologna* realizzato da Francesco Pasinetti il Premio della Direzione della Mostra per il miglior cortometraggio della sezione medicina. Nel 1948 invece: *Architetture di Gattapone da Gubbio*<sup>157</sup> ottiene la Medaglia d'argento per il miglior film didattico; *Basiliche cristiane*, realizzato da Emilio Lavagnino, viene fregiato con la Medaglia d'argento per i film del gruppo arte e letteratura e *Micetto cacciatore* riceve la Medaglia d'argento per i film per bambini fino a 7 anni.

Risultati che lasciano ben sperare per la successiva istituzione del Festival Internazionale del Film per Ragazzi nel 1949, vera e propria rassegna parallela della più importante Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia<sup>158</sup>. Un premio a cui la Cineteca potrebbe ambire cercando di orientare la produzione in tal senso; ma per l'Italia, e la Cineteca in particolare, la manifestazione negli anni Cinquanta non regala grandi soddisfazioni. Dopo il trionfo *ex-equo* nella prima edizione del 1949 de

---

<sup>155</sup> Per un approfondimento su queste produzioni cfr. par. 3. 2. 4.

<sup>156</sup> Tutti i dati sono tratti dal portale dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia: <http://asac.labiennale.org/it/> (ultima consultazione agosto 2019).

<sup>157</sup> Confrontando i diversi cataloghi il titolo differisce in *Gattapone da Gubbio e/o Matteo Gattapone da Gubbio architetto del Trecento. Il sole splende per tutti*. Il film è in entrambi i casi diretto da Glauco Pellegrini.

<sup>158</sup> La prima edizione si è tenuta durante la X Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. In quell'occasione la giuria era composta da Mario Verdone, Giulio Cesare Pradella Provveditore agli Studi di Venezia, Domenico Caligo, il giornalista danese Bjorn Rasmussen e Padre Lunders padre dominicano fiammingo. Dalla quinta edizione si aggiunge stabilmente Giuseppe Flores D'Arcais.

*La Rosa di Bagdad* di Anton Gino Domeneghini (pari merito con *Tre ragazze e un cagnolino* di Rune Lindstrom) per veder trionfare nuovamente un film italiano bisognerà attendere il 1954 quando a prevalere è il contestatissimo *Orizzonti del sole*<sup>159</sup> di Giovanni Paolucci, interpretato dallo scrittore Enrico Pea (non esattamente una produzione della Cineteca Scolastica), premiato *ex-equo* insieme al britannico *The Clue of the Missing Ape (Il mistero della scimmia scomparsa)*.

Nell'arco dell'intero decennio la manifestazione risulterà essere un contenitore di importanti opere nazionali ed internazionali che hanno contribuito a conferire una certa visibilità e dignità culturale al cinema educativo. Una manifestazione che ha incoraggiato un'impostazione teorica, ancora mancante in Italia, tale da convincere produttori, case specializzate e registi ad investire per realizzare nuove opere adatte ai ragazzi e rimanere al passo con gli altri paesi europei.

Secondo il membro della giuria Domenico Caligo, durante la prima edizione della manifestazione, per noi italiani è stata «oggetto di compiacimento non tanto il primato della iniziativa, quanto la constatazione che una lamentata lacuna della industria cinematografica italiana sta per colmarsi, questo campo giovanile, nel quale dovremmo avere molti motivi di distinzione»<sup>160</sup>. Di diverso avviso è invece Alberto Pesce che nel suo *Il cinema per ragazzi a Venezia di anno in anno verso nuove frontiere* del 1968, definisce così gli itinerari della produzione italiana e internazionale presentati in concorso alle varie edizioni:

«Di anno in anno, questi film si distinguono nei palmarès ma non fanno scuola, non implicano una tendenza, non si rifanno ad una tradizione, né postulano una formula: irradiano intorno a sé un'aura di poesia, ma sembrano quasi irriducibili a un cliché che ne continui il discorso. La rassegna a Venezia assolve in parte al suo compito, estraendo queste opere<sup>161</sup> dal buio dell'anonimato o dalle indistinzioni dei cataloghi commerciali e proponendo i valori poetici e formativi, ma lo fa allo scoperto, senza ancora una

---

<sup>159</sup> Alla sceneggiatura collaborò anche Luigi Volpicelli. Per un approfondimento sul film e sull'edizione del 1954 cfr. Mario Verdone, *Il cinema italiano per l'infanzia è nato con "Orizzonti del Sole"*, "Cinema", n. 140, 1954, pp. 478-480 e Giuseppe Flores D'Arcais, *Il Festival dei ragazzi*, "Rivista del Cinematografo", n. 9-10, 1954, pp. 15-17.

<sup>160</sup> Domenico Caligo, *Il primo festival internazionale del film per ragazzi*, "Rivista del Cinematografo", n. 10, 1949, p. 37.

<sup>161</sup> La produzione italiana per ragazzi si è limitata ad «acquietarsi, a volte con machiavellica scaltrezza, sul versante del documentario culturale con venature deamicisiane e velleitarie presunzioni pedagogiche». Alberto Pesce, *Il cinema per ragazzi a Venezia di anno in anno verso nuove frontiere*, in Camillo Bassotto (a cura di), *Il film per ragazzi e il documentario a Venezia 1949-1968*, Venezia, Edizioni Mostra Cinema, 1968, p. 15.

precisa individuazione delle strutture portanti e con il rischio anzi di favorire una iterazione dei motivi secondo moduli moralistici o stilemi di maniera»<sup>162</sup>.

Il secondo documento che ci offre una cognizione sul quantitativo di opere realizzate dalla Cineteca è un articolo del periodico “Cinedidattica. Mensile di cinematografia didattica, scientifica-educativa”<sup>163</sup>. Nel numero inaugurale dell’aprile 1950 sono inizialmente messi in risalto gli sforzi politici finora realizzati attraverso un’intervista al senatore Giovanni Lamberti che, «nel corso di una discussione al Senato sul bilancio della Pubblica Istruzione [il 22 ottobre 1949], ha auspicato l’intervento del ministro Gonella per risolvere la preoccupante situazione finanziaria nella quale

---

<sup>162</sup> *Ibidem*. Per un ulteriore approfondimento sul Festival Internazionale del Film per Ragazzi e le successive edizioni cfr. Davide Boero, *All’ombra del proiettore*, cit., pp. 21-58; Giulio Cesare Pradella, *Il primo festival del film per ragazzi*, “Cinema”, n. 22, 1949; Paolo Gobetti, *Film per ragazzi*, “Cinema”, n. 46, 1950; Agostino Ghilardi, *III Festival dei film per ragazzi: Le produzioni nazionali presentate*, “Rivista del cinematografo”, n. 9-10, 1951; Agostino Ghilardi, *Cinematografia per ragazzi*, “Bianco e Nero”, n. 9-10, 1952. L’intero numero è dedicato a “Venezia 1952”; Giuseppe Flores D’Arcais, *Il Festival dei ragazzi*, “Cinema”, n. 9-10, 1954; Giuseppe Flores D’Arcais, *Il film per i ragazzi*, in Flavia Paulon (a cura di), *Il cinema dopo la guerra a Venezia. Tendenze ed evoluzioni del film (1946-1956)*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1956; Giulio Cesare Pradella, *Festival Internazionale del Film per Ragazzi*, “Filmcritica”, n. 9-10, 1956 e una serie di articoli firmati da Mario Verdone: *Necessità in Italia di un cinema per l’infanzia*, “Cinema”, n. 36, 1950; *I bambini e i cortometraggi prima dei grandi*, “Cinema”, n. 69, 1951; *Il Festival dei ragazzi*, “Rivista del cinematografo”, n. 9-10, 1953; *Film per ragazzi a Venezia*, “Cinema”, n. 115, 1953; *Le Mostre del documentario e del film per ragazzi*, “Bianco e Nero”, n. 9-10, 1955.

<sup>163</sup> La rivista fu fondata nel 1950 con lo scopo di impostare una metodologia per l’utilizzo del cinema come mezzo didattico ed educativo offrendo un appoggio a chi «intende informarsi, aggiornarsi, studiare e sperimentare in questo campo del cinema fatto nella Scuola e per la Scuola» (*Premessa ai lettori*, “Cinedidattica”, n. 1, 1950, p. 2). Nei primi 3 anni di attività la rivista, diretta da Sandro Talamazzini, risulterà essere uno strumento per la divulgazione delle attività del Centro Provinciale di Cinematografia di Cremona, anche quest’ultimo diretto da Talamazzini, e delle attività convegnistiche e organizzative del Centro Didattico Nazionale di Firenze e di vari concorsi tra cui il Festival Internazionale del Film per Ragazzi e il Concorso di Cinematografia sportiva.

Per quanto riguarda la metodologia da applicare durante la cinelezione la rivista propone delle sezioni dedicate: la prima è *La cinelezione*, una «collana di Cinelezioni per le scuole dell’ordine elementare, a cura del Centro Sperimentale di Cinematografia Educativa di Cremona» (n. 1, 1950, p. 27), che, a cadenza non regolare, propone la scelta di un film adatto alle proiezioni scolastiche con l’aggiunta di didascalie che accompagnano la visione del film. Una sorta di descrizione delle sequenze salienti dell’opera (indicate con dei fotogrammi) che meritano un approfondimento orale da parte del docente durante la proiezione. La serie di film selezionati si compone tra gli altri di *Il corpo umano* di Walt Disney e *Gli insetti* scritto dallo stesso Talamazzini e *Il ladro burlato* tratto da un racconto di Mark Twain (n. 1, 1950), *Televisione* distribuito dall’Usis (n. 3, 1950), *Le navi e la storia* (n. 1, 1951). Una seconda rubrica creata per indirizzare gli insegnanti al corretto uso del cinematografo è *Cartella critica. Il giudizio della scuola* interamente diretta da Raffaele La Porta. Infine, la terza rubrica (anche se conta pochi saggi) è *Esperienze didattiche* che raccoglie contributi ed impressioni di docenti che utilizzano il cinema in aula (ad esempio Renata Scamuzza, *Cinelezioni nelle scuole elementari* e Ferruccio Cattani, *Anni verdi*, “Cinedidattica”, n. 3, 1952).

versa la Cineteca scolastica»<sup>164</sup>. Inoltre l'editoriale della rivista è affidato al ministro della Pubblica Istruzione Guido Gonella<sup>165</sup>. I dati che a noi interessano sono in allegato ad un articolo che ricorda il decreto attuativo della Cineteca nel 1938<sup>166</sup> e le possibilità di svecchiamento di quest'ultima con l'istituzione dei Centri Provinciali per la Cinematografia Scolastica che avverrà ufficialmente nel 1952.

Una precisazione è d'obbligo sul metodo di inclusione delle opere negli elenchi che andremo in breve a vedere e che saranno ampiamente affrontati nel prossimo capitolo: i documenti che riportiamo non presentano una distinzione tra le opere prodotte esclusivamente dalla Cineteca e quelle realizzate dall'Istituto Luce autonomamente, pensate per un circuito diverso da quello scolastico, ma comunque messe in distribuzione anche dalla Cineteca attraverso i propri canali. Una distinzione che verrà specificata soltanto a partire dal 1952, con la pubblicazione del primo catalogo ufficiale del dopoguerra della Cineteca Scolastica<sup>167</sup>. Di conseguenza i numeri non riguardano le effettive produzioni ma i film che è possibile noleggiare presso la sede centrale della Cineteca Scolastica (Via di S. Susanna, 17 a Roma). Ciò serve per dimostrare che, anche se l'apparato produttivo non è eccessivamente prolifico, almeno il sistema di distribuzione viene ampliato con delle nuove acquisizioni, sia di opere italiane che straniere. Uno di questi elenchi, presente su "Cinedidattica", riporta la dicitura «films distribuiti dalla Cineteca Scolastica»<sup>168</sup> senza specificarne il reale produttore: in distribuzione, al 1950, ci sono 54 film in 35mm e 32 in 16mm (la serie dei film chirurgici di Pasinetti è esclusa dall'elenco). Le cifre produttive relative ai due differenti formati non sono da sommare in quanto i

---

<sup>164</sup> Ennio Della Nesta, *Per una risoluzione in Italia del problema cinema didattico*, cit., p. 536.

<sup>165</sup> Ministro della Pubblica Istruzione dal 1946 al 1951 e Segretario della Democrazia Cristiana dal 1950 al 1953. «Il proposito di dar vita ad una rivista, che si occupa di divulgare e di discutere, metodicamente, i maggiori problemi della cinematografia educativa didattica, è degno di particolare elogio in quanto può determinare un apporto costruttivo alla soluzione di questi stessi problemi che si innestano nella vita moderna ed impongono la necessità di modificare metodi e sistemi tradizionali nel campo della scuola e dell'educazione. Si tratta di creare intorno a questi problemi, che non sono puramente tecnici, ma che hanno profonde ripercussioni sociali, non solo l'interesse degli studiosi, ma anche il più largo movimento di opinione pubblica, per determinare orientamenti nuovi nel campo della produzione e dell'impiego del cinema». Guido Gonella, *Prefazione del Ministro della P.I.*, "Cinedidattica. Mensile di cinematografia didattica scientifica-educativa", n. 1, 1950, p. 1.

<sup>166</sup> «La Cineteca Scolastica, istituita con la legge del 30 sett. 1938 n. 1780 è attualmente l'organismo centrale dal quale dipendono le attività di Cinematografia Scolastica delle varie province. [...] Si sta procedendo ad una sistemazione legislativa di questo Organismo Centrale, per potenziarlo e renderlo rispondente ai nuovi bisogni della Scuola». *Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica*, "Cinedidattica", n. 1, 1950, p. 4.

<sup>167</sup> Sui metodi di stesura dei cataloghi cfr. par. 3. 1.

<sup>168</sup> *Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica*, cit., p. 4.



titoli in 16mm sono la versione “ridotta” delle stesse opere; soltanto 3 film nello specifico circolano in copie esclusivamente da 16mm (*La Cavalletta* e *Bolle di sapone* di Omegna e *Mondo microscopico* realizzato dalla Terra Film). I numeri sollecitano una riflessione sull’errata strategia di perseguire la produzione in 35mm non uniformandosi a criteri che ormai prevalgono in tutto il mondo, limitando così anche gli scambi con l’estero. Avere a disposizione un maggior numero di film in 35mm, considerando la standardizzazione del formato avvenuta nel 1934 per una serie di motivi tra cui l’elevato costo e la sicurezza dei materiali, è stato sicuramente un fattore cruciale che ha frenato l’inserimento dei film nel sistema scolastico attraverso la Cineteca Scolastica.

Il terzo e il quarto documento di cui ci serviremo per delineare il sistema produttivo della Cineteca in questi anni sono due produzioni del Comitato Italiano per il Cinema Educativo e Culturale (CIDALC)<sup>169</sup>, un ente dal respiro europeo fondato a Parigi nel 1930 grazie agli sforzi di Nicolas Pillat «allo scopo di spingere molti ambienti culturali, allora lontani dal cinema, ad interessarsi attivamente ai problemi dell’educazione attraverso il cinematografo»<sup>170</sup>.

---

<sup>169</sup> Per un approfondimento cfr. *Centre international du cinema d'enseignement et de culture*, Parigi, CIDALC, 1950; *Les activités du Centre International du Cinéma d'enseignement et de la culture, 1950-1951*, Roma, CIDALC, 1951.

<sup>170</sup> Dichiarazioni di Nicolas Pillat in un’intervista riportata in F. M., *Pillat e il “CIDALC”*, “Cinema”, n. 44, 1950, p. 78. L’Ente chiuso nel 1939, riprese le attività nel 1947 con un primo Congresso internazionale svoltosi in Belgio, un secondo svoltosi durante il Festival di Cannes e nel 1948 con l’organizzazione delle *Journées Françaises du Cinéma Educateur* a Parigi. I vari congressi organizzati anche in Italia, grazie alle sezioni italiane del CIDALC a Firenze e a Roma, suggeriscono una serie di iniziative da intraprendere per proseguire le attività e lavorare su un piano concreto per permettere una diffusione della cultura cinematografica nei docenti, pedagogisti e nella popolazione tutta. Le conclusioni tratte dai vari congressi sono: «1) che il cinema, senza divenire oggetto di un insegnamento particolare, influenzi lo spirito dei metodi pedagogici grazie all’introduzione di una iniziazione cinematografica nella formazione del personale docente delle varie scuole; 2) che in ogni paese sia previsto nel quadro delle università, un insegnamento del cinema, e che siano organizzate delle ricerche filmologiche; 3) che una pubblicazione del CIDALC internazionale faccia conoscere le esperienze e i metodi praticati in ogni paese circa l’impiego del cinema come mezzo di educazione e per la loro incidenza sull’insegnamento tradizionale; 4) che siano comunicate al CIDALC internazionale tutte le pubblicazioni che mirano ad attirare l’attenzione dei pedagoghi sulle possibilità del cinema in materia di educazione; 5) che sia costituita una Commissione Internazionale del cinema universitario; 6) che sia pubblicato un catalogo dei film di insegnamento superiore; 7) che siano stabilite liste di film (con indicazioni e le modalità di acquisto ed eventualmente di scambio) che interessano il CIDALC e che queste liste siano costantemente aggiornate; 8) che in tutti i paesi siano organizzate proiezioni cinematografiche speciali per i giovani; 9) che sia pubblicata dal CIDALC internazionale, dopo consultazione dei diversi comitati nazionali, una lista di film tali da esser presentati nel corso di queste sedute; 10) che sia sviluppata una produzione di film destinati alla gioventù; 11) che sia incoraggiato il cinema a formato ridotto (da “amateur”); 12) che il CIDALC internazionale riunisca tutta la documentazione utile sulla situazione giuridica, amministrativa e

Il primo è un intervento presentato da Evelina Tarroni al Congresso Internazionale del CIDALC tenutosi a Firenze dal 6 all'11 giugno 1950; la Tarroni è stata collaboratrice dell'Istituto di Pedagogia dell'Università di Roma guidato da Luigi Volpicelli e assidua collaboratrice della Cineteca Scolastica in ambito didattico-divulgativo per la diffusione di una cultura cinematografica sin dalla ripresa delle attività<sup>171</sup>. Il suo intervento mira a far luce sulle attività promosse finora dalla Cineteca Scolastica, sia sulla fase didattica per la diffusione di una cultura cinematografica sia sulla fase produttiva delle opere per la scuola. Gli atti sono pubblicati nel volume *Il cinema nei problemi della cultura: atti del congresso internazionale di Firenze del 6-11 giugno 1950*.

---

fiscale del cinema non commerciale nei differenti paesi e sui mezzi impiegati per favorire lo sviluppo di questo cinema; 13) che il CIDALC internazionale riunisca una documentazione abbondante e precisa sull'organizzazione della censura (limite di età, legislazione, spirito di questa legislazione, sanzioni previste, loro efficacia), nei differenti Paesi». *Ivi*, pp. 78-79.

<sup>171</sup> Una delle principali attività svolte presso l'Istituto di Pedagogia è una ricerca promossa in collaborazione con la Cineteca Scolastica. Si tratta di un ampio questionario proposto da Evelina Tarroni e Stefano Paderni sottoposto a ragazzi delle scuole con l'intento di fornire un quadro sulla diffusione del cinematografo nelle popolazioni più giovani. L'intento della ricerca è di condurre i ragazzi a limitare la partecipazione emotiva grazie all'acquisizione di una sensibilità critica durante la visione del film. I risultati divergono da quanto atteso: ne risulterà una mappatura dei gusti cinematografici nelle varie regioni d'Italia (secondo gli autori utile per indirizzare la realizzazione di film appositamente per ragazzi) e una classificazione dei vari generi in base alle proiezioni a cui i ragazzi hanno assistito in sala. Questa ricerca rappresenta l'inizio di una collaborazione che, come vedremo più avanti, sfocerà in altre iniziative. Cfr. Evelina Tarroni, Stefano Paderni, *Cinema e gioventù. Studio sugli aspetti sociali e dei motivi di interesse*, prefazione di Luigi Volpicelli, Roma, Edizione dell'Istituto, 1952. Altri dettagli sull'indagine effettuata in collaborazione tra l'Istituto di Pedagogia e la Cineteca Scolastica si trovano in Evelina Tarroni, *Organizzazione e attività della Cineteca Scolastica*: «Una delle prime iniziative prese a cura del Servizio Ricerche della Cineteca Scolastica è stata l'organizzazione di una serie metodica di proiezioni a un gruppo di scuole di diverso ordine e grado (una scuola elementare, una scuola media, una scuola di Magistero Professionale per la donna, una scuola Tecnica Commerciale femminile). Le proiezioni erano seguite da una lunga conversazione con gli allievi, che eseguivano, in piena libertà, delle esercitazioni, spontanee consistenti in esposizioni o osservazioni sul contenuto dei film proiettati sulle loro particolarità tecniche. [...] Il Servizio Studi ha poi iniziato, sul piano nazionale, una vasta inchiesta sul film didattico e spettacolare mediante la distribuzione di questionari. Uno degli scopi di tale inchiesta era infatti quello di determinare i motivi di interesse per i film nei ragazzi dagli otto ai sedici anni in relazione non solo all'età e al sesso, ma anche all'ambiente familiare e sociale. Per quello che riguarda il film didattico la finalità che ci si è proposti di raggiungere con la diffusione del questionario, è stata quella di determinare l'effettivo valore del film didattico nello sviluppo delle facoltà di sintesi e di osservazioni dell'alunno, e nel definire le caratteristiche dei diversi comportamenti di fronte allo schermo, non tanto dal punto di vista dell'emotività, ma del livello di intelligenza della lettura filmica. L'iniziativa della diffusione di questi questionari è stata accolta con estremo interesse nell'ambiente scolastico, tanto che in brevissimo tempo ci è stato possibile raccogliere circa 3.000 questionari». Evelina Tarroni, *Organizzazione e attività della Cineteca Scolastica*, in CIDALC (a cura di), *Il cinema nei problemi della cultura: atti del congresso internazionale di Firenze del 6-11 giugno 1950*, Roma, Bianco e nero editore, 1951, pp. 46-47.

L'autrice innanzitutto ribadisce la necessità, nel 1938, di creare un servizio cinematografico destinato alla diffusione della cinematografia nelle scuole sotto le dipendenze dell'allora Ministero dell'Educazione nazionale. Nacque perciò la Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica con specifici compiti di dotare di proiettori gli istituti scolastici e di produrre e distribuire film in base alle diverse esigenze dell'insegnamento: «In base a una *convenzione* fra la Cineteca e l'Istituto Luce, la realizzazione tecnica dei documentari destinati alle scuole doveva essere affidata al Luce»<sup>172</sup>. Lo stretto contatto, dal 1946, dell'autrice con la Cineteca Scolastica ci fornisce una precisa panoramica sul fattore produttivo e sull'organizzazione che l'ente ha assunto grazie alle nuove norme previste dalla circolare Lo Savio; le dichiarazioni dell'autrice trovano riscontro nei documenti che stiamo analizzando. Dopo la paralisi dovuta agli eventi bellici, la ripresa delle attività avvenuta nel 1946, «sia pur in misura ridotta», non presenta ancora lo stesso ritmo produttivo degli anni precedenti. Per quanto riguarda l'attività produttiva, ad esempio, «si sono realizzati dieci nuovi documentari e si è provveduto a ridurre in 16mm un notevole gruppo di film realizzati in 35mm»<sup>173</sup>. La riduzione delle copie da 35mm a 16mm è una conferma dell'errore commesso nel produrre esclusivamente in 35mm.

L'intervento dell'autrice ci tornerà utile in seguito per analizzare le altre iniziative proposte dalla Cineteca Scolastica, ma le sue parole sull'attività produttiva trovano riscontro in un secondo documento del CIDALC. In linea con i presupposti dell'ente di realizzare una mappatura, addirittura mondiale<sup>174</sup>, delle opere didattiche/educative disponibili al noleggio presso gli istituti culturali, vengono realizzati una serie di cataloghi<sup>175</sup>, tra cui il *Repertorio di cortometraggi educativi e culturali italiani* del 1951. Anche questo elenco presenta diverse problematiche di inclusione delle opere; se il documento precedente non faceva distinzione tra produzioni dirette dalla Cineteca Scolastica e produzioni del Luce, in questo caso, pur tentando una

---

<sup>172</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>173</sup> *Ibidem*.

<sup>174</sup> Cfr. *Il Centro Internazionale del Cinema Educativo e Culturale*, "Rivista del Cinematografo", n. 3, 1951, p. 31.

<sup>175</sup> Come ad esempio il *Catalogo dei film sull'arte* di Mario Verdone e altri in preparazione come: *Catalogo di film sull'agricoltura*, *Catalogo di film sul lavoro*, *Catalogo di film sulla musica*, *Catalogo di film turistici e sul folclore*, *Censimento mondiale dei film ricreativi per ragazzi* e un *Dizionario tecnico cinematografico franco-inglese*.

classificazione in categorie<sup>176</sup>, il catalogo include anche alcune opere straniere distribuite in Italia dall'*United States Information Service* e giunte a noi grazie al Piano Marshall (non specificando però questo dettaglio)<sup>177</sup>, dimostrando, ancora una volta, che la disponibilità dei film in noleggio è in aumento arrivando fino a 66 unità (escludendo ancora una volta i film realizzati da Pasinetti). In questo elenco è possibile rilevare i «dieci nuovi documentari» a cui faceva riferimento la Tarroni; alcuni dei titoli li abbiamo già incontrati nell'elenco dei film presentati alle Sezioni Speciali della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia: *Giotto e la Cappella degli Scrovegni* di Glauco Pellegrini, *I monumenti italiani e la guerra* di Emilio Lavagnino, *Il volto della luna* di Luigi Pensuti e Livio Laurenti, *Architetture di Gattapone da Gubbio*<sup>178</sup> di Glauco Pellegrini, *Basiliche cristiane* diretto da Emilio Lavagnino, il film d'animazione *Micetto cacciatore*, a cui si aggiungono tre film realizzati da Virgilio Sabel<sup>179</sup>, *Dal dagherrotipo al millesimo di secondo*, *Lezione di acustica* e *Una lezione di geometria*, *Gli echinodermi* diretto da Lando Colombo nel 1949 da un soggetto di Arnaldo Beccaria e *Colonna traiana* realizzato grazie alla consulenza di Valerio Mariani<sup>180</sup>.

---

<sup>176</sup> Igienico-sanitari, Geografici e astronomici, Tecnica del lavoro, Fisica, Scienze naturali botanica e zoologia, Agricoltura, Film sull'arte, Film sulla musica, Film di argomento vario.

<sup>177</sup> Per avere un'esatta cognizione dei film distribuiti dall'Usis bisognerà aspettare le notizie ufficiali della Cineteca attraverso le pagine della rivista "Il nuovo cinema" nel 1952. Per un approfondimento cfr. par. 3. 2. 5.

<sup>178</sup> Ricordiamo ancora una volta che il titolo spesso è differente in *Gattapone da Gubbio* e/o *Matteo Gattapone da Gubbio architetto del Trecento. Il sole splende per tutti*. Il film è in tutti i casi diretto da Glauco Pellegrini.

<sup>179</sup> È doveroso notare come in questi elenchi più o meno ufficiali appena analizzati venga spesso attribuita la produzione dei film di Virgilio Sabel alla Cineteca Scolastica. Come avremo modo di specificare nel prossimo capitolo le opere di Sabel nel circuito scolastico sono prodotte dalla Lux Film e dalla Fortuna Film.

<sup>180</sup> Per dovere di cronaca riportiamo anche i film distribuiti dall'Usis attraverso la Cineteca Scolastica: *Carbone Bianco*, *Metamorfosi preziosa*, *Tessili del futuro*, *Casa e bellezza*, *Avviamento al lavoro*, *Casa rurale*, *Inverno nella fattoria*, *Popoli del Canada*, *Come nasce una carta nautica*, *Australia*, *Panorama dell'Irlanda*, *Contadini scozzesi*. Il numero dei film distribuiti dall'Usis aumenterà in maniera esponenziale grazie anche al disegno di legge presentato il 21 luglio 1952, *Esenzione fiscale per la proiezione nelle scuole e la importazione dei film didattici ed educativi* (n. 2868), dal Presidente del Consiglio dei Ministri Alcide De Gasperi, dal Ministro delle Finanze Ezio Vanoni e dal Ministro della Pubblica Istruzione Antonio Segni. Approvato dalla I Commissione permanente della Camera dei Deputati nella seduta del 6 febbraio 1953, dal Senato il 22 marzo 1953 e pubblicato in Gazzetta Ufficiale n. 100 del 2 maggio 1953. La legge è la n. 285 dell'aprile 1953. Per un approfondimento cfr. par. 3. 2. 5.

## ***2. 5. Il dibattito culturale sul cinema scolastico negli anni Cinquanta attraverso le fonti a stampa***

### ***2. 5. 1. Il dibattito “ufficiale” su “Bianco e nero”***

Il dibattito su “Bianco e nero”, organo ufficiale del Centro Sperimentale di Cinematografia, ci interessa da vicino per due motivi: la rivista diretta da Luigi Chiarini è una delle prime nel dopoguerra ad affrontare in maniera strutturata diverse problematiche sull'utilizzo del cinema didattico ed educativo nella scuola; in secondo luogo perché numerose personalità che vi partecipano confluirono in diverse attività organizzate dalla Cineteca Scolastica negli anni Cinquanta, tra queste l'importante iniziativa dei Corsi di Filmologia a Roma. Attività guidata dalla Cineteca, non senza grandi sforzi economici ed organizzativi, a partire dall'a.a. 1953-1954 dopo l'allontanamento di Chiarini dal CSC, il conseguente commissariamento nel 1951 del Centro e il subentro della Cineteca in qualità di promotore e organizzatore principale<sup>181</sup>. Saranno molti gli studiosi e gli intellettuali ad affrontare nelle pagine della rivista, se pur con indirizzi e posizioni anche divergenti, la possibile diffusione della cinedidattica nelle attività scolastiche e la promozione di una cultura cinematografica sia negli alunni che nei docenti. Il dibattito “ufficiale”<sup>182</sup> vede la luce sulle pagine della rivista nel novembre 1949 grazie ad un articolo del ministro della P.I. Guido Gonella in cui letteralmente auspica la collaborazione di uomini della scuola, di personalità della cultura cinematografica, di studiosi di pedagogia e dei funzionari della Cineteca Scolastica per definire una serie di questioni che permettano una seria e funzionale applicazione del cinema nella scuola. Il tutto supportato dall'editoriale a firma della redazione che offre una vasta serie di spunti e possibilità per proseguire l'approfondimento del dibattito. Alcune tematiche sono già state affrontate in due importanti articoli sull'argomento apparsi su “Bianco e nero” qualche tempo prima. Nell'aprile 1948 è Evelina Tarroni a porre una serie di

---

<sup>181</sup> Per un approfondimento cfr. paragrafo 2. 7. 2.

<sup>182</sup> Gli articoli che appaiono a cadenza mensile sono: *Il cinema didattico*, “Bianco e Nero”, n. 11, 1949; Guido Gonella, *Funzione del cinema nella nuova scuola*, “Bianco e nero”, n. 11, 1949; Luigi Volpicelli, *Cinema didattico e pedagogia*, “Bianco e nero”, n. 12, 1949; Mario Zangara, *Il cinema nella scuola*, “Bianco e nero”, n. 12, 1949; Giuseppe Catalfamo, *Educatività del cinema e cinema educativo*, “Bianco e nero”, n. 1, 1950; A. F. Fratangelo, *Alcuni problemi di cinedidattica*, “Bianco e nero”, n. 2, 1950; Guido Guerrasio, *Un corpo al cinema per l'anima della scuola*, “Bianco e nero”, n. 3, 1950 e Antonio Covi, *Scuola e cinema*, “Bianco e nero”, n. 3, 1950.

spunti nel suo *Il problema del film didattico*; spunti per tentar di «rilevare quanto ci sia ancora di vago e di impreciso nella definizione esatta della funzione del cinema nella scuola»<sup>183</sup> ed abbattere le perplessità di chi ancora nutre dubbi sull'introduzione del nuovo mezzo didattico. Per una precisa definizione della nuova didattica cinematografica, una delle questioni che deve essere introdotta è la necessità di delineare una netta distinzione tra cinema come “spettacolo”, come prodotto commerciale, e cinema come tecnica, inteso come nuovo «“linguaggio”, che è l'unico aspetto del cinema che possa interessare la scuola»<sup>184</sup>. Un linguaggio che deve risultare efficace, rivoluzionare la didattica, ed essere l'essenza del cinema scolastico per non apparire come semplificazione dell'insegnamento ma come strumento per allargare il campo dell'esperienza scolastica ed intellettuale dell'alunno: «Il cinema scolastico dovrà insegnare a pensare, non impedire di pensare»<sup>185</sup>. Per adempiere a tale compito è necessario il ruolo dell'insegnante che con la sua autorità (altra tematica che ricorrerà spesso) «è un amico, un esempio sempre vicino, non un libro che si può aprire e chiudere e riporre; e allora è come se non esistesse più. E se veramente è un maestro, l'uso di uno o di un altro mezzo didattico, non potrà togliere nulla al valore della sua personalità»<sup>186</sup>.

La componente emozionale che il cinema conserva, anche qualora gli si attribuisca una funzione tecnica di linguaggio cinematografico, è la principale preoccupazione del pedagogo Luigi Volpicelli<sup>187</sup>, ordinario di pedagogia alla facoltà di Magistero dell'Università di Roma e personalità di spicco nel dibattito pedagogico negli anni Cinquanta con l'avvio di una serie di iniziative per la promozione di una cultura

---

<sup>183</sup> Evelina Tarroni, *Il problema del film didattico*, “Bianco e nero”, n. 2, 1948, p. 37.

<sup>184</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>185</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>186</sup> *Ibidem*. Infine, l'autrice elenca una serie di materie che potrebbero trarre vantaggio dall'applicazione del cinematografo come sussidio: «Le discipline che riguardano più direttamente le manifestazioni dello spirito, come la filosofia, la letteratura, la storia, potranno giovare meno e solo indirettamente dell'acquisto di questo nuovo mezzo didattico. Esso potrà essere utile solo come dimostrazione di ricerca delle fonti archeologiche (film adatti al liceo e ai corsi universitari). Le materie scientifiche potranno, invece, trovare in esso un insostituibile completamento. Altre materie, come la geografia e la storia dell'arte, il cui metodo d'insegnamento, nelle condizioni attuali della scuola, si riduce ad un arido e meccanico accumularsi di nomi e di cifre, accompagnato, nel caso della storia dell'arte, da aggettivi tanti enfatici quanto vuoti di significato per la mente dei ragazzi, essi potranno, io credo, venire profondamente modificati dall'uso del cinema scolastico che renderà il loro insegnamento veramente vivo e reale». *Ivi*, pp. 41-42.

<sup>187</sup> Per un approfondimento sulla figura del pedagogo e le sue molteplici attività cfr. Elena Zizioli, *Luigi Volpicelli, un'idealista «fuori dalle formule»*, Roma, Anicia, 2009.

cinematografica. I due articoli<sup>188</sup> di Volpicelli hanno un'impronta estremamente conservatrice sui pericoli che il cinema può apportare ai più giovani. La diffidenza di Volpicelli sull'utilizzo del cinema nella scuola nasce dalla mancata distinzione tra un cinema come creazione spettacolare, a scopi commerciali, e un cinema inteso come mezzo innovatore della didattica grazie al suo specifico linguaggio; distinzione cui accennava anche la Tarroni poc'anzi. Il vero *problema* riguarda il tipo di comunicazione e la sua funzione sociale in un'ottica di cinema come fonte di pericoli. Quest'ultimi sono determinati dalla forte carica emotiva predominante nel discorso filmico che conduce lo spettatore, ancor di più negli anni della formazione, in un'esperienza essenzialmente irrazionale, senza ferme capacità di giudizio in un «gioco vorticoso dei sollecitamenti affettivi proprio del cinematografo. [...] Qualcosa, nostro malgrado, ci afferra, ci scuote, e, seppur il nostro giudizio reagisce, come se i nostri nervi fossero sotto l'azione di un moto tutto e solo meccanico, ridesta ignote e sopite forze dal fondo della nostra psiche»<sup>189</sup>. Una condizione di pigrizia intellettuale dello spettatore che si crea grazie alla passività in cui la narrazione cinematografica lo pone: «ciò spiega il suo enorme influsso nel costume, la diffusione rapida, acritica, inscindibile, dei modi di vita che esso rappresenta. La coscienza si addormenta, e la guida una sorta di oscura memoria, di automatismo»<sup>190</sup>. Come vedremo, appena inaugurato il dibattito dal ministro Gonella, Volpicelli cambierà il proprio pensiero su questi “momenti di stanchezza” vissuti dallo spettatore che possono invece diventare dei momenti positivi grazie alla fruizione di grandi capolavori del cinema. A cercare di mediare sulla questione del controllo che avviene in questi momenti sullo spettatore, e a chiudere questo mini ciclo di articoli che precedono il dibattito ufficiale, ci pensa nuovamente Evelina Tarroni nell'ottobre 1949 non negando però come possa esserci anche un'influenza positiva durante questi momenti attraverso un cinema creato su misura per ragazzi:

«Ciò dipende unicamente dalla diversa personalità dello spettatore: *omnia munda mundis* e viceversa. In altre parole, non riusciamo a convincerci che si possa entrare in una sala da proiezione, in condizioni di reale equilibrio psichico e che se ne possa uscire con evidenti tendenze al delitto, al suicidio o alla pazzia. Può darsi, naturalmente, che la tensione emotiva prodotta dalla situazione cinematografica possa rivelare un conflitto

---

<sup>188</sup> *Il vero problema del cinematografo rispetto all'educazione*, “Bianco e nero”, n. 5, 1949 e *Pregiudiziali sul cinema e l'educazione*, “Bianco e nero”, n. 9, 1949.

<sup>189</sup> Luigi Volpicelli, *Pregiudiziali sul cinema e l'educazione*, cit., p. 53.

<sup>190</sup> *Ivi*, p. 57.

latente, o creare l'occasione favorevole per l'esplosione di una malattia mentale, ma è evidente che in questo caso il cinema non ha fornito che la causa occasionale al manifestarsi di condizioni patologiche già esistenti, e che si sarebbero rivelate in ogni modo»<sup>191</sup>.

Come già detto in precedenza, il dibattito ufficiale interamente dedicato al cinema didattico ed educativo è inaugurato dall'editoriale, a firma della redazione, del numero successivo del novembre 1949:

«Bianco e Nero, con l'articolo del Ministro della Pubblica Istruzione, Gonella, pubblicato in questo numero, intende iniziare un dibattito sul problema del cinema didattico: non un'inchiesta, dunque, nella quale le opinioni diverse si susseguano e si giustappongono senza un preciso nesso logico, ma appunto un dibattito nel corso del quale, invece, le idee, si chiariscano e si arricchiscano, stimolandosi l'un l'altra anche polemicamente e integrandosi vicendevolmente»<sup>192</sup>.

Inoltre, vengono poste alcune riflessioni partendo dalla consapevolezza della complessità dell'argomento cinema didattico: si propone di affiancare un approfondimento eminentemente teorico ai problemi pratici relativi all'applicazione di un cinema didattico nelle scuole. Si invita inoltre, a riflettere sulla natura che deve essere attribuita al cinema per la scuola e che spesso si divide tra semplice applicazione tecnica, un «perfezionamento puramente meccanico»<sup>193</sup> per rappresentare la realtà, e un fatto espressivo, come forma di linguaggio dalla «profonda forza emotiva» che instaura «un proprio tipo di organizzazione mentale, creando un modo esclusivo di sollecitazione dell'intelligenza»<sup>194</sup>. A seconda della natura che si attribuisce al cinema nella scuola, ne consegue una valutazione di altri particolari questioni rispetto all'organizzazione dell'insegnamento. Ad esempio, dal punto di vista tecnico, le finalità del sonoro nelle proiezioni didattiche<sup>195</sup> e, dal punto di vista pratico, l'utilità in quelle «discipline che esigono una documentazione e una

---

<sup>191</sup> Evelina Tarroni, *Sul cinema ricreativo per ragazzi*, "Bianco e nero", n. 10, 1949, p. 52.

<sup>192</sup> *Il cinema didattico*, "Bianco e Nero", n. 11, 1949, p. 3.

<sup>193</sup> «Che senza in nulla modificare i metodi vigenti, segni solo un perfezionamento puramente meccanico rispetto ad altre forme di rappresentazione come la tavola illustrata o la proiezione fotografica fissa». *Ibidem*.

<sup>194</sup> *Ibidem*.

<sup>195</sup> «L'elemento sonoro è ormai essenziale. Ma bisogna ritenerlo indispensabile anche nel film creato con finalità didattiche? Ed entro quali limiti? Ed un film muto o sonoro deve essere veicolo o strumento di insegnamento stesso? E può esserlo per tutte le materie o soltanto per alcune? E per quale ordine di scuole e con quale intensità?». *Ivi*, p. 4.



sperimentazione» senza ancorare il suo utilizzo a discipline già “fondate” come la storia o la letteratura. La coscienza dei redattori della rivista che propone di ampliare il dibattito, è ispirata dalla convinzione che «tutte le tesi hanno un proprio fondamento ed una propria giustificazione. Si tratta di saggiarne la validità attraverso un confronto, per arrivare a un organismo ideale non solo dialetticamente coerente, ma anche confortato dai risultati dell’esperienza che spesso in questa materia svela gli inganni della dialettica astratta»<sup>196</sup>.

Dal punto di vista pratico vengono poste alcune problematiche che già nella seconda metà degli anni Trenta impedirono la piena applicazione del cinematografo nelle scuole: gli sforzi economici a carico dello Stato per una distribuzione capillare di un numero congruo di pellicole e proiettori, la decentralizzazione della produzione dei film e, su tutti, l’adeguata preparazione di un certo numero di insegnanti per poter sfruttare al meglio il linguaggio cinematografico ed abbattere ogni scetticismo sull’utilità del cinema e sulle influenze negative che i ragazzi possano subire dal film commerciale: «Questo fra tutti, è il pericolo contro il quale deve più rigorosamente premunirsi una organizzazione scolastica bene intesa. Il film didattico deve entrare nelle scuole, ma deve entrarvi trovando gli uomini che sappiano renderlo un elemento vivo di cultura e di educazione»<sup>197</sup>. La quantità di tematiche proposte dall’editoriale fa riflettere sul disorientamento esistente sull’argomento: al 1949 ancora non sono state chiarite ed accettate da tutti quali siano le funzionalità principali del cinema nella scuola, per quali materie ne è suggerito maggiormente l’utilizzo, se debba essere muto o sonoro e le somme necessarie per adempiere ai compiti previsti dalle leggi e dai decreti. Anche le parole del ministro sottolineano la necessità di una maggiore collaborazione tra tecnici, industria cinematografica, rappresentanti della scuola e del pensiero scientifico per ampliare il rapporto tra cinema e istruzione. Gli insegnanti e i rappresentanti della scuola devono riuscire a superare il timore di vedersi superati dall’innovazione tecnologica, “umanizzando”, grazie al loro sapere, un processo che rischia di rimanere ancorato all’atto di semplice utilizzo meccanico del cinematografo. Per contribuire a creare una didattica cinematografica l’industria, dal suo canto, deve investire in produzioni adatte per la scuola e tentare di uscire dalla paralisi in cui versa il sistema produttivo e di distribuzione dei film. Una collaborazione tra le parti che deve rinnovare le finalità

---

<sup>196</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>197</sup> *Ivi*, p. 7-8.

pedagogiche del cinema sia didattico che educativo ed allontanare definitivamente l'idea che l'utilizzo del cinema nella scuola aderisca ancora ad esigenze di propaganda o di "generica formazione" come accaduto durante l'epoca fascista mediante l'operato della Cineteca Scolastica. Infine questa collaborazione tra industria, tecnici e scuola deve portare ad un'ulteriore innovazione, quella della didattica, partendo dall'esigenza che hanno i più giovani di ampliare i confini del loro sapere grazie all'utilizzo del cinematografo e della sua potenza comunicativa<sup>198</sup>. L'invito del ministro a collaborare al *Dibattito sul cinema scolastico* viene accolto già nel numero successivo della rivista da Luigi Volpicelli e Mario Zangara, professore di italiano presso il Liceo Mameli di Roma. Pur non essendone particolarmente entusiasta Volpicelli, in *Cinema didattico e pedagogia*, è disposto a fare un passo indietro e considerare il valore educativo del cinema come strumento didattico e quello assai diverso che ha come spettacolo:

«La prima condizione perché possa esserci il film didattico, infatti, è la sparizione del cinematografo, almeno perché con questa parola non ci si riferisce, in genere, al mezzo comunicativo, ma a un'espressione compiuta, a un'opera, con un suo preciso soggetto o racconto, un suo sviluppo, una sua certa unità estetica ed etica, una sua potenza drammatica, una sua conclusione. Il cinema didattico, nell'uso più ideale che se ne possa pensare, appare, al contrario, come un'illustrazione della parola dell'insegnante; non è già *lezione*, ma suo elemento, che ha rilievo e il valore di ogni altro documento riferito in classe, sia un documento storico o un'esperienza scientifica»<sup>199</sup>.

Secondo Volpicelli l'*ideale uso* del cinema nella scuola, almeno per il momento, non può avvenire a causa della scarsa produzione e distribuzione affidata alla Cineteca Scolastica; un uso quello in classe "evidentemente mitico", almeno nelle condizioni economiche del nostro Paese e della nostra scuola: «Ed è inutile insistervi. L'*uso possibile*, quindi, del cinema didattico, ancora per molto tempo, non può pensarsi che in forma molto più modesta: come periodiche e, nel migliore dei casi, giornaliere proiezioni di film didattici»<sup>200</sup>. Considerando la scarsità dei film finora realizzati e distribuiti, secondo Volpicelli, il *reale uso* della cinematografia didattica non deve essere relegato alle sole mattine scolastiche, ma deve estendersi ed *educare al cinematografo* nelle attività *extralezionarie*, come ad esempio i circoli pomeridiani

---

<sup>198</sup> Guido Gonella, *Funzione del cinema nella nuova scuola*, "Bianco e nero", n. 11, 1949.

<sup>199</sup> Luigi Volpicelli, *Cinema didattico e pedagogia*, "Bianco e nero", n. 12, 1949, p. 35.

<sup>200</sup> *Ibidem*.

del doposcuola dove i giovani, guidati dagli insegnanti, sono impegnati in ricerche condotte in base agli interessi personali:

«Qui la scuola getta le fondamenta di quell'autodidattica su cui poggia, come sulla propria base, l'insegnamento *lezionario*. Codesti circoli, infatti, sono diretti dai vari insegnanti, e giovano loro per approfondire la loro conoscenza degli allievi, delle loro individuali tendenze, dei loro problemi e interessi, come per offrire all'insegnamento un materiale *vivo*. Ora, quale luogo migliore, per il film didattico, che questi circoli? Qui non fa più nemmeno paura l'aspetto spettacolare»<sup>201</sup>.

Mario Zangara è il primo professore di un liceo ad accettare l'invito della rivista "Bianco e nero" a collaborare attivamente per l'integrazione del cinema nelle aule scolastiche. Entusiasta delle possibilità che possono agevolare l'opera dell'insegnante al fianco delle normali lezioni, il professore identifica alcune materie per le quali l'uso del nuovo mezzo cinematografico è più indicato; ad esempio per la geografia, la "Cenerentola" delle materie di studio, spesso trascurata perché considerata una scienza facile e per questo «affidata all'insegnante di lettere dei ginnasi, essa viene ridotta a un arido elenco di nomi e di dati superficiali. Molto spesso non si fa uso di carte geografiche; di rado si fa qualche lettura frammentaria come atto di formale obbedienza alle prescrizioni del programma ministeriale»<sup>202</sup>. Grazie al suo potere suggestivo (visto in un'ottica positiva) il cinema al fianco delle normali lezioni di geografia, fatte di aride descrizioni e statiche fotografie, potrebbe instaurare rapporti visivi con un mondo fisico lontano e altrimenti irraggiungibile, cogliendo così «come in un viaggio, gli aspetti mutevoli delle varie regioni, visitare città illustri, penetrare nelle gallerie, nei musei»<sup>203</sup> fornendo una doviziosa "copia" di elementi figurativi con una precisione superiore alla parola.

Anche Guido Catalfamo, all'epoca assistente presso l'Università di Messina e di cui sarà successivamente docente di pedagogia, è convinto della positività del linguaggio cinematografico e della sua azione formativa sulla coscienza; una posizione nettamente contraria rispetto alla negatività prospettata da Volpicelli che metteva in guardia sulla passività che lo spettatore vive in questi momenti. Il particolare "potere" educativo del cinema in chiave strettamente pedagogica, è cosa ormai certa, ma potranno nascere problemi di natura tecnica (il difficile impiego di un proiettore

---

<sup>201</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>202</sup> Mario Zangara, *Il cinema nella scuola*, "Bianco e nero", n. 12, 1949, 41.

<sup>203</sup> *Ibidem*.

da mettere in funzione o del montaggio di uno schermo), di produzione (il costo delle apparecchiature), di organizzazione e applicazione. L'ideale applicazione secondo l'autore dovrebbe avvenire grazie alla mediazione del docente, che in quanto educatore, ha il potere di controllare la grande forza suggestiva che il linguaggio cinematografico possiede, «capace di far presa sul nostro animo (e cioè sull'animo dello spettatore "educando")»<sup>204</sup>. Da un punto di vista strettamente pedagogico, la scuola necessita dell'inserimento del cinema nei programmi scolastici soprattutto in virtù del progresso del nuovo mezzo rispetto alle illustrazioni dei manuali scolastici (anche Catalfamo considera la geografia, insieme alla storia, tra le materie che potranno trarne più beneficio)<sup>205</sup>, senza fare a meno della guida del docente che, attraverso un metodo che nasce «nella scuola, nella classe, ogni qual volta che gli scolari ed il maestro si troveranno di fronte»<sup>206</sup>, sarà in grado di inserire nei suoi programmi sia prodotti didattici che educativi di finzione:

«Quel che stiamo dicendo, affonda, come si vede, le sue radici in un problema più largo e impegnativo di quello rappresentato dal cinema "didattico" (e cioè di un cinema che non dovrebbe evidentemente soppiantare il maestro, ma riuscire soltanto [ad essere] un potente mezzo messo a disposizione del maestro, e più genericamente della scuola). Il cinema educativo di cui parlo vuole, invece, essere esso stesso il "maestro", vuole cioè effettivamente ammaestrare, formare la coscienza, promuovere la consapevolezza del valore della vita, in quanto "ambiente" educativo. Cinema non semplicemente "istruttivo" dunque, ma cinema "educativo" nel pieno senso della parola. Il cinema-maestro insomma, capace di agire sulla coscienza, sollecitarla, aiutarla a ritrovarsi, riconoscersi, a riconoscere cioè la sua "umanità" e il suo universale valore. Distinzione necessaria dunque tra cinema "educativo" (movente di educazione) e cinema "didattico" (mezzo di educazione). Il secondo dovrà essere prodotto "per la scuola", il primo "per la vita" (e quindi, naturalmente, anche per la scuola). [...] Certamente non voglio dire che la produzione cinematografica debba assoggettarsi ad un compito qualificatamente educativo, che sarebbe un ideale troppo bello per essere auspicato (l'industria cinematografica ubbidisce soprattutto ad esigenze di ordine spettacolare e artistico), ma voglio avanzare semplicemente l'idea di introdurre nella scuola il cinema educativo nel

---

<sup>204</sup> Giuseppe Catalfamo, *Educatività del cinema e cinema educativo*, "Bianco e nero", n. 1, 1950, p. 93.

<sup>205</sup> «Facciamo vivere dinanzi agli occhi dello scolaro i personaggi e gli episodi della storia, immergiamolo pure in quel mondo, in quella vita, in quel tempo, mediante il cinema, e la storia difficilmente sarà dimenticata! E inoltre, facciamo con i film documentari "viaggiare" lo scolaro attraverso il mondo e il nostro insegnamento di geografia sarà notevolmente più vivo ed efficace». *Ivi*, p. 95.

<sup>206</sup> *Ibidem*.

senso da me richiesto, prima ancora di mettersi al lavoro per la produzione del film didattico»<sup>207</sup>.

La considerazione che si va affermando del cinema nella scuola come momento di apprendimento positivo, piacevole, attraverso il coinvolgimento dei docenti, è condivisa dagli autori dei successivi interventi. Secondo Antonio Covi, docente del Liceo Classico Arici di Brescia, la missione che hanno gli insegnanti di istruire e educare i più giovani attraverso il cinema, deve prendere in considerazione la *forma mentis* che quest'ultimo ha creato nelle nuove generazioni: «sono abituati così a cogliere la realtà e pensare nel modo in cui il cinema li ha via via educati; si è sviluppata insomma quella, che il dott. Béla Balázs, recentemente scomparso, definì felicemente come “civiltà ottica”»<sup>208</sup>. Il film didattico deve essere in grado di non far rimpiangere le proiezioni spettacolari che i ragazzi sono abituati a vedere nelle sale, ed essere usato abilmente come strumento integrativo per aiutare la «nobile fatica di istruire e di educare» del docente:

«Non un semplice diversivo, magari a solo scopo ricreativo, non futile ammenicolo da usarsi a tempo perduto, e forse meno che si può, per il meschino timore di sconvolgere disciplina ed orari, il cinema ha il pieno diritto di entrare finalmente nella scuola come vero mezzo di cultura, come sussidio informativo, che compia quella saldatura tra scienza e realtà, tra scuola e vita, di cui ogni studente sente oggi vivo il bisogno: *non scholae, sed vitae discimus*. Ed il cinema è proprio in grado di portare questo soffio di vita nelle aule scolastiche, spalancando nuovi orizzonti alle menti degli alunni, assetati sempre di cose belle e vere»<sup>209</sup>.

---

<sup>207</sup> *Ivi*, pp. 93-94.

<sup>208</sup> Antonio Covi, *Scuola e cinema*, “Bianco e nero”, n. 3, 1950, p. 52. Per un approfondimento sulle teorie del cinema di Béla Balázs cfr. Leonardo Quaresima (a cura di), *L'uomo visibile: con un'appendice sulla ricezione critica e un'antologia di recensioni cinematografiche dell'autore (1923-1929)*, Torino, Lindau, 2008; Béla Balázs, *Estetica del film*, Roma, Edizioni di cultura sociale, 1954, con prefazione di Umberto Barbaro; Béla Balázs, *Il film: evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi, 1979 [2<sup>a</sup> edizione]; Ugo Casiraghi, *Nascita e sviluppo del cinema ungherese. Come si allevano i giovani*, “Cinema 60: mensile di cultura cinematografica”, n. 103-104, 1975; Antonio Somaini, *Il volto delle cose. Physiognomie, Stimmung e Atmosphäre nella teoria del cinema di Béla Balázs*, in Tonino Griffero - Antonio Somaini (a cura di), “Atmosfere”, numero speciale della “Rivista di Estetica”, n. 33, 2006.

<sup>209</sup> *Ivi*, pp. 52-53.

Un ultimo contributo da questo numero della rivista è di Guido Guerrasio<sup>210</sup>, regista e assiduo collaboratore di “Cinema” e “Bianco e nero”; l’autore muove le sue considerazioni partendo dal fallimento di quanto fatto e proposto finora dalla Cineteca Scolastica «che esiste di nome più che di fatto, e che comunque non ha mai potuto fornire elementi concreti di sviluppo didattico come era, credo, nei voti e nelle previsioni»<sup>211</sup>. Da questo fallimento bisogna ripartire, gettando «le fondamenta di una introduzione del film nella scuola» con un metodo cinedidattico ampio da poterlo applicare in diverse occasioni (non solo nelle aule quindi) e a diverse materie (le materie umanistiche come la filosofia o l’italiano, secondo l’autore, non traggono benefici dal sussidio audiovisivo). Materie quali la geografia o le scienze naturali, «materie che la parola dell’uomo non può rendere sublimi», potranno giovare di queste nuove *forme* di insegnamento sostituendo aride e polverose carte geografiche o animali imbalsamati. Secondo Guerrasio il problema dei rapporti possibili fra cinema e scuola è ormai giunto a maturazione; per far in modo che cinema e scuola si uniscano in maniera efficace per adempiere ad un compito sociale di grande portata, si necessita dell’apertura del docente<sup>212</sup> che deve affiancare, in maniera consapevole, queste nuove forme di insegnamento alla normale lezione, senza alcuna diminuzione della sua “anima” di maestro («Il cinema non può e non deve divenire una macchina in sostituzione di un’anima»)<sup>213</sup>. Il dibattito culturale sulla rivista “Bianco e nero” riguardante le possibili applicazioni del cinema nelle aule scolastiche, la cosiddetta cinedidattica, termina con questo ultimo contributo di Guido Guerrasio; sebbene anche nei numeri successivi appariranno contributi riguardanti i valori educativi del film sull’arte, sul cinema e la sua funzione sociale, sulle possibilità di un’educazione musicale nella gioventù attraverso il cinema e sulla

---

<sup>210</sup> Regista, scrittore e montatore milanese ha diretto e lavorato a molti film tra cui *Amalfi* (1948), *La leggenda di Verona* (1949), *Africa segreta* (1969), *Africa ama* (1971), *Magia nuda* (1975).

<sup>211</sup> «Confrontando il suo lavoro con quello eseguito all’estero, dove si pubblicano cataloghi di film educativi con decine di migliaia di titoli, dove il problema è stato grandiosamente risolto, potremmo tranquillamente vergognarci del cammino non perseguito. Ma è inutile piangere sul non fatto; cerchiamo di rompere l’anello di fuoco che minaccia di cristallizzare la nostra scuola nei confini di una mentalità sorpassata; e procuriamo, soprattutto, di non giustificarci con la affermazione che all’estero i mezzi son di ben altra proporzione per risolvere i problemi scolastici. Non tanto di grandiosità dei mezzi si tratta quanto di acume organizzativo». Guido Guerrasio, *Un corpo al cinema per l’anima della scuola*, “Bianco e nero”, n. 3, 1950, p. 63.

<sup>212</sup> «Quanti sono in Italia i maestri e i professori già pienamente convinti che il cinema potrebbe soccorrere con validità l’attuale forma didattica, che è poi quella tradizionale, tenendo anche conto che da noi – per una specie di retaggio illustre – la tradizione ha un sapore ben diverso che in altri paesi?». *Ivi*, p. 57.

<sup>213</sup> *Ivi*, p. 58.

cultura cinematografica in Italia, non troveremo più la specifica sezione *Dibattito sul cinema scolastico*. Purtroppo le motivazioni di tale interruzione non sono specificate.

### ***2. 5. 2. Primi accenni alla definizione di una didattica del cinema in altre fonti a stampa***

In attesa di un organo ufficiale della Cineteca Scolastica che rendiconti le attività di produzione e distribuzione dell'ente (che ricordiamo, nel 1951, non ha ancora effettuato la vera e propria riforma che avverrà l'anno seguente con l'istituzione dei Centri provinciali a cui affidare i compiti sul territorio di competenza), si prenderanno in esame altre fonti a stampa per avere un quadro più ampio su come si stia profilando l'insegnamento attraverso l'ausilio del cinema didattico-educativo nei primi anni Cinquanta. Emergono, come per il dibattito precedente, una serie di differenti punti di vista sui valori del film didattico, sull'emozionalità dello stesso e del suo linguaggio che partono quasi sempre dal tentativo di definire il "nuovo genere" dal grande potenziale educativo. Un confine sottilissimo in cui sono racchiuse definizioni su generi di film diversi: didattico, didattico-scientifico, educativo, di formazione, di informazione. A nostro avviso le distinzioni che si fanno tra cinema educativo, di istruzione, di attualità, di documentazione etc., hanno un valore concettuale in quanto, nella pratica, sfumano spesso nella realtà di film che risultano essere allo stesso tempo istruttivi, educativi, documentari, scientifici, d'attualità.

Per questo, diversamente da quanto visto prima, incontreremo in più occasioni una serie di interventi non ancorati alle sole definizioni di termini, alla scelta delle materie più adatte a cui affiancare il sussidio audiovisivo o in quale grado di scuola sia più idoneo l'inserimento del cinema, ma che pongono al centro del dibattito la cultura cinematografica del docente come elemento necessario per poter a sua volta educare *al* cinematografo. Questa serie di interventi ci serviranno per render note le attività della Cineteca Scolastica in questo particolare campo della didattica cinematografica. La consapevolezza dell'ente di un fallimento dell'apparato produttivo e di tutto ciò che esso comporta (ad esempio l'esigua distribuzione sul territorio nazionale di film e il conseguente mancato utilizzo nelle aule) sposta gli interessi e le attività verso la formazione di una cultura cinematografica in un

pubblico più ampio, composto da studenti e da docenti. Inoltre, molti degli autori che prenderemo in considerazione collaboreranno nel giro di pochi anni ad una o più attività della Cineteca Scolastica, a dimostrazione del notevole ampliamento del suo raggio d'azione con molteplici attività.

Il primo dei volumi che alimenta il dibattito è un doppio numero della rivista trimestrale “Sequenze. Quaderni di cinema”, pubblicata a Parma e diretta da Cesare Maccari e Luigi Malerba<sup>214</sup>. La curatela del doppio numero monografico dedicato a *Il cinema educativo* è affidata a Mario Verdone, da sempre a stretto contatto con il cinema per ragazzi essendo giurato e selezionatore delle opere in concorso al Festival Internazionale del Film per ragazzi di Venezia. Sin dalla premessa Verdone specifica l'intento del numero monografico, ossia quello di offrire una panoramica dal punto di vista storico sulla diffusione del cinema educativo negli istituti di diverso grado e extra scolastici. Molti degli interventi rimangono lontani dal fulcro centrale di questo lavoro e di conseguenza non saranno esaminati. Saranno invece presi in considerazione gli interventi riguardanti l'Italia e le pratiche applicate nel nostro paese che forniscono un quadro sulla situazione attuale. Ancora Verdone, nell'articolo di apertura del volume, specifica che, considerata l'ampiezza dei problemi che possono nascere affrontando un argomento così vasto come il cinema educativo, nella scelta dei saggi da includere nel numero monografico non è stata effettuata alcuna distinzione tra film didattico, film scientifico e film ricreativo per ragazzi; le tre definizioni sono state incluse nella macro categoria di “cinema educativo” come mezzo di formazione culturale e sociale, anche fuori dalle scuole, seppur con le loro diversissime concezioni a volte anche contraddittorie. Secondo Verdone, parlare di cinema didattico nelle scuole, allo stato attuale delle cose realizzate dalla sola Cineteca Scolastica, sarebbe alquanto riduttivo perché «non dispone molto di più di cento o centoventi titoli, che dovrebbero far fronte alle esigenze di varie decine di migliaia di complessi scolastici»<sup>215</sup>. La difficoltà

---

<sup>214</sup> Scrittore di numerosi saggi e sceneggiatore cinematografico ha collaborato, tra gli altri, alla realizzazione dei film *Il cappotto* e *La lupa* di Alberto Lattuada, *Sissignore* di Ugo Tognazzi e *Toh, è morta la nonna!* di Mario Monicelli. È stato inoltre autore di libri per l'infanzia insieme a Tonino Guerra. Per un approfondimento cfr. Giovanni Ronchini, *Malerba, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2014; Paola Gaglianone (a cura di), *Conversazione con Luigi Malerba: elogio della finzione*, Roma, Nuova omicron, 1998; Armando La Torre, *La magia della scrittura: Moravia, Malerba, Sanguineti*, Roma, Bulzoni, 1987; Francesco Muzzioli, *Malerba: la materialità dell'immaginazione*, Roma, Bagatto, 1988.

<sup>215</sup> Mario Verdone, *I mezzi audiovisivi*, in Id. (a cura di), *Il cinema educativo*, “Sequenze. Quaderni di cinema”, n. 13-14, 1951, p. 3.



maggior risulta essere la mancanza di film necessari per comporre un programma unitario; ciò comporta l'impossibilità di «far quadrare il programma cinematografico con una serie di lezioni su determinati soggetti. [...] Infatti si hanno vari film su vari argomenti, non molti film su uno stesso argomento, in modo da sviscerarne tutti gli aspetti ed esaurirlo»<sup>216</sup>. Un discorso più ampio non esclusivamente relegato agli istituti scolastici, ma esteso alle possibilità che ha il potere educativo del cinema di arrivare ad un grande pubblico. Per questo il cinema educativo dovrebbe adempiere a tre funzioni: dapprima una funzione informativa («se ci fa conoscere popoli e costumi, attività di lavoro e divulgazione del sapere»), una fase formativa («qualora miri a insegnare un *mestiere* o una *lingua*, a formare un tecnico, o poniamo, un soldato») ed infine critica, secondo l'autore non abbastanza considerata, che possa essere economica, letteraria, sociale, d'arte figurativa e anche cinematografica. Quest'ultima funzione, secondo Verdone, è strettamente legata alla necessità dell'insegnamento del cinema nella scuola, quindi di un'educazione *al* cinema sia per ragazzi che per docenti; la figura del docente con un'adeguata cultura cinematografica, sarà in grado di guidare gli alunni nell'*escursione spirituale* che avviene con il cinema: «La migliore *guida del cinema* è l'*insegnamento del cinema*»<sup>217</sup>.

Una tematica questa dell'insegnamento *al* cinema che nasce dalla personale esperienza di Verdone in qualità di relatore al Corso di Filmologia tenutosi presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Roma. Un'attività quest'ultima che Verdone non manca di rendicontare al Congresso Internazionale del Comitato Italiano per il Cinema Educativo e Culturale (CIDALC), tenutosi a Firenze dal 6 all'11 giugno 1950, e che giudica come fondamentale per la cultura cinematografica in Italia<sup>218</sup>. Gli atti del Congresso, pubblicati ne *Il cinema nei problemi della cultura: atti del*

---

<sup>216</sup> *Ibidem*.

<sup>217</sup> *Ivi*, pp. 5-6. L'istituzionalizzazione delle materie cinematografiche all'interno delle università italiane avverrà solamente nel 1961 con la libera docenza di Luigi Chiarini presso l'Università di Pisa e di Mario Verdone nel 1965 presso l'Università di Parma. Per un approfondimento cfr. David Bruni, Antioco Floris, Massimo Locatelli, Simone Venturini (a cura di), *Dallo schermo alla cattedra. L'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo*, cit., e Massimo Locatelli, Giovanni Grasso, *Il cultore del film. Didattica, ricerca e istituzioni culturali cinematografiche nel dopoguerra*, "Bianco e Nero", n. 588-589, n. 2017 (Numero monografico su Mario Verdone).

<sup>218</sup> «Insieme ai corsi, teorici e pratici, per i propri allievi, il Centro Sperimentale ha organizzato, d'accordo con l'Istituto di Psicologia e la Facoltà di Magistero della Università di Roma, i Corsi di Filmologia, tenutisi negli anni 1948-49 e 1949-50, con la partecipazione di numerosi docenti, italiani e stranieri». Mario Verdone, *La cultura cinematografica in Italia*, in CIDALC (a cura di), *Il cinema nei problemi della cultura: atti del congresso internazionale di Firenze del 6-11 giugno 1950*, cit., p. 50.

*congresso internazionale di Firenze del 6-11 giugno 1950*, sono il secondo documento che ci permette di seguire la corrente di pensiero degli autori convinti che per uscire dall'impasse in cui si trova il cinema educativo si necessiti di una diffusione della cultura cinematografica su più ampia scala e non relegata alle sole aule scolastiche.

Elencate le principali istituzioni che contribuiscono alla cultura cinematografica italiana (tra cui il Luce, la Cineteca Scolastica, il CSC e lo stesso CIDALC), Verdone descrive, in un secondo contributo, le tre fasi, i "tre tempi", nelle quali si deve manifestare l'insegnamento del cinema: *Presso gli educatori*. «Ogni Facoltà universitaria interessata, per esempio, dovrebbe avere una cattedra di Filmologia, atta allo studio scientifico di tutti gli aspetti del film, nella quale il futuro educatore dovrebbe apprendere la natura dei fatti filmici e degli effetti cinematografici (nei loro rapporti fra cinema e pubblico)»<sup>219</sup>; *Nelle scuole medie*. «Come il fanciullo studia la pila elettrica e il fiore, i colori e la scala di Mohs, l'arco e il capitello, così dovrebbe conoscere gli elementi del cinematografo e Lumière, i mezzi a disposizione del realizzatore di film e i principali esempi e generi cinematografici»<sup>220</sup>; *Al di fuori della scuola*. «Nei ricreatori, nei Cine-Clubs per ragazzi, alla radio, perché il fanciullo, divertendosi ed erudendosi, sia sempre preparato al cinema»<sup>221</sup>:

«è nello spirito di questi interessi educatori, che riguardano il linguaggio del cinema e la sua funzione sociale, e soprattutto i rapporti fra morale e cinema, rispetto alla gioventù, che anch'io mi auguro che dal nostro Congresso possa uscire questo voto concreto: introdurre nella scuola l'*insegnamento del cinema*»<sup>222</sup>.

Anche se altri contributi, presentati da personalità della cultura con differenti provenienze e formazione ideologiche, discussi al Congresso fiorentino sono stati orientati a declinare specifici problemi del film sotto l'aspetto artistico<sup>223</sup>, nei riflessi educativi, sociali e morali che si possono generare<sup>224</sup>, sulle potenzialità come mezzo audiovisivo<sup>225</sup> e sulle attività della Cineteca Scolastica<sup>226</sup>, altri hanno condiviso il

---

<sup>219</sup> Mario Verdone, *L'insegnamento del cinema*, in CIDALC (a cura di), *Il cinema nei problemi della cultura*, cit., p. 39.

<sup>220</sup> *Ibidem*.

<sup>221</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>222</sup> *Ibidem*.

<sup>223</sup> Carlo Ludovico Ragghianti, *Storie naturali del cinema*.

<sup>224</sup> Luigi Volpicelli, *Cinema e morale* e Alessandro Bonsanti, *Morale come estetica*.

<sup>225</sup> Valerio Mariani, *Cinema, gusto e cultura*.

pensiero di Verdone diretto alla formazione di una cultura cinematografica nella popolazione per orientare la cultura delle future generazioni e affinare la coscienza cinematografica<sup>227</sup>.

È il caso del sociologo Camillo Pellizzi<sup>228</sup>, anch'egli coinvolto nelle prime edizioni del Corso di Filmologia di Roma, che nel suo intervento *Il cinema e la sua funzione sociale* dedica una parte esclusivamente a *L'educazione al cinema*. Il punto di partenza del discorso di Pellizzi è lo stato ipnoide in cui cade lo spettatore attraverso la proiezione cinematografica; uno stato di ipnosi filmica teorizzato da Janet e successivamente ripreso da Gilbert Cohen-Séat, il principale animatore della filmologia francese<sup>229</sup>. Secondo Pellizzi è possibile controllare od orientare positivamente gli effetti di questo stato attraverso un'educazione cinematografica che faccia da guida per lo spettatore per individuare da sé, e eventualmente boicottare, il film, o il tipo di film:

«In tutti i casi in cui sia ciò possibile, prima e dopo lo spettacolo filmico dovrebbe esserci, per i ragazzi almeno, una preparazione e una discussione. [...] In tutti gli ordini di scuole, società ricreative ecc., questa pratica di discutere e giudicare le proprie esperienze filmiche, sotto la guida, possibilmente, di istruttori esperti, dovrebbe

---

<sup>226</sup> In particolare il saggio di Evelina Tarroni, *Organizzazione e attività della Cineteca Scolastica* già visto in precedenza.

<sup>227</sup> In particolare in alcuni contributi realizzati da studiosi francesi e che riportano alcune esperienze avvenute in territorio francese tra cui André Basdevant, *Cinéma d'éducation* e una sezione dedicata esclusivamente a *L'enseignement du cinéma* composto da quattro parti: Raphael Deherpe, *la formation des maitres*, Michel Croizé, *L'étudiant et le cinéma*, Nils Personn, *Les ciné-clubs de jeunes* e André Basdevant, *Synthèse des efforts français*.

È possibile trovare buona parte dei saggi contenuti nel volume *Il cinema nei problemi della cultura*, sia italiani che francesi, in alcuni numeri di "Bianco e Nero". Nel n. 4 del 1951 appaiono i saggi di Luigi Volpicelli, Camillo Pellizzi, Michel Croizé e Nils Personn. Nel successivo n. 5 invece troviamo i saggi di Valerio Mariani e Alessandro Bonsanti.

<sup>228</sup> Giornalista, professore universitario e importante sociologo italiano, dall'aprile 1940 è stato presidente dell'Istituto Nazionale di Cultura Fascista. Dopo la caduta del fascismo non aderì alla Repubblica sociale italiana perdendo di fatto il suo ruolo di docente di Scienze Politiche presso l'Università degli Studi di Firenze. Soltanto nel 1949 venne reintegrato presso l'Università di Firenze con una cattedra di sociologia grazie ad un fondamentale appoggio di importanti personalità del mondo cattolico come Agostino Gemelli e don Luigi Sturzo. Fondatore della rivista "Rassegna italiana di sociologia" nel 1959 e che dirigerà fino al 1979. Per un approfondimento sulla figura di Camillo Pellizzi cfr. Maria Salvati, *Pellizzi, Camillo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 82, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2015 e Gisella Longo, *L'Istituto Nazionale Fascista di Cultura. Da Giovanni Gentile a Camillo Pellizzi (1925-1943). Gli intellettuali tra partito e regime*, Roma, Pellicani, 2000.

<sup>229</sup> Per un approfondimento sulle teorie filmologiche teorizzate da Gilbert Cohen-Séat nel *Bureau Internationale de Filmologie* della Sorbona di Parigi e l'influenza dei suoi studi in Italia cfr. paragrafo 2. 7. 2.

diventare di uso comune. Allo stallo degli atti, io non saprei consigliare un mezzo diverso, e più efficace, per superare il punto morto in cui si trova il cinematografo agli effetti della sua formazione sociale. [...] Questo effetto, in ogni caso, si otterrà in modo molto lento e graduale»<sup>230</sup>.

Tra i fautori di un insegnamento del cinema a un pubblico più ampio possibile vi è anche Enrico Fulchignoni<sup>231</sup> con un contributo pubblicato nel succitato numero di “Sequenze. Quaderni di cinema” curato da Mario Verdone.

Gli altri contributi apparsi sul numero curato da Verdone tentano di definire, ancora una volta, le diverse funzioni del cinema educativo: da un lato quella didattica e specificatamente scolastica con film anche ricreativi concepiti specialmente per ragazzi, dall’altro sociale, di informazione, di ricerca, e soprattutto di formazione<sup>232</sup>; altri invece prendono in esame le iniziative intraprese in altri paesi, come la Spagna, la Germania, il Canada e gli Stati Uniti<sup>233</sup>. L’intervento di Fulchignoni si avvicina maggiormente all’indagine che stiamo seguendo, sia per tematiche affrontate, sia perché l’autore è una delle figure più attive all’interno dei Corsi di Filmologia di Roma, che saranno diretti anche dalla Cineteca Scolastica a partire dal 1953-1954.

Il punto di vista di Fulchignoni, assistente presso la cattedra di psicologia diretta da Mario Ponso, è molto utile per proseguire alla disamina dello sviluppo di una cultura cinematografica legata ad una didattica del cinema simile a quella odierna. In *Valore divulgativo del film scientifico* Fulchignoni pone il problema partendo dalle possibilità limitate di un’educazione per un pubblico più ampio come avviene attraverso le proiezioni imposte dalla legislazione prima delle normali programmazioni: «Non è assolutamente sufficiente proiettare una serie slegata di

---

<sup>230</sup> Camillo Pellizzi, *Il cinema e la sua funzione sociale*, in CIDALC (a cura di), *Il cinema nei problemi della cultura*, cit., p. 18.

<sup>231</sup> Attore teatrale, regista e docente universitario. La sua attività universitaria inizia nel biennio 1948-1949 con l’incarico di assistente presso l’Istituto di Psicologia dell’Università di Roma a quel tempo diretto da Mario Ponso. Successivamente incaricato dell’insegnamento presso la cattedra di psicologia delle comunicazioni di massa presso la Facoltà di Magistero dell’Università di Roma (diretta da Luigi Volpicelli). Direttore dal 1949 della Sezione Cinema, Radio e Documentazione Bibliografica del Dipartimento Informazioni UNESCO e della Commissione per Cinematografia Scientifica presso il Centro Nazionale per le Ricerche diretto da Mario Ponso e di cui faceva parte anche Luigi Chiarini. Per un approfondimento cfr. Guglielmo Moneti, *Fulchignoni, Enrico*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Vol. 50, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1998.

<sup>232</sup> Gotthard Wolf, *Film di ricerca e d’insegnamento*; Pierre Francastel, *Pedagogia e film sull’arte*; Juliette Boutonnier, *Riflessioni sul valore educativo del cinema*.

<sup>233</sup> Floyd Brooker, *Il cinema educativo in America*; N.F.B., *L’organizzazione del cinema educativo in Canada*; Evelina Taroni, *Il cinema didattico all’estero*; Nicolas Pillat, *Per una collaborazione delle organizzazioni internazionali*; José Maria Cano, *Il film pedagogico in Spagna*.

film, a intervalli irregolari di settimane o di mesi, senza nessun rapporto gli uni con gli altri»<sup>234</sup>. Secondo l'autore è necessaria una razionalizzazione nella produzione sia commerciale che non commerciale, creando così la possibilità di offrire un argomento di carattere culturale in forma sistematica ad un pubblico specializzato, dove per specializzato potrebbe intendersi anche una classe costituita da adulti che partecipano ad una serie di lezioni di storia del cinema, di tecnica o di linguaggio cinematografico. In occasioni come queste, ad esempio, il film

«non commerciale, destinato ad un pubblico specializzato, presenta il grande vantaggio di poter essere proiettato nei luoghi e nelle circostanze più atte a suscitare una attenzione seria. [...] La continuità nella proiezione dei film è ugualmente assai più facile da realizzare in codeste condizioni. Ma il vantaggio maggiore offerto da codesto tipo di proiezione è la possibilità offerta di analizzare per mezzo di inchieste, di questionari, di interrogatori diretti, le reazioni di un pubblico selezionato»<sup>235</sup>.

Secondo Fulchignoni l'applicazione ideale sarebbe quella di strutturare un vero e proprio corso, anche all'interno di istituti creati appositamente, come ad esempio il Corso di Filmologia di Roma, articolandolo in una serie di proiezioni da far seguire a lezioni specifiche, o viceversa; corsi ufficiali che in qualche modo richiedono un concreto e decisivo appoggio statale per riuscire «in quest'opera di educazione e di moralizzazione»<sup>236</sup>. Un appoggio statale che, come avremo la possibilità di vedere più avanti, arriverà attraverso la Cineteca Scolastica, ma che intanto è caldeggiato anche da Evelina Tarroni durante le giornate del Convegno fiorentino promosso dal CIDALC. Nell'intervento della collaboratrice della Cineteca Scolastica, viene evidenziato il duplice binario su cui sono orientate le attività del nuovo *Servizio Studi* della Cineteca. Da una parte, come già abbiamo detto, il tentativo di aumentare le possibilità di noleggio di nuovi film, con nuove produzioni e nuove acquisizioni, e

---

<sup>234</sup> Enrico Fulchignoni, *Valore divulgativo del film scientifico*, in Mario Verdone (a cura di), *Il cinema educativo*, "Sequenze. Quaderni di cinema", 1951, n. 13-14, p. 30. Nell'art. 18 della legge *Disposizione per la cinematografia* del dicembre 1949 si legge: «Gli esercenti di sale cinematografiche debbono riservare, a decorrere dal 1 settembre di ciascun anno, un minimo di venti giorni per ciascun trimestre alla proiezione, secondo il normale ordine di visione, in tutti gli spettacoli giornalieri, di film di lunghezza superiore ai 2000 metri riconosciuti nazionali». E ancora: «Inoltre, gli esercenti di sale cinematografiche sono tenuti a programmare in ciascun spettacolo, per almeno metà dell'anno, film nazionali a cortometraggio e, per l'altra metà, film nazionali di attualità». *Disposizione per la cinematografia*, Gazzetta Ufficiale, n. 301, 31 dicembre 1949, p. 3604.

<sup>235</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>236</sup> *Ibidem*.

dall'altra una fase dedicata alla didattica extrascolastica per creare una cultura cinematografica anche negli adulti, nei genitori e nei maestri. Questo tipo di attività, ritenuta necessaria anche da altri studiosi, risulterà utile per richiamare l'interesse e l'attenzione dell'educatore (maestri e genitori) sul valore e sulle possibilità formative che il cinema didattico può avere nell'età evolutiva del ragazzo. Creare «un costume dell'educazione cinematografica tra i genitori e i maestri»<sup>237</sup>, un'educazione *al cinema per mezzo del cinema*, che può avere una benefica ripercussione sull'intera concezione dell'opera educativa.

## ***2. 6. Cinema e pedagogia negli anni Cinquanta: cine-sussidio, cine-linguaggio, lezione filmata***

Nel suo volume *Le forme del cinema per l'educazione*, Giovanni Rizzo afferma che per individuare i rapporti tra cinema ed educazione come fenomeno storico e sociale negli anni Cinquanta, bisogna cogliere la rete dei legami tra la storia sociale del cinema («il ruolo e la percezione del cinema nella società»)<sup>238</sup> e la storia della pedagogia e della didattica dedicando uno sguardo particolare «a quegli ambiti in cui l'educazione al cinema tenta di scartare in qualche modo l'idea di *sussidio didattico* o di *reattivo psicologico*, secondo una *logica d'uso* fortemente vincolante»<sup>239</sup>.

Negli anni della ricostruzione e tutti gli anni Cinquanta, molte sono state le pubblicazioni dedicate allo studio del cinema, anche lontano dai banchi di scuola, che si sono concentrate particolarmente sull'influenza che quest'ultimo può generare sullo spettatore in generale e sui più giovani in particolare<sup>240</sup>. Uno studio lontano dal

---

<sup>237</sup> Evelina Tarroni, *Organizzazione e attività della Cineteca Scolastica*, in CIDALC (a cura di), *Il cinema nei problemi della cultura*, cit., p. 49.

<sup>238</sup> Giovanni Rizzo, *Le forme del cinema per l'educazione. Il panorama italiano dagli anni '50 ad oggi*, Milano, Franco Angeli, 2014, p. 11.

<sup>239</sup> *Ibidem*.

<sup>240</sup> Basti pensare all'eredità raccolta dall'Italia dalla "Revue Internationale del Filmologie" nata in Francia, a Parigi, nell'immediato secondo dopoguerra presso l'Istituto di Filmologia diretto Gilbert Cohen-Séat. Dal 1962 la rivista cambia denominazione in "IKON. Cinema Televisione Iconografia" e diventa l'organo ufficiale dell'Istituto "Agostino Gemelli" per lo Studio sperimentale di Problemi Sociali dell'Informazione Visiva (ISPSIV) fondato due anni prima a Milano presso l'Università Cattolica. Per un approfondimento cfr. Massimo Locatelli, *Filmologia e disciplinarizzazione: il progetto di Agostino Gemelli e dell'Università Cattolica del Sacro Cuore*, in *Dallo schermo alla cattedra. La nascita dell'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo in Italia*, cit., pp. 92-100.

considerare il cinema come sussidio didattico vista anche l'esigua produzione dedicata, la mancanza di risorse finanziarie e di coordinamento del corpo docente e degli educatori<sup>241</sup> intorno alla nuova evoluzione tecnologica. La somma di questi fattori ha portato il cinema d'insegnamento (didattico e/o educativo) verso un lento tramonto durante il decennio, facendo sì che si imponesse invece una considerazione del cinema come oggetto di studio più ampio, lasciando da parte le definizioni di film didattico/educativo, di cinesussidio e che includesse anche il "parente spettacolare". Si sviluppa così la consapevolezza di «una vera e propria *educazione al cinema spettacolare*»:

«Insomma negli anni in questione il cinema è diventato una componente essenziale della società e della cultura; proprio per questo motivo, il "cinema d'insegnamento", all'interno della scuola, perde definitivamente il suo senso nel momento in cui i suoi giovani spettatori possiedono una forma di esperienza cinematografica totalmente diversa da quella offerta dal *cine-sussidio*. Il cinema spettacolare con la sua *paticità* (Volpicelli), con la sua *carica performativa di elementi tipici*, annulla di fatto ogni sforzo didattico del cinema d'insegnamento, il quale pur sfruttando la stessa tecnologia, ne avvilisce le componenti emozionanti e suggestive; [...] il *cine-sussidio* lascia il posto ad altre necessità nate all'interno di una società che ha spalancato al cinema le porte del mondo della vita, lasciando sconcertato il mondo della formazione e dell'educazione, palesemente impreparato al fiume in piena della società dello spettacolo. È da questi presupposti che nasce molto presto la necessità di una vera e propria *educazione al cinema spettacolare*»<sup>242</sup>.

Tra i pedagogisti più attivi in questo studio sulla valutazione del rapporto cinema-educazione troviamo Luigi Volpicelli<sup>243</sup>, Raffaele Laporta e Giuseppe Flores D'Arcais.

Attraverso l'analisi di alcuni scritti di Volpicelli<sup>244</sup> abbiamo potuto notare come la sua posizione passi, nel giro di pochi anni, dal considerare il cinema come un

---

<sup>241</sup> «La maggior parte delle scuole italiane, all'indomani del Secondo conflitto mondiale, si lasciavano ancora ispirare dalla superiorità dell'*atto educativo*, dalla centralità della *vocazione pedagogica* dell'insegnante e dalla valorizzazione degli strumenti didattici classici e della loro semplicità e umiltà, mettendo, quindi, in secondo piano qualsiasi innovazione tecnica». Giovanni Rizzo, *Le forme del cinema per l'educazione. Il panorama italiano dagli anni '50 ad oggi*, cit., p. 19.

<sup>242</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>243</sup> Per un approfondimento sugli scritti dedicati al rapporto cinema-educazione cfr. paragrafo 2. 5. 1.

<sup>244</sup> La maggior parte delle pubblicazioni sul tema cinema per ragazzi, anche quelle apparse su "Bianco e nero", sono state raccolte nel volume pubblicato nel 1959 *Educazione contemporanea. Aspetti e problemi*, Roma, Avio, 1959.

pericolo per i più giovani, come un momento di irrazionalità dovuto alla forte carica emotiva che predomina nel discorso filmico<sup>245</sup> ad un'idea dello stesso come strumento puramente meccanico ed esemplificativo delle lezioni in aula (e ritenuto non adatto considerando le poche opere a disposizione che non offrono la possibilità di coprire un intero programma strutturato)<sup>246</sup>, ad uno strumento necessario per la collettività per un'*educazione al cinematografo* anche in occasioni e in attività extrascolastiche. Per affermare ancora una volta il suo pensiero, orientato verso questa direzione di *educazione al film e a mezzo del film*, Volpicelli pubblica, sul finire del 1950, un articolo molto critico nei confronti della cinematografia scolastica e suggerisce una serie di strade da intraprendere. Una cinematografia quest'ultima che sarebbe meglio accantonare, «far cadere nel dimenticatoio», almeno finché le produzioni non siano abbastanza da poter instaurare un solido rapporto tra scuola e cinema e quindi un'efficace educazione per i ragazzi<sup>247</sup>. Un rapporto da stabilire anche attraverso la distribuzione, anch'essa finora fallimentare, dei proiettori presso gli istituti scolastici, dovuta alle mancanze di un «ente centrale» («un organo, insomma, piuttosto d'*azione* che di monopolio, ente di lavoro, e perciò rispettoso dell'autonomia di chi vuol fare e sa fare»<sup>248</sup>. Palese riferimento alla Cineteca Scolastica e alle sue esigue attività) che dovrebbe altresì fornire un «proiettore tipo, il migliore possibile al più basso prezzo possibile». L'educazione dei giovani al cinema non deve essere più relegata alle sole aule scolastiche, ma deve conquistare una sempre maggiore importanza sfruttando l'uso frequente che i ragazzi ne fanno fuori dalla scuola e che è «assai spesso anche il solo mezzo di ricreazione», addirittura quotidiano. Solo attraverso l'educazione al cinema con discussioni, interventi e studio sulle opere anche spettacolari «l'occhio si educa» guidando i giovani alla fondazione di spirito critico e di analisi:

«Nelle discussioni, negli interventi, nelle reciproche obiezioni, nel contraddittorio, gli spiriti si affinano, l'occhio si educa, si approfondisce e scaltrisce il modo di leggere o di vedere, non solo trasformando nel più prezioso esercizio *attivo* quella che, di per sé, parrebbe funzione tutta passiva e succube, ma creando anche quella maturità al

---

<sup>245</sup> *Il vero problema del cinematografo rispetto all'educazione*, "Bianco e nero", n. 5, 1949 e *Pregiudiziali sul cinema e l'educazione*, "Bianco e nero", n. 9, 1949.

<sup>246</sup> Luigi Volpicelli, *Cinema didattico e pedagogia*, "Bianco e nero", n. 12, 1949.

<sup>247</sup> «Codesta educazione dei giovani al cinema è, infatti, formazione estetica ed etica, affinamento del gusto, irrobustimento dello spirito critico». Luigi Volpicelli, *Educazione al film e a mezzo del film*, "Cinema", n. 51, 1950, p. 299.

<sup>248</sup> *Ivi*, p. 300.



cinematografo che, sola, può compiere l'opera di selezione di rinnovamento e di miglioramento»<sup>249</sup>.

### *Raffaele Laporta*

Un esercizio attivo<sup>250</sup> condiviso anche dal pedagogo Raffaele Laporta che inserisce, tra i suoi molteplici interessi<sup>251</sup>, anche l'insegnamento del cinema per i più giovani grazie all'utilizzo di opere spettacolari in aula e fuori dalla scuola. Il suo interesse per il cinema e l'educazione si sviluppa maggiormente negli anni Cinquanta durante gli anni di docenza presso istituti secondari e la direzione del Centro Provinciale di Cinematografia Scolastica di Pescara. Le sue riflessioni sono raccolte in due riviste in particolare: "Cinedidattica" e "Scuola e città". La serie di interventi apparsi su quest'ultima rivista confluiranno nel suo volume più rilevante dedicato al rapporto tra cinema ed educazione, *Cinema ed età evolutiva*, del 1957<sup>252</sup>. La totalità dei suoi studi partono dal superamento della semplice definizione «didascalico-illustrativa della cosiddetta *cinematografia didattica*, che utilizza il *cine-sussidio* come strumento attivo di esperienza, ma ormai fine a se stesso e sempre più noioso»<sup>253</sup>. Il superamento della definizione di cinesussidio proposto da Laporta quale pratica ("momento tecnico") ormai fine a sé stessa, è dovuto soprattutto alla mancanza di opere adatte e perché, «di concreto, c'è solo una certa diffusione di apparecchi di proiezione nelle scuole medie e nei plessi scolastici elementari. Ma

---

<sup>249</sup> *Ivi*, p. 299.

<sup>250</sup> «Nel metodo attivo la lezione non si svolge a senso unico dall'insegnante agli allievi, ma è un rapporto di collaborazione reciproca che, partendo da una serie di dati sensibili, cerca di riorganizzarli per soddisfare "interessi comuni"». Davide Boero, *All'ombra del proiettore. Il cinema per ragazzi nell'Italia del dopoguerra*, cit., p. 191. Per un approfondimento sulle pratiche di attivismo pedagogico cfr. Giorgio Bini, *La pedagogia attivistica in Italia*, Roma, Editori riuniti, 1971.

<sup>251</sup> Tra le molteplici attività dello studioso spiccano la pubblicazione di numerosi volumi sulla pedagogia e la direzione dell'Istituto di Pedagogia dell'Università di Roma La Sapienza dal 1970 al 1975 e il ruolo di Presidente della giuria al Festival Internazionale del Film per Ragazzi di Venezia. Tra le sue pubblicazioni troviamo: *La comunità scolastica* (1963), *Il tempo libero dai 6 agli 11 anni* (1974), *Cinema e società evolutiva* (1979), *L'autoeducazione delle comunità* (1979), *L'assoluto pedagogico: saggio sulla libertà di educazione* (1996). Per un approfondimento sulla figura dello studioso cfr. Franco Frabboni, Paolo Orefice, Franca Pinto Minerva, Clotilde Pontecorvo, Giuseppe Trebisacce (a cura di), *Le frontiere dell'educazione. Scritti in onore di Raffaele Laporta*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

<sup>252</sup> Raffaele Laporta, *Cinema ed età evolutiva*, Firenze, La nuova Italia, 1957.

<sup>253</sup> Giovanni Rizzo, *Le forme del cinema per l'educazione. Il panorama italiano dagli anni '50 ad oggi*, cit., p. 42.

questi apparecchi danno scarse soddisfazioni: mancano i film»<sup>254</sup>. Considerate tali mancanze<sup>255</sup>, Laporta propone anche il superamento della distinzione tra cinema didattico e film educativo in quanto ogni film è allo stesso tempo educativo e didattico, per concentrarsi sulla distinzione tra cinelezione («e cioè il film costituente da solo o prevalentemente l'atto educativo, il film detto "ricreativo"») e cinesussidio («come momento tecnico di esso»): «La questione del cinema scolastico viene in tal modo distinta in due: quella della produzione e dell'uso del film inteso come *cinelezione*, e quello della produzione e dell'uso del film inteso come *cinesussidio*»<sup>256</sup>. Per discutere sull'uso del film, finora rimasto soffocato da generiche formulazioni circa l'utilità del cinema nella scuola, secondo Laporta, l'unico procedimento utile da applicare sarebbe quello di «*usare definitivamente il film*: soltanto da una serie nutrita di esperienze positive e negative si potrà trarre materia per discutere e concludere»<sup>257</sup>. La prima discussione necessaria e preliminare è quella tendente a persuadere gli educatori che «il problema del cinema nella scuola esiste, e in un modo o nell'altro bisogna esaminarlo»<sup>258</sup> per trarne delle conclusioni; solo gli insegnanti, accettando di inserire tra le attività scolastiche la cinelezione e aprendo le porte al cinema spettacolare, potranno fornire i dati necessari per trovare la strada giusta da percorrere per la completa adozione del film come sussidio alla lezione. Escludendo definitivamente l'incremento della produzione dei film come fattore risolutivo che permetterebbe al cinema di avere consenso tra gli insegnanti, Laporta esorta gli educatori a sperimentare in prima persona delle nuove esperienze didattiche attraverso il cinematografo: solo con esperienze «adeguate»<sup>259</sup> si può suscitare un nuovo grado di interesse. Dopo queste premesse sull'impossibilità di un utilizzo ampio del cinesussidio a causa della mancanza di un numero di attrezzature

---

<sup>254</sup> Raffele Laporta, *Il cinema scolastico sul terreno pratico: il cinesussidio*, "Cinedidattica", n. 9, 1952, p. 10.

<sup>255</sup> «Per noi le questioni indicate non hanno che un significato molto vago sul piano teorico. Su tale piano, in mancanza di serie esperienze e quindi di dati concreti, ogni tesi è possibile e inutile al tempo stesso: occorrono le esperienze». *Ibidem*.

<sup>256</sup> *Ibidem*.

<sup>257</sup> *Ibidem*.

<sup>258</sup> *Ibidem*.

<sup>259</sup> Secondo Laporta le esperienze «adeguate» che porterebbero a discussioni sull'uso del film e sulle esperienze individuali dei singoli insegnanti, dovrebbero avvenire grazie «alla possibilità di porre in circolazione un mezzo economico, tecnicamente semplice, di sperimentare: in altri termini, offrire agli insegnanti proiettori maneggevoli a basso prezzo, e pellicole in quantità adeguata». *Ibidem*. Prosegue Laporta: «Quanto ai proiettori, la Cineteca centrale ha già bandito un concorso fra le varie case produttrici, e ne ha annunciato i primi buoni risultati: ragione decisiva, questa, per mettere da parte le accademie e andare al sodo». *Ivi*, p. 11.

adeguate, la riflessione di Laporta si sposta sulle modalità d'utilizzo della cinelezione (e del suo linguaggio che chiama cinelinguaggio) nelle attività scolastiche come atto educativo compiuto per mezzo del film ricreativo.

La condizione iniziale e necessaria per una corretta applicazione della cinelezione è l'acquisto di un proiettore da parte dell'istituto. Per non rendere vano l'acquisto dell'apparecchiatura<sup>260</sup>, prima di proiettare, «bisogna che si sappia *cosa* proiettare, *quando* e *perché* occorre proiettare» e avere una serie di conoscenze che riguardano:

«a) una almeno generica conoscenza della tecnica filmica per valutare di ogni film il grado di complessità; b) una conoscenza almeno elementare della psicologia dell'età evolutiva, per essere in grado di valutare la comprensibilità del film e le reazioni affettive che esso determina; c) una certa preparazione pedagogica che consenta di scegliere a ragion veduta la propria condotta didattica nei confronti del rapporto film-lezione; d) una conoscenza pratica dei proiettori e dei modi del loro impiego meccanico.

Prima di tutto questo, l'acquisto del proiettore è inutile»<sup>261</sup>.

Un secondo punto fondamentale che, secondo Laporta, potrebbe motivare gli insegnanti a sperimentare e fornire così un valore aggiunto alla lezione, è l'utilità del proiettore di classe, o di plesso, in «quell'azione di *educazione al film* che si svolge attraverso il cinema *ricreativo*»<sup>262</sup>. L'apertura di Laporta al cinema spettacolare (dovuta soprattutto alla mancanza di un numero adeguato di film appositamente realizzati per la scuola) è da considerare sotto un duplice aspetto: il primo è che avendo a disposizione quanti più film possibili per realizzare la cinelezione, gli insegnanti vengono posti in una condizione favorevole per una sperimentazione concreta; secondo, attraverso la cinelezione, gli insegnanti saranno in grado di creare «quella formazione del gusto critico ormai considerata dai più l'unica seria

---

<sup>260</sup> «Diamo intanto per dimostrato che l'acquisto del proiettore sia deciso ed effettuato per motivi educativi e non di politica burocratica, ossia per acquistar meriti presso i superiori [...] ma rivolgiamo invece attenzione al caso di chi acquista il proiettore convinto di poter migliorare l'azione didattica della scuola». Raffaele Laporta, *Scuola-proiettori-insegnanti*, "Cinedidattica", n. 10, 1953, p. 6.

<sup>261</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>262</sup> *Ivi*, p. 6. Questa convinzione è esposta sulla rivista "Cinedidattica", oltre che da Laporta, da Vincenzo Bassoli in *Il film d'amore*, "Cinedidattica", n. 4, 1953 e in *Educazione e film spettacolare*, "Cinedidattica", n. 10, 1952 dove possiamo leggere: «Quando i competenti della Scuola prendono la parola sul film spettacolare tendono, quasi sempre, a porne in luce più le qualità negative che non quelle positive. Sembra così, mentre parlano o scrivono, che prima di ogni altro debbano convincere sé stessi sull'opportunità, o meno, di inserire nel processo educativo della gioventù il film nella sua più comune accezione, che è quella di spettacolo artistico».

possibilità di educazione cinematografica»<sup>263</sup>. Questi due aspetti andranno quindi a formare nella coscienza del fanciullo «un'attitudine nei confronti del film tale da garantirgli una adeguata difesa contro ogni possibile suggestione moralmente o socialmente negativa»<sup>264</sup>.

Ma quali sono i generi che creano queste situazioni favorevoli alla sperimentazione e che dispongono dei requisiti per essere considerati didattici? Uno dei generi suggeriti da Laporta è il film d'azione e in particolare il western («western, avventuroso, di cappa e spada»). La scelta è dettata da due fattori fondamentali: la possibilità di avere a disposizione un cospicuo numero di “materiale didattico” di cui servirsi, e la possibilità di utilizzarlo riuscendo a destare interesse nei più giovani, assecondando i loro gusti, creando così quella «condizione, naturale e necessaria, nell'attuale concezione attivistica dell'educazione (l'unica ammissibile ormai)»<sup>265</sup>.

L'interesse che il genere suscita nel pubblico, secondo Laporta, è dovuto soprattutto alla semplicità dello schema narrativo (il cinelinguaggio) del film western. Una breve analisi rivela come sostanzialmente ci sia una ricorrente divisione della trama in due parti fondamentali con varianti raramente essenziali: «nella prima, presentazione dell'eroe, dell'eroina, del suo antagonista, prime scene di rivalità, crescendo delle macchinazioni malvage; nella seconda, risoluzione di queste e duello finale»<sup>266</sup>. La fluidità di questo schema narrativo<sup>267</sup> può sicuramente giovare agli alunni nella «formazione del gusto critico» che, attraverso l'insegnante in grado di stimolare il dibattito, può limitare il peso di “ipnoticità” prodotto dalle immagini nella coscienza del fanciullo<sup>268</sup>. Infine, pur non considerando il film d'azione come il “*non plus*

---

<sup>263</sup> Ivi, p. 5.

<sup>264</sup> Raffaele Laporta, *Film d'azione. Veleno medicinale*, “Cinedidattica”, n. 5, 1953, p. 5.

<sup>265</sup> *Ibidem*.

<sup>266</sup> *Ibidem*.

<sup>267</sup> E la semplice distinzione tra personaggi negativi («il “malvagio”, antipatico, violento, traditore, abile meno dell'eroe ma più di ogni altro, appoggiato da una massa di uomini ai suoi comandi») e positivi («l'“eroe”, simpatico, forte, abile nell'uso delle armi» oppure «l'“eroina, bella, giovane, provvista di qualche abilità o vocazione») con cui identificarsi. Raffaele Laporta, *Cinema ed età evolutiva*, cit., pp. 86-87.

<sup>268</sup> L'autore fa riferimento alle teorie sullo stato ipnoide che lo spettatore vive durante la proiezione rilevate da Janet e successivamente riprese dal principale animatore della filmologia francese Gilbert Cohen-Séat. Anche nel suo volume *Cinema ed età evolutiva*, Laporta dedica ampio spazio alla nascita e allo sviluppo degli studi filmologici francesi. Soprattutto nella prima parte vengono trattate quelle tematiche che inducono lo spettatore a questo stato di “condizione ipnoide”: lo spazio e la sotto motricità in cui viene posto lo spettatore durante la proiezione, i rapporti tra memoria e apprendimento del film (l'“identificazione”, in gergo psicanalitico, che avviene nello spettatore nei confronti delle immagini in movimento).

*ultra*” educativo per il ragazzo<sup>269</sup>, le valutazioni dell’autore sulla positività che derivano dall’utilizzo del western<sup>270</sup> si spostano anche verso il fattore della comprensione. La linearità, la facilità di “lettura” della trama e degli intrecci, «il ripetersi di un medesimo “cliché”», semplifica di molto la comprensione di ogni singolo film e favorisce le capacità di “assorbimento dell’immagine” grazie anche al basso tasso ipnoide e all’elevata concentrazione. In conclusione, lo studioso considera l’utilizzo del cinema ricreativo/spettacolare una risorsa in mancanza di film “fatti su misura”; un “male minore” attraverso il quale i più giovani possono ricevere l’educazione al cinema («“vaccinazione spirituale” del fanciullo contro il cinema stesso»), fondare uno spirito critico nei confronti del cinema anche al di fuori della scuola, portando ad analisi, comparazioni, al dominio del razionale sull’irrazionale:

«Ma si può dire che – in mancanza di film fatti su misura per l’infanzia, e nell’urgenza del problema educativo in cui ci si dibatte oggi – il film d’azione sia il male minore, e talvolta riesca ad essere un bene. Ogni volta infatti che, muovendo dalla sua sufficiente comprensione, sia possibile indurre il fanciullo ad una discussione del suo contenuto e quindi ad una sia pur limitata valutazione morale e sociale di questo, si verifica per l’organismo spirituale del fanciullo spesso una reazione critica e dunque positiva: come le reazioni suscitate da quei veleni, che somministrati in dosi attenuate si convertono in medicinali. È proprio di questa attenuazione (che nel caso specifico è dato dai fattori da noi posti in evidenza, primo fra essi lo “schema”) intendevamo parlare quando in altra sede cercavamo di spiegare per immagini l’educazione al cinema come una “vaccinazione spirituale” del fanciullo contro il cinema stesso: una vaccinazione che, se non è fatta con il siero tratto dal “virus” che si combatte, non ha alcun effetto; ma che se è fatta utilizzando quel “virus” in giuste dosi, riesce a immunizzare spesso per sempre

---

<sup>269</sup> Ed esortando gli educatori a non utilizzare il genere “gangster”, «in cui da un lato la necessità di vicende molto complesse, dall’altro la spesso elaborata ricerca di una tensione fondata sul macabro e sul misterioso, sono elementi che esorbitano dalle nostre osservazioni precedenti». Raffaele Laporta, *Film d’azione. Veleno medicinale*, cit., p. 6.

<sup>270</sup> L’autore riflette anche su quei fattori negativi e pericolosi da un punto di vista morale che si possono incontrare nel film d’azione e sulle possibilità di poterle mitigare: la sessualità (attraverso il personaggio femminile e il motivo amoroso) e la violenza come principale attrattiva del genere «che si afferma anche giustamente non abbastanza giustificato e redento dall’inevitabile finale del bene. Ma anche qui l’obiezione perde di forza di fronte al fattore “schema” da noi indicato. Come la convenzionalità e la standardizzazione di questo schema riescono a decolorare da ogni sfumatura eccitante proprio gli ambienti equivoci, le taverne filibustiere, i “saloons” e le donne di piacere che li popolano, facendone tutte “quinte” e fondali per gli immane scontri dei protagonisti e dei loro partigiani; così questi scontri medesimi sono già scontati prima di essere visti e il maggior interesse che essi destano è quello sportivo non dissimile dal “tifo” che ogni fanciullo fa, ad ogni momento, per i propri campioni sportivi, non esclusi i pugilatori e i lottatori». *Ivi*, p. 5.

contro il male temuto. Ebbene per questa funzione preventiva a cui esso si presta nelle mani di un educatore scaltrito, il film d'azione ci sembra il "virus" medicinale più indicato»<sup>271</sup>.

Nella seconda parte del suo volume *Cinema ed età evolutiva* Laporta, approfondendo degli elementi già affrontati qualche anno prima<sup>272</sup>, fornisce delle linee guida utili per stabilire le forme di un'efficace «comunicazione filmica, adeguatamente compresa e accettata, [che] possa essere ritenuta e *utilizzata*, senza che essa deformi l'equilibrio strutturale dell'educando»<sup>273</sup>. In quest'ottica considera la tripla necessità<sup>274</sup> di pensare ad un'educazione in grado di comprendere il cinema come fenomeno sociale (educazione al cinema), come moderna forma di comunicazione con proprie proprietà di linguaggio (educazione al film) e come esperienza psicologica che avviene mediante il film<sup>275</sup>:

«Il cinema, sia per quella sua natura suggestiva che gli psicologi definiscono addirittura "ipnoide", sia per il suo contenuto, studiato (in funzione di uno sfruttamento commerciale) per sollecitare gli istinti e le passioni più elementari, sia ancora per il fatto economico della sua attingibilità da parte di tutti – ha contribuito (insieme con i fumetti) ad un vasto processo di elementarizzazione del livello intellettuale, morale e sociale delle masse. [...] È fuori dubbio che la scuola deve tener conto di questo, che è il significato fondamentale del cinema, e considerare quest'ultimo in conseguenza. Il problema che si pone è quindi – per la scuola – quello di mettere l'individuo in grado di dominare il fatto filmico – come ogni altro fenomeno della realtà ambientale – invece di lasciarsene assorbire e degradare. Il che, per rifarci ai termini poco prima impiegati, vuol dire appunto *formare nell'individuo una mentalità critica nei confronti del film*»<sup>276</sup>.

---

<sup>271</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>272</sup> Queste considerazioni di Laporta si possono trovare in maniera approfondita nel volume *Il film e i problemi dell'educazione* curato da Volpicelli nel 1953; il volume è un numero speciale della "Rivista del Cinema Italiano" diretta da Luigi Chiarini.

<sup>273</sup> Raffaele Laporta, *Cinema ed età evolutiva*, cit., p. 127.

<sup>274</sup> La classificazione proposta da Laporta fa parte di un discorso avviato nel 1951 in *Sulla classificazione dei film pedagogici*, "Nuova rivista pedagogica", n. 3, 1951.

<sup>275</sup> Raffaele Laporta, *Cinema ed età evolutiva*, cit., pp. 126-127.

<sup>276</sup> Corsivo dell'autore. Raffaele Laporta, *Esempio di lezione sul film spettacolare*, in Luigi Volpicelli (a cura di), *Il film e i problemi dell'educazione*, numero speciale della "Rivista del cinema italiano", n. 10-11, 1953, pp. 94-95.

«Educazione al film ed educazione per mezzo del film: si tratta di due aspetti che si richiamano l'uno all'altro, anche perché non è propriamente possibile educare al film se non per mezzo della esperienza filmica, cioè per mezzo di opere cinematografiche. Occorrerà, è vero, disporre di una certa maturità spirituale perché avvenga la comprensione, la capacità di leggere (anche nel senso più propriamente strumentale), ma è certo che, se si vuole avere autentica lettura del film-arte, essa non può avere luogo se non si è fatta una ampia esperienza del bello mediante le singole opere, e se non si è stabilito un ampio contatto, ed il più vario possibile, con film di tutti i generi, di tutti i tipi, anche di tutte le qualità»<sup>277</sup>.

È il 1953 quando lo studioso ferrarese Giuseppe Flores D'Arcais<sup>278</sup> dà alle stampe il suo volume *Il cinema. Il film nella esperienza giovanile*; un testo molto complesso ma altrettanto importante tanto da renderlo una delle trattazioni più complete del decennio che un pedagogista abbia dedicato al cinema e al rapporto con l'educazione<sup>279</sup>. Un'importanza che deriva sia dalle numerose tematiche trattate<sup>280</sup>, sia dal tipo di approccio allo studio che pone il cinema nella sua dimensione pedagogica, attraverso l'approfondimento di diverse teoriche<sup>281</sup>, come strumento

---

<sup>277</sup> Giuseppe Flores D'Arcais, *Il cinema. Il film nella esperienza giovanile*, Padova, Liviana Editrice, 1953, p. 219.

<sup>278</sup> Laureatosi in Filosofia è stato libero docente di pedagogia dal 1935 presso l'Università di Padova e Messina. Dal 1953 diventa professore ordinario presso l'Università di Padova; ruolo ricoperto fino al 1978. Dal 1983 è stato nominato professore emerito di Metodologia e Didattica degli Audiovisivi presso l'ateneo padovano. È stato inoltre direttore di riviste quali "La rivista pedagogica", "Lumen", "Studi Teatrali", "Studi Cinematografici e Televisivi". Tra i suoi scritti più importanti: *Valori fondamentali e motivi ideali della pedagogia italiana*, Messina, G. D'Anna, 1939; *La pedagogia del positivismo italiano*, Padova, Liviana, 1951; *Studi pedagogici*, Padova, Liviana, 1951; *Introduzione a una teoria della scuola*, Padova, Cedam, 1951. È stato inoltre il fondatore della scuola personalista di Padova. Per un approfondimento sulla figura dello studioso cfr. *Filosofia e pedagogia oggi: studi in onore di Giuseppe Flores D'Arcais*, Padova, Libreria editrice gregoriana, 1985; Anna Maria Bernardinis, Winfried Böhm, Mauro Laeng, Raffaele Laporta (a cura di), *Spirito e forme di una nuova paideia. Studi in onore di Giuseppe Flores D'Arcais*, La Spezia, Agorà, 1998. Per un approfondimento sulla scuola personalista cfr. Giuseppe Flores D'Arcais, *Le ragioni di una teoria personalistica della educazione*, Brescia, La scuola, 1987; Jean-Marie Domenach, *Personalismo*, in *Enciclopedia del Novecento*, Volume 5, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1980; Jean Lacroix, *Il personalismo*, in Robert Vander Gucht, Herbert Vorgrimler (a cura di), *Bilancio della teologia del 20. Secolo*, Volume 1, *Il mondo del 20. Secolo*, Roma, Città Nuova, pp. 324-329.

<sup>279</sup> Giovanni Rizzo, *Le forme del cinema per l'educazione. Il panorama italiano dagli anni '50 ad oggi*, cit., p. 33.

<sup>280</sup> Il testo è organizzato in 4 parti: "Fenomenologia del cinema", "L'esperienza filmica", "Il cinema come arte" e "Il cinema didattico".

<sup>281</sup> Approfondendo le teoriche formaliste di Canudo, Delluc, Dulac e Richter, le estetiche di Èjzenštejn, di Pudovkin, Arnheim, lo studio della grammatica filmica proposta da Spottiswoode, le

d'insegnamento nella totalità dell'esperienza culturale <sup>282</sup> dei più giovani. Un'esperienza culturale in grado di porli nella condizione di «valersi del cinema come strumento idoneo, o particolarmente indicato, allo sviluppo dello spirito umano»<sup>283</sup>.

Prima di analizzare l'esperienza giovanile attraverso il fenomeno cinematografico come ausilio per l'insegnante da affiancare alle proprie lezioni in aula<sup>284</sup>, Flores D'Arcais si occupa di una molteplicità di aspetti che riguardano gli effetti psicologici e culturali a cui il giovane va incontro nella più ampia esperienza extrascolastica («È questo pertanto il primo passo per il rinnovamento della pedagogia»<sup>285</sup> proposto dall'autore), le influenze sociali che i più giovani possono subire e le diverse possibilità d'inserimento del cinema in un'estetica generale<sup>286</sup>. Pur consapevole di non riuscire ad esaurire l'argomento, l'autore «mira comunque a realizzare un'opera di ampio respiro, e forse un po' ambiziosamente, la dedica a un ventaglio di lettori troppo ampio, che comprende sociologi, pedagogisti, studiosi di estetica, insegnanti, educatori e perfino genitori»<sup>287</sup>. La laboriosità del testo in alcune occasioni confonde

---

dottrine di Chiarini e Ragghianti e i contributi di Balázs e Aristarco, D'Arcais illustra le diverse possibilità d'inserimento del cinema in un'estetica generale «nell'ambito di una educazione integrale dello spirito»: «Vero è che non si tratta solo di educazione intellettuale, bensì – sia pure nell'ambito di una educazione integrale dello spirito – di educazione estetica: tale da permettere al giovane una possibilità di distinguere il cinema [come] arte da quello che ha un valore puramente spettacolare-edonistico, e da condurlo a riconoscere il linguaggio artistico, e la pura tecnica, i virtuosismi, i manierismi. [...] Vi è in questa esigenza il riconoscimento che non basta una storia del cinema o una cultura cinematografica mediante la presentazione dei mezzi tecnici o dei problemi connessi all'esistenza dei film, ma che occorre anche una diretta esperienza, cioè un contatto con le singole opere filmiche». Giuseppe Flores D'Arcais, *Il cinema. Il film nella esperienza giovanile*, cit., p. 226.

<sup>282</sup> «Solo una vasta esperienza artistica è capace di affinare il gusto e la sensibilità, e di permettere l'educazione estetica». *Ivi*, p. 219.

<sup>283</sup> *Ibidem*.

<sup>284</sup> «Si continui pure ad usare, poiché oramai se ne è fatta una certa consuetudine, il termine di *film didattico*: ma si tenga conto che esso, mentre, da un punto di vista oggettivo, è suscettibile di distinzioni e di classificazioni, e, da un punto di vista soggettivo, nient'altro che la sapiente utilizzazione dello schermo: quale che sia il film che su di esso proietta, tutto potendo diventare didattico, e perciò anche educativo, tutto potendo diventare antididattico e perciò diseducativo». Giuseppe Flores D'Arcais, *Il film nella scuola*, La Scuola Editrice, Brescia 1963, p. 114. Cit. tratta da Erica Buzzo, *La Rassegna Internazionale del film scientifico-didattico dell'Università di Padova (1956-1975)*, tesi di dottorato presso l'Università degli Studi di Padova, Ciclo XXV, 2013, p. 234.

<sup>285</sup> *Ibidem*.

<sup>286</sup> Cfr. nota 281.

<sup>287</sup> In una recensione apparsa sulla rivista "Lumen", di cui Flores D'Arcais è anche direttore, vengono «rilevate le ambizioni di un'opera che si proponeva come punto di riferimento per la riflessione su cinema e ragazzi». Davide Boero, *All'ombra del proiettore*, cit., pp. 212-213. «La profondità della trattazione sempre ispirata e sostenuta da un pensiero veramente e sinceramente ricercatore; la ampiezza e la vastità della documentazione, che si estende a tutto quanto di utile e di intelligente fu



l'esperienza filmica dei più giovani con l'esperienza vissuta dallo spettatore adulto<sup>288</sup> con la differenza che per i più giovani, meno formati «in relazione alla gradualità dei momenti della esperienza, e cioè secondo lo sviluppo psicologico e culturale dello spirito umano»<sup>289</sup>, è necessario parlare della duplice funzione di *cinema educativo* e di *cinema educatore*, di cinema come «maestro che agisce» e «come mezzo-strumento di un maestro-educatore»:

«È tuttavia da chiedersi se il cinema, per sé, non sia qualche cosa di più di uno strumento nelle mani di un educatore: donde la necessità di una educazione al film. Infatti, non soltanto il fanciullo, scolaro o no, viene educato alla vita (conoscenze, affetti, esperienze diverse) per mezzo del film ma viene – deve venire – educato al film, alla sua comprensione. Si può dire che, affinché il cinema diventi uno strumento educativo, è necessario che esso parli al fanciullo, si faccia capire, gli dica qualche cosa. Non è, questo, un assumere il punto di vista dell'educatore? Non si ha, in questo, un cinema piuttosto educatore che educativo?»<sup>290</sup>.

Tentando comunque una distinzione della maniera in cui i ragazzi e gli adulti si avvicinano allo spettacolo cinematografico, attraverso le rispettive preferenze, D'Arcais rileva che, se gli adulti vivono l'esperienza del cinema come svago,

---

detto o fatto in questo campo [...] fanno di quest'opera fondamentale, qualcosa di unico». "Lumen", n. 3, 1955, p. 86.

<sup>288</sup> «In questa età, se i problemi di natura percettiva vengono risolti in modo analogo a quanto avviene per l'adulto – onde non vi è più un problema di comprensione su piano tecnico-formale del cinema – cominciano a presentarsi i problemi di contenuto e la considerazione si sposta quindi sul piano espressivo-culturale, e quindi affettivo, morale e sociale. Non è, dunque, questione soltanto di curiosità teoretica, bensì di interesse pratico, il conoscere il modo con cui i fanciulli acquistano esperienza (formale e materiale) del film: perché questa esperienza si riflette direttamente sulla educazione dello spirito». Giuseppe Flores D'Arcais, *Il cinema. Il film nella esperienza giovanile*, cit., p. 77.

<sup>289</sup> «Con ciò non si vuole negare che anche per l'adulto non ci sia un problema di intelligenza del film: ma esso riguarda piuttosto l'aspetto estetico, od etico, o sociale, cioè quello che potrebbe chiamarsi il *senso* da attribuire all'opera; non riguarda propriamente il significato che qualunque spettatore adulto (anche l'incolto, l'analfabeta) può facilmente afferrare. Nell'età giovane questa comprensione ancora non c'è: occorre una educazione più ampia, che non è da attuarsi sul piano specifico, bensì su quello psicologico». *Ivi*, pp. 78-79.

<sup>290</sup> *Ivi*, p. 80. «È necessario, nuovamente, riportarsi a quella fondamentale distinzione, già notata, tra l'adulto ed il fanciullo: nei confronti dell'adulto si potrà parlare soltanto di cinema educativo, in quanto capace di offrire nuove conoscenze, di allargare e di approfondire il campo delle esperienze, che vengono gradatamente assimilate ed inserite in ciò che è già stato acquisito; nei confronti del fanciullo, invece, sembra necessario parlare sia di cinema educatore che di cinema educativo, in quanto esso si presenta, e come maestro che agisce – e talvolta anche in forma veramente aggressiva, autoritaria – sull'educando, e come mezzo-strumento di un maestro-educatore. Il cinema educa (e sarà buono o cattivo educatore) in quanto interviene direttamente nel processo educativo». *Ibidem*.

diversivo e strumento di evasione, i più giovani, non avvertendo «una vera opposizione tra il mondo del lavoro e il momento del riposo e del gioco»<sup>291</sup>, preferiscono quelle opere che permettono una più agevole comprensione dei contenuti e delle relazioni spazio/tempo<sup>292</sup> grazie alla linearità e alla semplicità dello schema narrativo che anche Laporta ritrova nel film d'azione<sup>293</sup>:

«A differenza degli adulti che, come si è detto, amano il nuovo, l'imprevisto, lo strano, lo straordinario, il fanciullo ama che la conclusione sia proprio quella che gli attende: nessun impreveduto dunque, nessuna vera novità. Si deve anzi dire che la vicenda deve svolgersi proprio secondo quella naturale previsione che dal racconto può spontaneamente emergere. Il senso concreto della realtà si ripercuote anche in quella considerazione etica che sempre deve accompagnare la vicenda dei personaggi: poiché il fanciullo ricerca un profondo sentimento di giustizia, il trionfo del diritto; la vittoria del buono, la punizione dei cattivi; la lotta, le ostilità, i contrasti gli si presentano come un naturale campo di battaglia, la quale deve condurre al trionfo dei valori positivi»<sup>294</sup>.

Risolte le questioni sulle tematiche e sul contenuto dei film che maggiormente possono rientrare in quella sfera di opere adatte all'educazione dello spirito in attività extrascolastiche<sup>295</sup>, lo studio prosegue analizzando più nello specifico le

---

<sup>291</sup> *Ivi*, p. 94. Dove il riposo «vuole essere unicamente riposo di tipo fisiologico, cioè pausa perché la energia consumata possa essere veramente ricostituita. Vero riposo, anzi unico, è il sonno, nella età fanciulla».

<sup>292</sup> Particolari atteggiamenti psicologici possono indurre alla necessità di realizzare «films prodotti per la età giovanile piuttosto che a tentare un adattamento di films per adulti. Ciò è dovuto anzitutto a quel senso eminentemente realistico onde si vengono costituendo nel ragazzo le percezioni dello spazio e del tempo, di fronte alle quali stanno quegli spazi e quei tempi più soggettivi, anzi esistenziali, tipici della età adulta». *Ivi*, p. 97.

<sup>293</sup> Considerando i film d'animazione fra i meno indicati in quanto «poco comprensibili a causa della rapidità del ritmo del montaggio, per le azioni complicate, per la minuzia di particolari, per le numerose allusioni che direttamente o indirettamente vi traspaiono» (*Ivi*, p. 99), d'altro canto Flores D'Arcais identifica il film d'avventura come il più adatto «in quanto questo film piuttosto che altri sembra staccarsi dalla realtà e muoversi in un clima tutto proprio, apparentemente diverso dal mondo della realtà, a cui come si è detto il fanciullo intende riportarsi. È necessario peraltro considerare che nel film d'avventure si ritrova l'azione, il movimento, la prestantza fisica, il trionfo della giustizia, cioè proprio tutti quegli atteggiamenti, quelle caratteristiche, quei modi di vivere che sono stati, anche statisticamente, considerati come essenziali per l'infanzia. Essenziale appare innanzitutto la presentazione di una vicenda, molto chiara, semplice, concreta, vero racconto in immagini: il ragazzo vuole una storia, una azione con un inizio e una conclusione». *Ivi*, p. 98.

<sup>294</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>295</sup> Tra le attività extrascolastiche che potrebbero rappresentare punto di contatto tra la scuola e la vita, Flores D'Arcais annovera l'organizzazione di appositi cine club in degli «appositi locali cinematografici, che per lo meno una volta a settimana, presentino film appositamente prodotti per ragazzi. [...] Naturalmente la scuola non potrà e non dovrà essere assente, anche se è chiaro che essa non dovrà, anche perché non lo potrebbe, occuparsi direttamente del problema: ma sarà presente nel

caratteristiche del linguaggio cinematografico da cui i ragazzi possono trarre un prematuro, e quindi negativo, «sviluppo dei poteri critici, così da attenuare nel ragazzo il manifestarsi del senso della fantasia, della immaginazione, o il desiderio di conoscere i fatti nuovi»:

«Occorre anche che ci si preoccupi di non abituare eccessivamente ad una critica che potrebbe investire tutto e non trascurare nulla, così da ritenere valido il piano del problematicismo, sul quale nessuna soluzione risulta possibile e nessun punto di vista assolutamente certo. Vi è, in effetto, specie nella età della giovinezza, una tendenza verso siffatte prospettive: il gusto della discussione, il contrasto dell'una all'altra opinione, le tesi che si sostituiscono alle antitesi e queste a quelle, rappresentano una tendenza molto diffusa, e potrebbe condurre, qualora vi si insistesse di proposito, ad una forma nuova di sofistica che potrebbe essere per certi aspetti pericolosa anche se, in relazione a determinate situazioni, potrebbe trovare la sua obiettiva giustificazione. Vi è, insomma, il pericolo che l'esagerato uso della ragione porti a dare l'ostracismo al valore razionale»<sup>296</sup>.

L'approfondimento del pedagogo ferrarese prosegue spostandosi sul campo strettamente legato alle possibilità d'inserimento del cinema nella scuola come sussidio da affiancare alle lezioni e al ruolo degli insegnanti per la sua corretta applicazione<sup>297</sup>. Innanzitutto è necessario definire il tipo di istituzione scolastica ideale; un luogo dove la formazione dello spirito dell'individuo si compie «attraverso le forme ed i mezzi della cultura: organizzazione, che costituisce un evidente ponte di collegamento tra la vita, la realtà nella molteplicità delle sue esperienze [...] e l'educando, che deve prepararsi alla vita, ad una sua diretta partecipazione alla realtà, per costruirsi la sua cultura e farsene strumento di dominio sul mondo e di governo di se stesso»<sup>298</sup>. Considerate tali premesse quale dunque deve essere il rapporto tra la scuola e cinema? Come avverrà questo contatto?

Secondo Flores D'Arcais l'esperienza filmica nella scuola deve essere vissuta attraverso l'utilizzo dei film che l'insegnante ritiene più opportuni, perché da qualunque opera, da qualunque oggetto filmico, potrà trarne dei benefici per la

---

senso che il film proiettato possa in qualche modo diventare argomento di opportuni richiami nell'ambito della scuola, anche in relazione agli argomenti richiesti dai programmi di studio». *Ivi*, p. 261.

<sup>296</sup> *Ivi*, p. 260.

<sup>297</sup> In particolare nel capitolo "Il cinema didattico", pp. 219-271.

<sup>298</sup> *Ivi*, p. 220.

formazione e lo sviluppo spirituale dell'alunno. Per Flores D'Arcais il fattore emotivo, che lo spettatore vive attraverso il cinema spettacolare, può rappresentare un elemento positivo<sup>299</sup>; per questo rifiuta categoricamente la distinzione tra cinema didattico e cinema "narrativo"<sup>300</sup>, racchiudendoli nella più ampia definizione di cinema ad uso didattico in grado di innescare quelle pratiche attive dell'apprendimento che permettono allo spettatore la partecipazione *più attiva possibile* alla "situazione" offerta dal cinema<sup>301</sup>. In contrasto con la distinzione formulata da Remo Branca tra film didattico e narrativo<sup>302</sup> che nega del tutto l'attivismo non tenendo in considerazione le esigenze della nuova didattica<sup>303</sup>, Flores D'Arcais è certo che anche «il film ricreativo, spettacolare, può acquistare un suo generico valore didattico, ma può anche inserirsi perfettamente in una lezione a scopo di presentazione di problemi, di dimostrazione, di chiarimento su determinati

---

<sup>299</sup> In questo caso condivide con Laporta l'idea di allontanare i pericoli del cinema a cui vanno incontro i giovani senza esperienza, cercando di elevare la loro vigilanza educando al film attraverso varie forme di attivismo: discussioni, dibattiti critici, approfondimenti etc.

<sup>300</sup> Secondo Flores D'Arcais il cinema narrativo utilizzato in aula "descolasticizza" la scuola creando una stretta connessione tra la vita di tutti i giorni e l'ambiente scolastico. I ragazzi sono abituati a frequentare il cinematografo e le opere spettacolari, di tutti i giorni, magari rivissute in aula, attivano questa connessione in grado di fornire nuovi strumenti interpretativi dell'opera e trarne beneficio per l'educazione: «Per questo riteniamo che la scuola debba occuparsi del cinema non attraverso la introduzione di una nuova disciplina – si tratti di storia del cinema, o si tratti di problemi inerenti al cinema – bensì attraverso l'interessamento più diretto e più costante nei riguardi del film spettacolare». Giuseppe Flores D'Arcais, *Il cinema. Il film nella esperienza giovanile*, cit., p. 227.

<sup>301</sup> Per quanto riguarda le possibilità di attivizzare la scuola per mezzo del cinema «debbono essere tenuti presenti non soltanto i fattori oggettivi, e cioè propriamente tecnici, inerenti alla struttura del mezzo espressivo, ma anche la personalità dello spettatore (dello scolaro) che reagisce in modo indiscutibilmente individuale. Così si dovrà tener conto non soltanto dell'età, del grado di resistenza emotiva, dello sviluppo mentale, degli elementi ambientali, che possono più o meno indirettamente influire sulla sua personalità, ma si dovrà anche considerare il contenuto offerto dai singoli film proiettati, dall'interesse che essi suscitano, sia per sé (l'argomento), sia per il modo con cui vengono presentati». *Ivi*, p. 239.

<sup>302</sup> Nella distinzione proposta da Branca «non si può infatti parlare di vero cinema nei riguardi di quei film riguardanti specifici argomenti di scienze biologiche e mediche, operazioni chirurgiche, o relativi allo studio scientifico di determinate piante, di cellule, di embrioni. [...] Si tratta, insomma, piuttosto di un ingrandimento della immagine, cioè dell'oggetto fotografato, di una successione di vari fotogrammi, allo scopo di dare una adeguata presentazione del fatto o dell'azione che deve essere studiata. Manca a siffatto film qualsiasi preoccupazione di montaggio, mancano le leggi tipiche dello spazio e del tempo, così che si deve riconoscere che la considerazione scientifica è in questo caso assolutamente predominante, se non addirittura esclusiva. Sarà pertanto più opportuno parlare di film scientifici che di film didattici». *Ivi*, p. 232.

<sup>303</sup> «L'esperienza globale del cinematografo si configurava come l'ambiente ideale per l'educazione attiva del fanciullo, per il quale il film, suggestivo e interessante, diventerà motivo di coinvolgimento pratico e irrazionale, ma anche, dopo la visione, il pretesto per l'azione, per il lavoro critico, riflessivo e personale». Giovanni Rizzo, *Le forme del cinema per l'educazione*, cit., p. 36.

argomenti»<sup>304</sup>. Per questo l'ideale applicazione della *lezione filmata* attraverso un *cinema ad uso didattico*, secondo lo studioso, deve avvenire con delle specifiche peculiarità; prima di tutto è da considerare l'esperienza filmica dello spettatore e il conseguente sviluppo dello spirito. Un'esperienza filmica che permetta la completa comprensione dell'opera e che abbia una capacità di recepire tutti i valori proposti dalla lezione evitando effetti negativi, si viene a sviluppare, secondo l'autore, in un'età non inferiore ai dodici anni<sup>305</sup>; una *lezione filmata* prima di questa età è sconsigliabile, «prima che per motivi morali, per una elementare ragione di igiene mentale e spirituale» e perché potrebbe indurre in situazioni «capaci di provocare curiosità intemperanti, reazioni dannose o comportamenti pericolosi»<sup>306</sup>.

Per quanto riguarda il dibattito sulle produzioni da utilizzare, i film per adulti non sono adatti all'età giovanile (altra peculiarità della *lezione filmata*) perché troppo ricchi e complessi e richiedono una maggiore maturità; si dovrebbe attingere quindi ad apposite produzioni artisticamente valide pensate per ragazzi. Purtroppo, al 1953, è netta la mancanza di tali opere soprattutto perché «una produzione per ragazzi è troppo vincolata a preoccupazioni pedagogiche per poter riuscire, non soltanto artistica, ma anche semplicemente interessante»<sup>307</sup>. Una soluzione possibile che gli educatori dovrebbero tener presente, qualora non vi sia l'opportunità di usufruire di una produzione specializzata di film per ragazzi, è l'integrazione di quei film per adulti che non offrono elementi negativi per l'età giovanile; anche se lo spettatore non sarà in grado di «afferrarlo» e comprenderlo in tutti i suoi aspetti «sarà in ogni caso un male ed un inconveniente minore»<sup>308</sup>. Definiti l'età e il tipo di film, la lezione dovrebbe avvenire in una scuola che abitui il fanciullo ad agire nei confronti della materia cinematografica così da rendere l'interesse concretamente vivo; ciò significherebbe fare un lavoro guidato da un «presentatore», cioè il docente, «che sempre si preoccuperà, sia nella presentazione che nella discussione, di portare i giovani spettatori ad una chiarezza di idee ed alla eliminazione dei punti di vista

---

<sup>304</sup> Giuseppe Flores D'Arcais, *Il cinema. Il film nella esperienza giovanile*, cit., p. 231.

<sup>305</sup> Età in cui, grazie ad una sviluppata esperienza filmica, «il film diventa effettivamente comprensibile nel suo svolgersi, cioè nella unità della vicenda, nel presentarsi del soggetto che lo caratterizza». *Ivi*, p. 247.

<sup>306</sup> *Ibidem*.

<sup>307</sup> *Ibidem*.

<sup>308</sup> *Ivi*, p. 253.

erronei o inadeguati»<sup>309</sup>. La pratica guidata dal docente avrà anche lo scopo di determinare una cultura cinematografica, imprimendo nello sviluppo dell'alunno la considerazione di poter intervenire attivamente con un processo di analisi, riflessione, attraverso discussioni critiche e stimolare la ricerca di film migliori, più idonei, più adatti alla loro età e ai loro interessi. Insomma, dare vita a manifestazioni di vita pratiche. Purtroppo le difficoltà che più volte abbiamo elencato (il fattore economico relativo alla produzione e alla distribuzione di film adatti e la mancata preparazione degli insegnanti, per citarne un paio) non permettono, almeno per ora, l'ideale applicazione del cinema nella scuola con le caratteristiche suggerite dall'autore. In conclusione, il problema di un mancato riconoscimento dell'arte cinematografica in realtà, secondo Flores D'Arcais,

«è da vedere non da un punto di vista oggettivo, ma come sempre, per ogni problema di educazione, anzi di didattica, da un punto di vista soggettivo, cioè dal punto di vista del maestro e dello scolaro. Il difetto fondamentale della scuola, oggi come ieri, è quello di ritenere che tutto provenga dalle cose, dai fatti, cioè in definitiva dai programmi: quando qualche cosa non va, il rimedio va tentato in una modifica, in un ritocco, in una revisione o riforma dei programmi. E non si pensa che invece il vero rimedio è da ricercare nella riforma degli uomini, *cioè degli insegnanti*. Se il cinema non vive nella scuola, ciò è dovuto non al fatto che non vi è una disciplina di studio che lo consideri direttamente, ma alla mancanza di insegnanti che sappiano cogliere dal cinema tutti quegli spunti e tutti quei motivi che potrebbero perfettamente entrare nell'ordine dei loro interessi e dei loro argomenti, cioè al fatto che gli insegnanti ritengono, per la maggior parte, il cinema come un fenomeno assolutamente estraneo alla cultura, come un sottoprodotto culturale»<sup>310</sup>.

---

<sup>309</sup> *Ivi*, p. 257. Nei giorni seguenti, nulla impedisce che «si ritorni sull'argomento, allo scopo di chiarire ulteriormente le idee, di prospettare nuovi problemi, di porre nuovi interrogativi, che potranno servire di utile introduzione alle successive proiezioni».

<sup>310</sup> *Ivi*, p. 223-224.

## 2. 7. *Le attività in campo culturale negli anni Cinquanta*

I valori che considerano un'educazione al cinema per docenti, genitori ed alunni attraverso le opere di finzione necessaria per lo sviluppo di una cultura cinematografica, sono condivisi anche da Remo Branca che, dal 1951, si insedia come commissario della Cineteca Scolastica con l'incarico specifico di chiudere definitivamente il regime commissariale. Tra le sue prime proposte note, troviamo una serie di iniziative finalizzate ad indirizzare le attività dell'ente verso l'introduzione di una cultura cinematografica di più ampio respiro che permetta la diffusione, anche da un punto di vista teorico, del cinema nel sistema scolastico.

Tra queste troviamo l'inaugurazione del reparto editoriale e l'organizzazione del I Convegno Nazionale dei Centri Provinciali per la Cinematografia Scolastica svoltosi a Paderno del Grappa (TV) il 9 agosto 1952. Branca propone, durante le giornate del Convegno, un intervento dal tono spiccatamente propagandistico, volto soprattutto a promuovere il nuovo sistema di distribuzione delle pellicole da lui stesso definito «sistema di canalizzazione»<sup>311</sup>. Questi sono anni in cui l'ente è impegnato nell'incrementare il sistema distributivo grazie all'emanazione di due circolari: la circolare n. 9197 del 22 dicembre 1951, firmata dal Ministro della Giustizia Adone Zoli, che determina la riorganizzazione definitiva dei Centri provinciali per la cinematografia scolastica e il passaggio sotto la direzione della Cineteca Autonoma, e la circolare n. 11819 del febbraio 1952 firmata questa volta del Ministro della Pubblica Istruzione Antonio Segni, che sancisce l'effettiva istituzione dei Centri Provinciali per la Cinematografia Scolastica presso ogni Provveditorato agli Studi e ne definisce i ruoli<sup>312</sup>. Se gli obiettivi del Convegno Nazionale dei Centri Provinciali per la Cinematografia Scolastica del 1952 sono stati quelli di riflettere sulla diffusione del cinema come mezzo di comunicazione sia «come forma d'espressione

---

<sup>311</sup> «Il valore del film esiste soltanto nella sua circolazione». Remo Branca, *Funzioni e limiti della Cineteca Scolastica Italiana*, cit., p. 7. Sul sistema di distribuzione dei film cfr. par. 1. 4.

<sup>312</sup> Il presidente di ogni Centro sarà il rispettivo Provveditore agli Studi, a cui verrà affiancato un direttore (scelto fra i presidi e i professori di ruolo nelle scuole medie), un rappresentante della Provincia, un rappresentante del Comune del capoluogo e un genitore di un alunno. «Tutte le preesistenti organizzazioni riguardanti i sussidi audiovisivi che differiscano nella loro struttura da quella sopra disposta per i Centri, dovranno sollecitamente adeguarsi alle disposizioni contenute nella presente e conformare la loro attività a quella del Centro Provinciale per la Cinematografia Scolastica. Le attività audiovisive sul piano nazionale, debbono intendersi riservate alla competenza della Cineteca Centrale da cui dipendono i Centri periferici». Remo Branca, *I sussidi audiovisivi in Italia*, cit., p. 166. Per un approfondimento sulle circolari cfr. par. 1. 4.

artistica destinata alla educazione estetica, etica, spirituale in genere del fanciullo e del giovane»<sup>313</sup>, sia come mezzo utile per lo sviluppo generale dell'impiego dei mezzi audiovisivi e di un'esperienza critica specifica negli insegnanti elementari e secondari, anche le prime pubblicazioni di Branca da commissario sono indirizzate in tal senso<sup>314</sup>. Per poter fissare le basi di una nuova formazione didattica dei maestri e dei professori affinché considerino il cinema come strumento necessario per l'apprendimento, uno dei principali obiettivi a cui mira la Cineteca è l'organizzazione sul territorio nazionale di una serie di attività volte a diffondere una cultura cinematografica direttamente negli istituti; che si parli di scuola o di università l'obiettivo è sviluppare le coscienze a considerare la funzione didattica del cinema come un diritto naturale della scuola e come contributo alla cultura nazionale.

### ***2. 7. 1. L'iniziativa dei Corsi di cultura cinematografica promossi per la formazione di alunni delle scuole medie superiori: a.a. 1952-1953***

Il 1952-1953 non è solo il biennio decisivo per la successiva riorganizzazione dell'ente, ma segna anche l'inizio di una serie di pubblicazioni realizzate con lo scopo di diffondere la cultura cinematografica negli istituti scolastici.

Alcuni esempi sono i vari cataloghi ufficiali dei film editi per permettere la distribuzione, il noleggio e/o l'acquisto di pellicole sul territorio nazionale<sup>315</sup> e varie pubblicazioni quali opuscoli e quaderni didattici; i volumi pubblicati dall'ente per la collana "Biblioteca Nuovo Cinema" ed infine le riviste ufficiali, "Il nuovo cinema. Rassegna della cinematografia scolastica, scientifica, educativa" e "Lanterna. Rivista dei sussidi audiovisivi", che ci permettono di avere un quadro in tempo reale del sistema distributivo previsto dalle circolari e delle attività promosse in campo culturale dall'ente.

Per fornire un esempio dei numerosi casi che possono emergere dallo studio del materiale cartaceo, sono stati selezionati alcuni particolari corsi di cultura cinematografica proposti dalla Cineteca Scolastica e dedicati alla promozione e allo

---

<sup>313</sup> *Problemi svolti a Paderno del Grappa. L'ordine del giorno*, "Cinedidattica", n. 9, 1952.

<sup>314</sup> Inoltre, nel lungo trattato *La scuola e il film*, realizzato alla fine del 1952, Branca raccoglie e riorganizza tutte le tesi proposte fino a questo momento.

<sup>315</sup> I cataloghi editi ufficialmente sono *Catalogo dei film 1952*, *Catalogo dei film 1954*, *Catalogo dei film 1957*. Per un approfondimento su queste pubblicazioni cfr. par. 3. 1.



sviluppo, sia nei docenti che negli alunni, di una consapevolezza critica del mezzo cinematografico in ambito scolastico.

È possibile seguire l'organizzazione e lo sviluppo dei corsi consultando la rivista "Il nuovo cinema" e alcuni "Quaderni didattici" (editi dal Ministero della Pubblica Istruzione e realizzati dal comitato scientifico della Cineteca, essi sono una serie di libretti di poche pagine distribuiti nelle scuole e pensati per affrontare una serie di problemi legati alla cinedidattica). Dall'analisi di uno dei succitati quaderni<sup>316</sup> si apprende la notizia di alcuni corsi di cultura cinematografica organizzati in 7 città italiane (Roma, Napoli, Palermo, Siena, Sassari, Frosinone e Viterbo) nell'a.a. 1952-53 e nati da un accordo tra il Ministero della Pubblica Istruzione (Cineteca Scolastica), la Presidenza del Consiglio dei Ministri, rappresentata dal Centro Sperimentale di Cinematografia che per l'occasione mette a disposizione alcuni dei suoi docenti interni e i 7 Centri provinciali che, per l'appunto, ospitavano i corsi sul territorio nazionale. Questo esempio dei Corsi di cultura cinematografica dimostra come i materiali prodotti nel tempo dalla Cineteca Scolastica rappresentino una sterminata fonte di informazioni di varia natura e dalle quali è possibile dedurre l'intensa attività portata avanti dall'ente.

Erano quindi dei corsi per studenti delle scuole superiori utili a gettare le basi per una conoscenza cinematografica e per la formazione di una capacità critica «con lo scopo di dare ai giovani, attraverso una serie di conferenze e proiezioni, una adeguata nozione del fenomeno cinematografico nella sua evoluzione storica e nella sua natura specifica di mezzo di espressione, di opera d'arte e di spettacolo»<sup>317</sup>.

Analizziamone la struttura. Attraverso la rivista è possibile rilevare notizie riguardanti l'edizione svoltasi a Frosinone soltanto tramite testimonianze fotografiche che ritraggono partecipanti e relatori<sup>318</sup>. Per quanto riguarda l'edizione

---

<sup>316</sup> Remo Branca, *Cultura cinematografica e responsabilità pedagogica*, Roma, Cineteca del Ministero P.I., 1953. Al 1953 gli altri Quaderni didattici sono: Remo Branca, *Curva di fatica del bambino nella visione del film a colori e in bianco-nero*; Roberto Giordani, *Il problema audiovisivo*; Antonio Mura, *La colonna sonora nel film didattico*; Evelina Tarroni, *L'educazione di base e il film didattico*; Paolo Uccello, *L'abbicci del cinematografo*; Filippo Paolone, *Il cinema come strumento pubblicistico*; Filippo Paolone, *Il Cinema al servizio dell'informazione, della propaganda e della pubblicità*; Antonio Mura, *Funzione culturale del Cinema nella Scuola*; Remo Branca, *Scuola e Cinema scolastico in Francia*; Silvia Cassola, *Orientamenti culturali nel Cinema didattico all'estero*.

<sup>317</sup> *Corsi di cultura cinematografica nelle scuole medie superiori*, "Il nuovo cinema", n. 7, 1952, p. 25.

<sup>318</sup> Nel n. 8, 1953 de "Il nuovo cinema" possiamo trovare alcune foto che ritraggono il Teatro Adriano gremito di gente p. 3; Il Prof. Mario Verdone che propone la prima lezione dell'edizione romana del Corso (cfr. elenco successivo delle lezioni) p. 4; «Il Senatore Lamberti e l'On. Angelini in

romana e palermitana invece, si rilevano diversi articoli che arricchiscono di ulteriori dettagli la programmazione. Prima di analizzare lo svolgimento dei corsi nelle città di Roma occorre evidenziare il programma generale previsto per tutte le altre città:

«Già da tempo il Centro Sperimentale di Cinematografia si proponeva di affiancare alla sua opera nel campo dell'alta cultura cinematografica e della preparazione degli artisti del cinema un'attività che aggiungesse ai consueti fondamenti educativi della gioventù studiosa una opportuna conoscenza dei mezzi espressivi del film attraverso la storia del cinema. Tale intendimento, che parte dal presupposto di far considerare ai giovani studenti il cinema stesso come un fatto di cultura e un mezzo di conoscenza che si inserisca nella loro preparazione scolastica, alla stessa stregua delle altre forme d'arte, ha trovato possibilità di realizzarsi mediante un accordo [...] che consente l'inizio dei corsi di cultura per le scuole medie superiori: in alcune sedi oggi, domani in gran parte delle più importanti città italiane. Il programma di quest'anno è rappresentato da un rapido *excursus* nella storia del cinema dalle origini ai giorni nostri con una analisi dei riflessi, in essa contenuti, della cultura e del costume. Tale programma – che in futuro ci ripromettiamo di ampliare e approfondire – commentato da noti studiosi della materia, darà ai giovani una conoscenza indicativa degli autori più importanti della storia del cinema e dei progressi che il linguaggio del film ha compiuto come mezzo di espressione artistica, di diffusione delle idee e di comunicazione e comprensione tra gli uomini»<sup>319</sup>.

Queste le parole di Giuseppe Sala, invitato ad intervenire sulla rivista “Il nuovo cinema” in rappresentanza del Centro Sperimentale di Cinematografia di cui è direttore. Il programma a cui fa riferimento Sala sarà suddiviso complessivamente in 18 lezioni distribuite in tre parti. La prima parte tratterà dell'*Evoluzione del cinema dalle origini al sonoro (1895-1933)* con 11 lezioni così ripartite: 1. Mario Verdone si occuperà della *Nascita del cinema – I primitivi* affrontando autori come Lumière (1895), Méliès (1900-1909) e Lépine (1910); 2. Guido Cincotti dell'*Epoca d'oro del*

---

rappresentanza del Sindaco di Roma ed altre autorità ascoltano la prolusione ai Corsi di cultura cinematografica tenuta in Roma nell'Aula Magna del Liceo Visconti», p. 31. Nel n. 9-10, 1953 troviamo una foto dell'esterno del Teatro Adriano di Roma in cui vediamo i numerosi partecipanti nell'atto di entrare, p. 4 (Cfr. Figura 21); una foto raffigurante il pubblico partecipante al corso nel teatro di Frosinone, p. 5; il regista Roberto Rossellini dopo la proiezione di *Paisà* intento a rispondere alle domande degli studenti. Al suo fianco sono presenti il Provveditore e Direttore del Centro Pasquale Orciuolo e Giuseppe Sala del CSC, p. 7. Nel n. 11, 1953 una foto ritrae Branca e Verdone, il Provveditore agli Studi di Palermo, presidi ed insegnanti durante una proiezione del Corso, p. 8; Branca durante una lezione al corso di Roma, p. 18.

<sup>319</sup> Giuseppe Sala, *Corso di cultura cinematografica per le Scuole Medie Superiori a cura del Centro Provinciale per la Cinematografia Scolastica di Roma*, “Il nuovo cinema”, a. II, n. 8, 1953, p. 21.

*cinema italiano* con un approfondimento su *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone; 3. Nino Ghelli della *Nascita del grande cinema americano* prendendo in esame una selezione delle opere di David Wark Griffith tra cui *Intolerance* (1915), *Agonia sui ghiacci* (*Way Down East*, 1921) e *Le due orfanelle* (*Orphans of the Storm*, 1922); 4. Remo Branca de *La scuola dei comici americani* con proiezione di *One A.M.*, *Charlot soldato* (*Shoulder Arms*) e *Il pellegrino* (*The Pilgrim*) (1916-1923) di Chaplin; 5. Antonio Mura di *Scuola e stili in Europa* con alcuni casi svedesi (*Il tesoro di Arne* [*Herr Arnes penningar*, Mauritz Stiller, 1919]) e tedeschi (*Il gabinetto del Dott. Caligari*, [*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919]). Dalla sesta lezione in poi non sono indicati i relatori. Ciò è attribuibile all'uscita del numero de "Il nuovo cinema" dal quale è tratto il programma. I corsi sono iniziati la prima settimana di gennaio e il numero della rivista è anch'esso di gennaio. È altresì riportata l'intera struttura delle successive lezioni previste: 6. *Scuole e stili in Europa – Russia e Francia*, *Le ballet mecanique* (Fernand Léger, 1923) e *Lampi sul Messico* (*Thunder Over Mexico*, Sergej M. Ejzenstejn, 1932); 7. *Scuole e stili in Europa – Il documentario: L'uomo di Aran* (*Man of Aran*, Robert Flaherty, 1934); 8. *L'invenzione del sonoro e le sue prime applicazioni espressive in America: Hallelujah* (King Vidor, 1929); 9. *L'invenzione del sonoro e le sue prime applicazioni espressive in Francia: Il milione* (*Le Million*, René Clair, 1931); 10. *L'invenzione del sonoro e le sue prime applicazioni espressive in Italia: Gli uomini che mascalzoni* (Mario Camerini, 1932); 11. *Il cinema sonoro: nuove esperienze: Don Chisciotte* (Georg Wilhelm Pabst, 1933).

La seconda parte del Corso, con sole 3 lezioni, intende approfondire *Il cinema sonoro fino alla guerra*: 12. *Il cinema sonoro fino alla guerra in Italia* con proiezione di *Milleottocentosessanta* di Alessandro Blasetti (1933); 13. *Il cinema sonoro fino alla guerra in Francia* attraverso *La grande illusione* (*La Grande Illusion*, 1937) di Jean Renoir; 14. *Il cinema sonoro fino alla guerra in America* con *Ombre rosse* (*Stagecoach*, 1939) di John Ford.

Le ultime 4 lezioni che compongono la terza e ultima parte indagano *Il cinema nel dopoguerra* attraverso l'approfondimento di alcune opere e aspetti significativi: 15. *I Problemi sociali* con *Sciuscià* di Vittorio de Sica (1946); 16. *Il cinema e il teatro* con *l'Amleto* (*Hamlet*, 1943) di Lawrence Olivier; 17. *Interpretazione di un fenomeno mistico* tramite *Francesco giullare di Dio* di Roberto Rossellini (1950); 18. *Il cinema*

e la letteratura con lo studio di *Diario di un curato di campagna* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951) di Robert Bresson<sup>320</sup>.

Seppur lacunoso, è possibile equiparare il «rapido *excursus*» offerto dal corso ad un moderno manuale di storia del cinema con i passaggi più significativi della storia e delle teorie del cinema attraverso lo studio degli autori e delle opere più importanti realizzate fino a quel momento. All'edizione romana sono dedicati diversi articoli tra le pagine della rivista. Uno di questi, a firma della redazione, riporta alcuni dettagli interessanti sugli altri relatori non inseriti nell'elenco precedente.

Inoltre, nel confermare la consistenza «in una serie di diciotto lezioni illustrate ciascuna dalla proiezione di un film, secondo il programma sopra indicato [...] corredato di dispense che costituiranno un lineamento di Storia del Cinema»<sup>321</sup>, rende note le modalità di partecipazione e svolgimento e riporta l'elenco completo dei critici cinematografici e insegnanti invitati come relatori: Remo Branca, Giovanni Calendoli, Gaetano Carancini, Mario Dell'Agata, Bruno Franchi, Nino Ghelli, Roberto Giordani, Fausto Montesanti, Antonio Mura, Pasquale Ojetti, Gian Luigi Rondi, Giuseppe Sala, Donato Sardone, Evelina Tarroni, Carl Vincent. Le lezioni, inaugurate ufficialmente domenica 11 gennaio 1953 nell'Aula Magna del Liceo Visconti in piazza del Collegio Romano a Roma, proseguiranno ogni domenica mattina dalle ore 10: «L'iscrizione al Corso è gratuita e aperta a tutti gli studenti delle scuole medie superiori. La frequenza alle lezioni e alle proiezioni è gratuita. Gli studenti che intendono iscriversi sono tuttavia tenuti a munirsi delle dispense che saranno periodicamente diffuse»<sup>322</sup>.

Le dispense «che costituiranno un lineamento di Storia del Cinema» a cui si è fatto riferimento, sono state edite a cura del Centro Sperimentale di Cinematografia. È stato possibile reperirne soltanto le prime quattro stampate per l'anno scolastico 1952-1953<sup>323</sup>. Queste dispense consistono di opuscoli di venti pagine circa contenenti, a grandi linee, le basi per l'argomento specifico trattato durante il corso.

---

<sup>320</sup> *Il programma del Corso per il 1953 in otto città italiane*, "Il nuovo cinema", n. 8, 1953, pp. 21-22. Cfr. Figura. 22.

<sup>321</sup> *In che cosa consiste il Corso*, "Il nuovo cinema", n. 8, 1953, p. 21.

<sup>322</sup> *Ibidem*.

<sup>323</sup> Carl Vincent, Guido Cincotti, *Il cinema dalle origini alla prima guerra mondiale. Prima dispensa Corso di cultura cinematografica per gli alunni delle scuole medie superiori. Anno scolastico 1952-1953*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri – Centro Sperimentale di Cinematografia, Ministero della P.I. – Cineteca autonoma scolastica, 1953; Nino Ghelli, *Il cinema dalla prima guerra mondiale alla nascita del sonoro. Seconda dispensa Corso di cultura cinematografica per gli alunni delle scuole medie superiori. Anno scolastico 1952-1953*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri

Il contenuto delle dispense riflette appieno l'auspicio di Remo Branca quando definisce questo Corso necessario per «creare una coscienza cinematografica nella gioventù scolastica, cioè servirsi anche del film per la formazione degli scolari sotto la guida degli insegnanti, dando ad essi una capacità critica generale rispetto alle opere dello schermo»<sup>324</sup>.

Non potendo proseguire la disamina delle altre dispense realizzate per il Corso di cultura cinematografica dell'a.a. 1952-1953 a causa della mancanza delle fonti necessarie, è doveroso indicare quale sia stato l'epilogo nell'organizzazione del Corso stesso. Dalla consultazione dei numeri successivi della rivista e di altre pubblicazioni, non emerge alcun dato sui corsi di cultura cinematografica e sull'organizzazione negli a.a. successivi.

Un'unica, e anche ultima notizia riguardante le eventuali edizioni future, è possibile trarla dalla sezione "Notizie" di un numero della rivista ufficiale del 1954. Non un vero e proprio articolo, ma una breve postilla:

«I Corsi di cultura cinematografica per gli studenti delle scuole medie superiori, organizzati per un accordo fra la Presidenza del Consiglio ed il Ministero della P.I., hanno ottenuto un notevole successo d'iscrizioni e di frequenze sul quale abbiamo già scritto ed è inutile insistere; ma hanno anche dato luogo ad inconvenienti dovuti al fatto che l'organizzazione era stata affidata al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, e gli interventi della Cineteca Autonoma non sono stati sufficienti ad eliminarli. A riassumere tale successo e tali inconvenienti, pubblichiamo la relazione del Provveditore agli Studi di Palermo che corrisponde a quanto hanno scritto e rilevato unanimemente i Provveditori agli Studi di Roma, Sassari, Siena, Frosinone ecc. Stando così le cose, pur confermando l'utilità culturale di tali corsi, la Cineteca ha rinunciato alla organizzazione centrale dei corsi stessi, del resto iniziati come prova sperimentale, e constatando che il successo è stato veramente significativo, *lascia che per l'avvenire i Corsi di Cultura vengano organizzati direttamente dai Centri Provinciali dipendenti dai Provveditorati agli Studi* [corsivo mio]»<sup>325</sup>.

---

– Centro Sperimentale di Cinematografia, Ministero della P.I. – Cineteca autonoma scolastica, 1953; Franco Venturini, *Gli inizi del cinema sonoro. Terza dispensa Corso di cultura cinematografica per gli alunni delle scuole medie superiori. Anno scolastico 1952-1953*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri – Centro Sperimentale di Cinematografia, Ministero della P.I. – Cineteca autonoma scolastica, 1953; Fausto Montesanti, *Il cinema sonoro fino alla seconda guerra mondiale. Quarta dispensa Corso di cultura cinematografica per gli alunni delle scuole medie superiori. Anno scolastico 1952-1953*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri – Centro Sperimentale di Cinematografia, Ministero della P.I. – Cineteca autonoma scolastica, 1953.

<sup>324</sup> Remo Branca, *Cultura cinematografica e responsabilità pedagogica*, cit., p. 15.

<sup>325</sup> "Il nuovo cinema", n. 21, 1954, p. 3.

Non conosciamo il motivo di tale decentralizzazione nell'organizzazione dei Corsi, che stando al contenuto dei documenti fin qui analizzati sembrano fornire dei validi spunti per lo studio della storia e delle teorie del cinema. Non se ne avrà più notizia; di conseguenza l'esperienza si ferma alla sola edizione nell'a.a. 1952-1953 appena illustrata. La relazione finale del provveditore di Palermo, presente sulla stessa rivista, offre ulteriori dettagli interessanti sulle possibili motivazioni che hanno portato all'interruzione: nonostante il notevole interesse che ha portato oltre 1400 studenti delle ultime classi degli istituti superiori a partecipare al corso palermitano, il provveditore di Palermo esprime alcune note negative e avanza alcune proposte. Innanzitutto la durata (le 15 lezioni-proiezioni si sono svolte dall'8 febbraio a fine maggio nel Supercinema, «uno dei migliori locali della città, ogni domenica mattina alle ore 10»<sup>326</sup> è, a suo avviso, assolutamente da ridurre a dieci appuntamenti: sia perché si necessita di evitare che le proiezioni si svolgano a pochi giorni dalla fine dell'anno scolastico, «generando un larvato senso di stanchezza e negli alunni e nei professori», sia perché di deve necessariamente «disimpegnare la scuola durante il terzo trimestre, che costituisce il periodo più cruciale dell'anno scolastico»<sup>327</sup>.

Altro fattore negativo «dal peso notevole», secondo il provveditore, sono state le lacune dal punto di vista didattico costituite dalla mancata osservazione del programma stabilito: oltre a qualche film programmato e non proiettato oppure sostituito con opere non aderenti al periodo previsto dalla lezione<sup>328</sup>, altri sono stati anticipati o posticipati «nella loro programmazione, per cui lo sviluppo cronologico dell'exkursus storiografico ed estetico è stato intaccato»<sup>329</sup>. Altra nota dolente, ancor più grave dal punto di vista didattico (e forse la più importante), è stata costituita dai «presentatori» dei film. Nelle relazioni spiccava un carattere troppo convegnoistico:

---

<sup>326</sup> Le lezioni-proiezioni sono state inoltre integrate con una serie di «considerazioni sui film proiettati» articolati in: il cinema come fatto tecnico e come fatto artistico; confronto tra cinema muto e cinema sonoro; rapporti tra cinema e teatro; capacità espressiva rivelata dai film proiettati; sui rapporti tra cinema muto ed arti figurative. Le relazioni sono state tenute da studenti «scelti dai Capi d'Istituto fra gli elementi più adusi alla riflessione e più interessati ai problemi del cinema». Elio Rossi, *Vantaggi e inconvenienti nei Corsi di Cultura Cinematografica*, «Il nuovo cinema», n. 21, 1954, p. 19.

<sup>327</sup> *Ibidem*.

<sup>328</sup> Ad esempio la mancata proiezione di *Ballet mécanique* di Fernand Léger del 1924 oppure la sostituzione di *Amleto* di Laurence Olivier del 1948, «che avrebbe illustrato i rapporti tra cinema e letteratura», con *Due soldi di speranza* diretto da Renato Castellani nel 1952 «che non aveva nulla a che vedere col programma della XV ed ultima lezione».

<sup>329</sup> Elio Rossi, *Vantaggi e inconvenienti nei Corsi di Cultura Cinematografica*, cit., p. 19.

esse risultavano troppo specializzate e «rigorosamente tecniche» rendendo impossibile la completa comprensione a «chi si accostava, per la prima volta, ad una storia sommaria del cinema»<sup>330</sup>. Inoltre, «i grandi nomi annunciati e promessi in modo impegnativo, quali Blasetti, Rossellini, sono rimasti nel campo delle pie intenzioni»<sup>331</sup>.

Nonostante ciò il provveditore è certo che il rapido *excursus* presentato abbia suscitato notevole entusiasmo nei giovani e che possa replicarsi nei prossimi anni accademici. Come già detto, le iniziative della Cineteca in questo particolare campo tramonteranno per poi rivedere la luce l'anno successivo con una veste differente ma con lo stesso obiettivo:

«Si può affermare che il corso di quest'anno ha fornito ai giovani una opportuna conoscenza dei mezzi espressivi del film e ha dato loro, attraverso una visione storica degli autori e degli indirizzi più rappresentativi, una coscienza indicativa di quanto il Cinema può compiere come mezzo di espressione artistica, di diffusione delle idee, di comunicazione e comprensione fra gli uomini»<sup>332</sup>.

### ***2. 7. 2. L'iniziativa dei Corsi di Filmologia sponsorizzati dalla Cineteca Scolastica presso l'Università di Roma***<sup>333</sup>

Gli sforzi organizzativi ed economici messi in campo dalla Cineteca per diffondere la cultura cinematografica tra alunni e docenti continua nell'a. a. 1953-1954 con l'organizzazione dei Corsi di Filmologia. Le notizie del coinvolgimento della Cineteca Scolastica nell'organizzazione di nuove edizioni le possiamo trovare in diversi documenti sia interni quali le riviste ufficiali, sia ministeriali come opuscoli e

---

<sup>330</sup> Secondo il provveditore «i giovani, alle disquisizioni, meramente tecniche e perciò aride, preferiscono il lato umano e perciò personale nelle valutazioni dei fatti». *Ibidem*.

<sup>331</sup> *Ibidem*. «Gradiremmo quindi che, in avvenire, la Cineteca Autonoma curasse particolarmente la scelta dei conferenzieri onde evitare gli inconvenienti rilevati. L'intervento di persone preparate nel campo tecnico sarebbe auspicabile nei convegni, ove partecipa non la massa degli studenti, ma un limitato numero di giovani, particolarmente interessati che, dalla presenza di elementi specializzati, trarrebbe comunque profitto».

<sup>332</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>333</sup> L'approfondimento che segue prende spunto dal mio precedente studio sui Corsi di Filmologia a Roma *Filmologia e disciplinarizzazione: il corso dell'Università di Roma (1949-59)* pubblicato nel volume David Bruni, Antioco Floris, Massimo Locatelli, Simone Venturini (a cura di), *Dallo schermo alla cattedra*, cit., pp. 101-111.

lettere del Ministero della P.I. presenti presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, sia privati attraverso lettere presenti presso la Fondazione Ugo Spirito e Renzo de Felice di Roma.

Le prime edizioni del Corso di Filmologia di Roma sono attività sviluppatasi già verso la fine degli anni Quaranta, indipendentemente dalle attività della Cineteca, grazie ai legami di importanti istituti culturali italiani quali la Facoltà di Magistero e l'Istituto di Psicologia entrambi dell'Università di Roma, il Centro Sperimentale di Cinematografia con la Sorbona di Parigi e il *Bureau Internationale de Filmologie* (presso cui si sviluppano le teorie filmologiche proposte da Gilbert Cohen-Séat sin dal 1946)<sup>334</sup>. I primi scambi culturali in questo campo tra Italia e Francia avvengono già nel 1948 attraverso le rispettive riviste del *Bureau Internationale de Filmologie* e del Centro Sperimentale di Cinematografia. Ad esempio, nel 1948, la *Revue Internationale de Filmologie* ospita diversi interventi di studiosi italiani impegnati nello studio e nella diffusione di teorie sul cinema: tra questi troviamo Agostino Gemelli, *Le film, procède d'analyse projective*; Enrico Fulchignoni, *Examen d'un test filmique*, Mario Ponzio, *Le cinéma et les images collectives* e Cesare Musatti, *Le cinéma et la psychanalyse*<sup>335</sup>. Nei numeri seguenti appaiono articoli di Umberto Barbaro (*Le caractère spécifique du cinéma*), Luigi Chiarini (*L'art et l'image*), Ernesto Valentini e Luigi Volpicelli. Tutte personalità che saranno parte attiva all'interno dell'edizione romana del Corso.

Il primo articolo ad essere pubblicato su "Bianco e Nero" nel giugno 1948 è la recensione del saggio teorico del pensiero filmologico di Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, a cura di Mario Verdone. Nel recensire il volume l'autore, oltre ad affermare l'entrata ufficiale del cinema in campo universitario grazie agli studi filmologici, riporta alcune fasi del I Congresso di Filmologia svoltosi in Francia nel 1947, che vide l'importante istituzione di un

---

<sup>334</sup> Per un approfondimento cfr. Massimo Locatelli, *Filmologia e disciplinarizzazione*, in Fausto Colombo, Ruggero Eugeni, (a cura di), *Storia della comunicazione e dello spettacolo in Italia. Volume II: I media alla sfida della democrazia (1945-1978)*, Milano, Vita e Pensiero, 2015, pp. 176-179; Massimo Locatelli, *The Educational Question and the Filmological Enterprise in Italy*, in *Il cinema si impara? / Can We Learn Cinema?*, Udine, Forum (Udine, 20-22 March 2012), 2013, pp. 67-73; Roberto Nepoti, *L'illusione filmica. Manuale di filmologia*, Torino, UTET, 2007; Lucilla Albano, *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Venezia, Marsilio, 2004; David Bruni, Antioco Floris, Massimo Locatelli, Simone Venturini (a cura di), *Dallo schermo alla cattedra*, cit.; Mario Verdone, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, "Bianco e Nero", n. 4, 1948.

<sup>335</sup> Tutti gli articoli sono apparsi nel n. 6, 1948 della *Revue Internationale de Filmologie* diretta da Gilbert Cohen-Séat.



organismo, il *Bureau Internationale de Filmologie*, per coordinare su scala internazionale le ricerche filmologiche. Un istituto creato con lo scopo «di promuovere e coordinare le ricerche intorno alla Filmologia, di organizzare la documentazione intorno a queste ricerche, di istituire relazioni con le persone morali e fisiche che s'interessano degli stessi studi, di aiutare la creazione di organismi e studi analoghi nei paesi dove non esistessero ancora»<sup>336</sup>.

Gli auspici dell'Istituto Internazionale di creare «organismi e studi analoghi nei paesi dove non esistessero ancora» sono presto realizzati in Italia: durante la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, il Centro Sperimentale di Cinematografia organizza un Convegno Internazionale di Filmologia (29 agosto-1 settembre 1948) al quale partecipano il Presidente del *Bureau Internationale de Filmologie* Fernand Gonseth, il Direttore Cohen-Séat, e numerosi studiosi in rappresentanza dei loro rispettivi Paesi (Svizzera, Spagna, Francia, Belgio, Italia, Polonia). La cronaca dell'evento è affidata alla rivista "Bianco e Nero" che dedica il n. 9 del 1948 esclusivamente al Convegno in questione, riportando anche una serie di relazioni presentate tra cui: Luigi Chiarini, *Cinema e cultura accademica*, Georges Sadoul, *Le rôle du mouvement et du déplacements dans la naissance du langage cinématographique*, Ugo Spirito, *Il neorealismo del cinema italiano*, Luigi Volpicelli, *Tipi e attori*, Enrico Fulchignoni, *Sul valore psicologico dell'immagine filmica*, Alberto Marzi, *La rappresentazione delle emozioni sullo schermo* e Mario Verdone, *Ritmo dell'immagine e ritmo delle immagini*<sup>337</sup>.

L'iniziativa che ha portato all'organizzazione di questo convegno incoraggia ulteriormente il Centro Sperimentale di Cinematografia a predisporre, in collaborazione con l'Istituto di Psicologia dell'Università di Roma, il primo corso di Filmologia tutto italiano<sup>338</sup> e un secondo convegno nel 1949. L'Istituto di Psicologia

---

<sup>336</sup> Mario Verdone, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, cit., pp. 66-67. È possibile consultare la traduzione del testo francese in Francesco Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993.

<sup>337</sup> *Il Convegno di Filmologia a Venezia*, "Bianco e Nero", n. 9, 1948, p. 54.

<sup>338</sup> In un numero di "Bianco e Nero" realizzato per celebrare i 25 anni di vita del CSC, Mario Verdone descrive un suo personale ricordo sulle attività svolte in quegli anni dal CSC in campo filmologico: «Il Centro Sperimentale ha aderito alle ricerche filmologiche di Cohen-Séat, organizzando anche uno speciale Congresso a Venezia nel 1948, e non ha esitato a considerare filmologiche tutte le sue ricerche, estetiche storiche, pedagogiche, psicologiche e sociologiche, che tali erano fin dagli inizi di "Bianco e Nero", mentre la Filmologia di Cohen-Séat non nasceva che nel 1946 e con una precisa limitazione di orientamento psicologico: come studio dei fatti filmici, determinanti effetti cinematografici, mentre lo studio del film e quindi della Filmologia del Centro e di "Bianco e Nero" assumeva un significato ben più ampio: studio di tutti i fatti filmici, delle loro premesse teoriche, delle

è diretto da un membro della Sezione italiana di Filmologia; Mario Ponso<sup>339</sup>. Le lezioni del corso, inaugurato il 9 febbraio 1949, si svolgono regolarmente nei giorni martedì e sabato dalle 19 alle 20, presso la Facoltà di Magistero di Roma<sup>340</sup>. Il Corso diviso in due sezioni (storia/estetica e psicologia/sociologia) permette un'ampia partecipazione di importanti personalità della cultura italiana: per quanto riguarda gli accademici troviamo Luigi Volpicelli docente di pedagogia dal 1939 presso l'Istituto di Pedagogia della Facoltà di Magistero dell'Università di Roma, Agostino Gemelli rettore dell'Università Cattolica di Milano, Carlo Ludovico Ragghianti dell'Università di Pisa, Cesare Musatti dell'Università di Milano, Alberto Marzi dell'Università di Firenze, il filosofo Ugo Spirito dell'Università di Roma, Valerio Mariani ordinario di Storia dell'Arte all'Università di Napoli, Enrico Fulchignoni Direttore del Corso di Filmologia e Mario Ponso dell'Istituto di Psicologia dell'Università di Roma, Remo Branca (non ancora Commissario della Cineteca), Mario Verdone, Luigi Chiarini, Francesco Pasinetti e Raffaele Mastrostefano del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Una struttura questa che ritroveremo anche nel secondo Convegno Internazionale di Filmologia<sup>341</sup> organizzato durante la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia dal 26 al 31 agosto 1949 e nella seconda edizione del corso<sup>342</sup>. Anche se

---

loro conseguenze storiche ed anche il loro impiego nell'educazione, dei loro effetti sullo spettatore e sulla società». Mario Verdone, *La scuola di «Bianco e Nero»*, "Bianco e Nero", n. 12, 1960, p. 43.

<sup>339</sup> A Mario Ponso è affidato anche il discorso inaugurale: «L'inaugurazione di questo corso di filmologia – il primo che venga tenuto in Italia – non sta ad indicare un inizio nel campo della filmologia, ma rappresenta il frutto di un'attività svolta tenacemente da più di un biennio da un gruppo di uomini di parte scientifica e da quel manipolo di studiosi raggruppati intorno a Luigi Chiarini al Centro Sperimentale di Cinematografia. Riferendomi al settore particolare di studi che mira a ravvicinare psicologia e sociologia al cinema gli organizzatori e gli iniziatori di questo corso sanno benissimo che le vie della ricerca scientifica nel campo della filmologia sono in gran parte ancora da tracciare. Dalla constatazione di questa situazione essi sono stati mossi dal desiderio di far ritornare alla scienza il cinema, che dalla scienza prese molti anni fa le sue mosse». Mario Ponso, *La ricerca scientifica nel campo della filmologia*, "Bianco e Nero", n. 2, 1949, p. 78.

<sup>340</sup> *Corso di Filmologia all'Università di Roma*, "Bianco e Nero", n. 2, 1949, p. 76

<sup>341</sup> In due lettere, inviate da Chiarini in qualità di presidente della Sezione italiana di Filmologia (che ha sede presso il CSC), indirizzate rispettivamente ad Ugo Spirito e a Camillo Pellizzi e datate 26 e 27 luglio 1949, troviamo l'invito a partecipare al secondo Convegno Internazionale di Filmologia che si terrà dal 26 al 31 agosto «al quale hanno già aderito i professori: Gonseth, Robracher, Michette, Katz, Gemelli». I temi che saranno proposti nel Congresso riguarderanno: partendo da un «tema generale – livello mentale, livello culturale e comprensione del cinema» si suddivideranno i lavori in «a) condizioni di recezione e problemi affettivi; b) spazio e tempo cinematografico; c) il cinema come mezzo di azione sociale». Fondazione Ugo Spirito e Renzo de Felice. Fondo Spirito lettera n. CUS 2759 e Fondo Pellizzi lettera n. 89. Cfr. Figura 23.

<sup>342</sup> Le uniche testimonianze pervenute per quanto riguarda l'edizione per l'anno a.a. 1949-1950 sono delle lettere presenti nel Fondo Pellizzi e nel Fondo Spirito presso la Fondazione Ugo Spirito e Renzo

la numerosa partecipazione al convegno ha dimostrato il grande interesse intorno agli studi filmologici<sup>343</sup>, l'organizzazione di un corso strutturato con una tale partecipazione di studiosi rinomati e stimati allo stesso tempo avrà sicuramente avuto dei costi elevati e praticamente insostenibili; infatti, i problemi finanziari saranno una caratteristica costante che ne limiterà il pieno funzionamento fino alla fine delle attività. Il corso e i convegni di Filmologia erano le uniche attività in campo universitario promosse dal CSC, infatti, i fondi provenivano direttamente dalle casse del Centro Sperimentale<sup>344</sup>.

Tale particolare è confermato da una lettera inviata in data 25 ottobre 1950, da Luigi Chiarini all'avvocato Nicola de Pirro, Direttore Generale dello Spettacolo, per reperire i fondi per la terza edizione del corso e cercare di mantenere aperte le porte dell'università all'insegnamento cinematografico:

«Caro De Pirro, anche nell'imminente anno accademico 1950-51, verrà svolto a cura della Università di Roma, con la collaborazione del Centro Sperimentale di Cinematografia, il Corso di Filmologia che è ormai al suo terzo anno di vita.

Ti allego il programma, dal quale risulta la organicità del Corso stesso, diretto specialmente a illustrare i rapporti fra Scuola e Cinema e a creare, negli insegnanti, quella competenza tecnica, quella consapevolezza dei mezzi di espressione filmistica, da cui solo può nascere la seria utilizzazione nella scuola dell'apporto, di singolare efficacia, del film.

---

de Felice di Roma (Fondo Spirito lettera n. CUS 2946 e Fondo Pellizzi lettera n. 18). Le prime due su carta intestata della Presidenza del Consiglio dei Ministri – Centro Sperimentale di Cinematografia e datate entrambe 20 gennaio 1950 (Cfr. Figura. 24) sono inviate da Chiarini (per la Presidenza della Sezione Italiana di Filmologia) a Camillo Pellizzi e Ugo Spirito per invitare i due studiosi a tenere delle lezioni-conferenze; il contenuto è analogo: «Anche nei prossimi mesi si terranno alla Facoltà di Magistero della Università di Roma, a cura della Facoltà stessa e del Centro Sperimentale di Cinematografia, le lezioni del Corso di Filmologia, che tanto interesse hanno destato durante lo scorso anno accademico. Sarei molto lieto che anche in questa occasione Ella volesse aderire all'iniziativa, e in caso affermativo Le sarei grato di volermi fare conoscere il numero della lezione che Ella desidera svolgere nel corso, e il giorno preciso di ciascuna. È da tenere presente che il Corso si svolgerà il lunedì e il sabato di ogni settimana, dalle 19 alle 20, nei locali della Facoltà (P.zza dell'Esedra). [...] L'inaugurazione avrà luogo il giorno 6 febbraio p.v. nella Facoltà di Magistero». Infine, l'unica certezza che l'edizione si sia effettivamente svolta la ritroviamo in una seconda lettera datata al 10 luglio, sempre firmata da Chiarini in carta intestata della Presidenza del Consiglio dei Ministri – Centro Sperimentale di Cinematografia, a cui sono allegati un assegno e un ricevuta di Lire 5000 «quale compenso per conferenze al Corso di Filmologia». Fondo Spirito, lettera n. CUS 3147.

<sup>343</sup> Un ampio resoconto si può leggere in Robert Bayer, *Il II Congresso Internazionale di Filmologia*, "Bianco e Nero", n. 10, 1949, p. 71 e Gratiot Hélène, *I lavori della sezione Psicologia*, *Ivi*, p. 74.

<sup>344</sup> È possibile consultare il resoconto della spesa per alcune attività presso l'Archivio Storico della Didattica del CSC. Ad esempio per l'organizzazione del secondo convegno a Venezia il totale è di 1.400.000 Lire. CSC, Archivio Storico della Didattica, Fondo 17, Varie "Bianco e Nero" 1939-73.

Unisco, anche, alla presente il preventivo finanziario, ridotto al minimo indispensabile»<sup>345</sup>.

Il programma pensato da Chiarini, allegato alla lettera, apporta una novità alle precedenti edizioni; la ripartizione nelle tre sezioni *Problemi psicologici e sociali del cinema*, *Teoria e storia del linguaggio cinematografico* e *Il cinema e la scuola*. Un programma questo strutturato in 42 lezioni totali da dividere in 10 per ognuna delle tre sezioni (nella terza sezione diretta da Luigi Volpicelli sono previste 10 lezioni dedicate a delle esercitazioni pratiche) e 2 esercitazioni tecniche per l'uso pratico di proiettori 16mm.

Questo cambio nella ripartizione delle lezioni ridefinirà anche la struttura per gli anni successivi ma, intanto, le responsabilità del Centro Sperimentale nell'organizzazione dei corsi di Filmologia vengono arrestate dal dissenso politico presente nel nostro Paese in quegli anni. Alla fine del 1950 Luigi Chiarini, il principale tramite tra la Sorbona, il *Bureau Internationale de Filmologie* e il Centro Sperimentale di Cinematografia<sup>346</sup>, viene estromesso dalla direzione del CSC e dopo due anni anche dalla direzione della rivista "Bianco e Nero". Il CSC cade in regime commissariale e la direzione della rivista viene affidata a Giuseppe Sala:

«Il 10 dicembre, la Presidenza del Consiglio dei Ministri scioglie il Consiglio direttivo del Centro che torna sotto regime commissariale. Alla carica di commissario straordinario è designato l'ex presidente avv. Nicola de Pirro, Direttore generale dello Spettacolo, che manterrà questa carica fino al 1955. Di fatto, a determinare il nuovo corso del Centro, è il prof. Giuseppe Sala. [...] Il commissario straordinario Nicola de Pirro impone a Luigi Chiarini di lasciare la direzione di "Bianco e Nero" che viene assunta dal prof. Giuseppe Sala. Nel momento in cui la tensione politica investe anche la cultura si chiede al mensile una decisa scelta di campo in opposizione alle tendenze laiche e marxiste dominanti nel cinema italiano»<sup>347</sup>.

---

<sup>345</sup> Centro Sperimentale di Cinematografia, Archivio Storico della Didattica, Documenti 1951-57, F2, documenti non fascicolati.

<sup>346</sup> Come dimostrato dalle lettere con gli inviti in carta intestata del Centro Sperimentale di Cinematografia e firmate da Chiarini in qualità di presidente della Sezione italiana di Filmologia. Cfr. nota 341-342 e Fig. 23-24.

<sup>347</sup> *Vivere il cinema. Cinquant'anni del Centro Sperimentale di Cinematografia*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1986, p. 62.

La mancanza dei fondi erogati dal CSC sospende quindi di fatto le attività del corso negli a.a. 1950-1951, 1951-1952 e 1952-1953. Ciò è confermato anche dalla mancanza di fonti<sup>348</sup>.

Le attività promosse in campo editoriale e culturale grazie al nuovo commissario Remo Branca, che ricordiamo ha partecipato in qualità di relatore alle prime edizioni del corso svoltosi a Roma, fanno sì che la Cineteca Scolastica si inserisca come nuovo ente promotore del Corso di Filmologia romano e che, in collaborazione con l'Istituto di Pedagogia della Facoltà di Magistero dell'Università di Roma, in particolare nelle figure di Francesco Piccolo e Luigi Volpicelli, rispettivamente preside e direttore, riproponga un programma scientifico all'altezza delle prime edizioni: ciò fece in modo che il carattere che la filmologia prese dall'indirizzo proposto in particolare da Gilbert Cohen-Séat, cioè un indirizzo psicologico, prese nuova forma in Italia. Come ricorda anche Mario Verdone, la manifestazione iniziata «con prevalenza di interessi psicologici, si acquartierò meglio nel settore pedagogico della Facoltà, dove rimase per lungo tempo»<sup>349</sup>.

Purtroppo non c'è traccia degli sforzi economici messi in campo dalla Cineteca per l'organizzazione di questa prima nuova edizione; il Corso verrà istituzionalizzato solo a partire dal 1954 con l'edizione 1954-1955; più avanti vedremo le modalità di

---

<sup>348</sup> Gli unici riferimenti che riguardano l'ipotetica edizione del Corso nell'a.a. 1950-1951 che Giuseppe Sala prova a coordinare, sono presenti in tre documenti del Fondo Spirito presso la Fondazione Ugo Spirito e Renzo de Felice di Roma e l'Archivio Storico della didattica del CSC. Nella prima missiva del Fondo Spirito, datata 30 gennaio 1951 (lettera n. CUS 3468), possiamo leggere il personale invito di Sala rivolto ad Ugo Spirito (relatore anche nelle passate edizioni) per partecipare alla successiva edizione del Corso, «diretto a educatori, insegnanti, studenti universitari e studenti di cinema», che dovrebbe svolgersi dal 24 febbraio al 31 maggio. Secondo Sala il Corso di Filmologia di quest'anno «è stato organicamente predisposto intorno a un tema, che oggi è di fondamentale importanza e nel quale confluiscono le indagini e le risoluzioni sul rapporto fra una forma d'arte così diffusa e popolare, e il più delicato e impegnativo settore sociale: quello della gioventù». A queste parole segue una bozza di programma delle lezioni suddiviso per tematiche e per opere da proiettare. È molto probabile che questa nuova edizione non abbia mai visto la luce; in una seconda lettera nel Fondo Spirito datata 23 febbraio 1951 (un giorno prima dell'inizio ufficiale dei Corsi auspicato da Sala), inviata da Sala ad Ugo Spirito leggiamo: «Non ci è ancora pervenuta una risposta alla nostra richiesta di collaborazione al Corso di Filmologia inviata col programma del corso in data 30 gennaio u.s.». Fondo Ugo Spirito, lettera n. CUS 3492.

Come dicevamo, è probabile che il Corso non si sia mai svolto considerando anche la mancata partecipazione dell'Università di Roma. Infatti la nuova sede per lo svolgimento delle lezioni non sarebbe stata più la facoltà di Magistero come le edizioni precedenti, ma l'Istituto Luce o il CSC. Da questa ultima considerazione possiamo trarne la conclusione che il corso abbia assunto una nuova forma e che si sia svolto all'interno del CSC. Infatti, in un ultimo documento, un ordine di servizio datato 2 aprile 1951 diramato da Sala, possiamo leggere che Sala obbliga gli studenti del CSC a frequentare le lezioni del Corso. Il documento è consultabile presso l'Archivio Storico della didattica del CSC, nella cartella "Didattica 1951-1957, F2, documenti non fascicolati".

<sup>349</sup> Mario Verdone, *Luigi Volpicelli e il cinema*, "I problemi della pedagogia", n. 4-5, 1993, p. 512.

erogazione dei fondi, ma le prime notizie sulla nuova edizione sono presenti sulla rivista ufficiale “Il nuovo cinema”. È interessante notare la continuità temporale di questa nuova avventura, sovvenzionata dalla Cineteca, con i precedenti Corsi di cultura cinematografica per alunni delle scuole medie superiori: nello stesso numero della rivista “Il nuovo cinema” (n. 21, 1954) in cui abbiamo appreso del fallimento dei Corsi appena citati, troviamo la notizia dell’inaugurazione di questa nuova iniziativa proposta dalla Cineteca in collaborazione con l’Università di Roma che punta al coinvolgimento di un pubblico diverso, più ampio, composto da «professori, insegnanti, Presidi e Direttori delle scuole di Roma, studenti universitari di ogni Facoltà, nonché gli studenti del Centro Sperimentale di Cinematografia»<sup>350</sup>.

La prima importante annotazione da sottolineare è la struttura del corso che, fondamentalmente, riprende la ripartizione proposta da Chiarini nell’edizione mai realizzata 1950-1951: tre sezioni, suddivise in pedagogica, psicologica e tecnico-artistica rispettivamente dirette da Luigi Volpicelli, Ernesto Valentini (professore di Psicologia presso la Facoltà di Magistero) e Remo Branca. Tra le finalità che il corso si propone di raggiungere durante lo svolgimento previsto da febbraio ad aprile 1954 con due lezioni settimanali, troviamo la possibilità di fornire il completamento della preparazione dei futuri insegnanti «con una adeguata conoscenza delle possibilità del linguaggio filmico e della storia dello sviluppo del cinema come forma d’arte»<sup>351</sup> e delle sue possibili utilizzazioni nell’insegnamento. Due articoli successivi realizzati in corso di svolgimento e al termine delle attività ci forniscono ulteriori dettagli specifici sul contenuto delle lezioni e le tematiche affrontate, oltre che sull’effettiva partecipazione e sul giudizio complessivo finale<sup>352</sup>. Attraverso il resoconto finale

---

<sup>350</sup> *Un Corso di Filmologia presso l’Università di Roma*, “Il nuovo cinema”, n. 21, 1954, p. 12.

<sup>351</sup> *Ibidem*.

<sup>352</sup> La molteplicità delle tematiche trattate (i legami tra cinema e letteratura, l’inquadratura come composizione filmica del quadro, l’importanza della colonna sonora nel film, le relazioni tra cinema e teatro e l’educazione visiva) mette in evidenza fin da questa prima nuova edizione la mancanza di coordinamento scientifico nell’organizzazione generale. Un fattore che come vedremo rappresenterà uno dei problemi principali, insieme a quello economico, per il lento tramonto di questa iniziativa. Finora, a metà del corso, le lezioni sono state così ripartite: «La prolusione è stata tenuta dal prof. Francesco Piccolo lunedì 15 febbraio sul tema “Film e letteratura”. Dopo aver accennato brevemente alla origine, al significato e all’uso del termine *filmologia* nella lingua italiana il prof. Piccolo è passato ad analizzare i rapporti di contatto nelle forme di espressione che esistono tra cinema e letteratura. [...] Martedì 16 il prof. Remo Branca, Direttore della sezione tecnico-artistica, ha tenuto la sua prima lezione svolgendo il tema “l’inquadratura”. Affermato il concetto di inquadratura come unità espressiva propria delle arti figurative [...] Branca sostiene la tesi che la nozione espressiva di inquadratura per il Cinema, [è] naturalmente del tutto moderna e che, anche nelle arti figurative essa rappresenta una conquista di una tappa molto avanzata dell’espressione umana. [...] Nella seconda

delle attività proposto da Antonio Mura sulla rivista “Il nuovo cinema”, possiamo constatare come a questa edizione abbiano partecipato, per un totale di 34 lezioni (più sei esercitazioni e quattro proiezioni) svoltesi presso la sede della Facoltà di Magistero in via delle Terme di Diocleziano 10 a Roma, 107 allievi regolarmente iscritti che hanno anche conseguito l’esame finale. I docenti sono stati complessivamente 21<sup>353</sup>.

Inoltre si possono ricavare degli elementi negativi e positivi: per quanto riguarda le note negative Mura rileva che un’organizzazione così ampia va incontro a diverse difficoltà «di ordine pratico da una parte, e di ordine scientifico e didattico dall’altra. Le prime sono le più impellenti, ma sono anche le più facili da superare»<sup>354</sup>; per ordine pratico Mura fa riferimento ai fondi utili per la completa organizzazione, «le spese vive». Un corso che coinvolge un numero così ampio di figure professionali, dai docenti alla segreteria, ha richiesto un accordo tra le direzioni dei due enti organizzatori per l’erogazione dei fondi; tale problema rischia di bloccare le attività. I fattori positivi provengono dalla testimonianza diretta degli oltre cento partecipanti riportata da Mura: in particolare si evince il desiderio che il corso si replichi

---

lezione tenuta il giorno 17, il prof. Branca analizza gli elementi dell’opera filmica e studia il passaggio dal soggetto, alla sceneggiatura ed alla ripresa. [...] La terza lezione è stata tenuta dal prof. Renato May che ha parlato sul tema il “montaggio”. La trattazione del May che è partita dalla nozione tecnica elementare di montaggio si è fermata poi a caratterizzare le varie forme di montaggio. [...] La quarta lezione sul tema “la colonna sonora” è stata tenuta dal prof. Antonio Mura che ha considerato prima separatamente i tre elementi che costituiscono la colonna sonora (parole, rumori e musica), e poi unitariamente nella compiutezza dell’opera filmica. Lo stesso prof. Mura ha tenuto un’altra lezione sullo spettacolo cinematografico in relazione allo spettacolo teatrale. Ha iniziato le lezioni della sezione psicologica il prof. Valentini con una introduzione generale in cui viene fatta una chiara precisazione dei rapporti fra psicologia e cinema. [...] Il prof. Volpicelli, il giorno 3 marzo ha tenuto la sua prima lezione della sezione pedagogica svolgendo il tema “educazione visiva ed educazione intellettuale”. Il prof. Volpicelli, partito dalla constatazione che ogni processo educativo è conquista di razionalità e che ogni conquista di razionalità ha per risultato una conquista di espressività, [...] afferma che educare alla razionalità significa educare alla rigorosa espressione logica». *Corso di Filmologia all’Università di Roma*, “Il nuovo cinema”, n. 22, 1954, pp. 8-9.

<sup>353</sup> Due ulteriori lettere presenti presso il Fondo Spirito testimoniano l’avvenuta partecipazione di Ugo Spirito e il relativo pagamento per la lezione svolta. La prima, datata 6 febbraio 1954 e firmata da Luigi Volpicelli, contiene una proposta di partecipazione al corso dietro previo compenso di Lire 10.000 per una lezione da tenersi il 26 marzo. La seconda, datata 27 marzo 1954 firmata da Evelina Tarroni che per l’occasione ricopre il ruolo di segretaria del corso, contiene l’assegno per la cifra pattuita. Entrambe le lettere sono in carta intestata Istituto di Pedagogia dell’Università di Roma e Cineteca Autonoma del Ministero della P.I. Fondo Spirito lettera n. CUS 4978 Cfr. Figura. 25. La seconda lettera datata marzo 1954 è senza riferimento.

<sup>354</sup> Antonio Mura, *Osservazioni sul Corso di Filmologia presso l’Università di Roma*, “Il nuovo cinema”, n. 23-24, 1954, p. 13. All’interno dello stesso numero è possibile consultare i testi di due lezioni proposte durante il corso rispettivamente da Ugo Spirito (*Romanticismo e Realismo nel cinema italiano d’oggi*) e Remo Branca (*Gli elementi costitutivi dell’opera filmica: l’inquadratura*).

nell'anno accademico successivo con un maggior numero di lezioni e proiezioni dedicate al «problema dell'educazione», ai processi dell'apprendimento attraverso l'insegnamento del cinema e al valore del film spettacolare per l'educazione a cui si riconosce «una funzione specifica ed insostituibile in quella particolare forma di comunicazione nuova che è l'atto di apprendere»<sup>355</sup>.

Intanto gli auspici di veder nascere una nuova edizione, grazie ad un sostegno economico, diventano presto realtà attraverso una circolare diramata dal Provveditorato agli Studi di Roma. Grazie all'esistenza di una disposizione del Ministero della P.I. (precisamente la Direzione Generale Istruzione Elementare che autorizza i provveditorati ad organizzare corsi di «differenziazione didattica» per gli insegnanti delle elementari presso la Facoltà di Magistero) la circolare n. 3890, firmata dal presidente del Provveditorato Guido Mestica <sup>356</sup> nell'aprile 1954, autorizza e finanzia lo svolgimento del Corso: «In relazione alla nota sopraindicata, veduto il parere favorevole espresso dalla S.V. ed i documenti richiesti, si autorizza lo svolgimento di un “Corso per la conoscenza delle differenziazioni didattiche relative all'uso dei sussidi audiovisivi”, per insegnanti elementari, in Roma, a cura del Preside della Facoltà di Magistero di Roma»<sup>357</sup>. Il corso verrà finanziato a costo di rispettare due parametri: possono iscriversi al corso solo gli insegnanti elementari per quanto riguarda il corpo docenti e a corso ultimato dovrà essere prodotta un'«esaurente relazione sull'esito del Corso medesimo» da trasmettere alla Direzione Generale Istruzione Elementare del Ministero della P.I.

Le relazioni, corredate con manifesti ed opuscoli originali, saranno puntualmente redatte dal commissario Remo Branca e testimoniano le attività svoltesi in rinnovate edizioni del corso<sup>358</sup>. Per giustificare la spesa il corso quindi acquista una nuova

---

<sup>355</sup> *Ibidem.*

<sup>356</sup> La circolare con oggetto *Corso di “Differenziazioni didattiche relative all'uso dei sussidi audiovisivi”*, presso l'Istituto di Pedagogia dell'Università di Roma è diretta al preside della Facoltà di Magistero dell'Università di Roma e al commissario della Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica.

<sup>357</sup> Remo Branca, *I sussidi audiovisivi in Italia*, cit., p. 229. La circolare è acclusa al testo di Branca.

<sup>358</sup> Tra le varie comunicazioni che intercorrono tra Remo Branca e la Direzione Generale Istruzione Elementare del Ministero della P.I. per dimostrare l'organizzazione delle attività spiccano due lettere in particolare (Cfr. Figura. 26-27). In una prima, datata 8 gennaio 1958, Branca scrive: «Mi faccio un dovere di inviarle il programma del Corso di Filmologia anno 1957-1958 che questo Centro svolge in collaborazione con l'Istituto di Pedagogia dell'Università di Roma. Le invio inoltre in manifesto del Corso stesso con l'elenco dei docenti». La seconda lettera, datata 4 dicembre 1957, è inoltrata al Ministero della P.I. per inviare la pubblicazione del primo dei Quaderni di Filmologia come resoconto delle attività. I Quaderni, realizzati nelle edizioni 1956-1957 (stampato a fine 1957) e 1957-1958 (stampato a fine 1958) sono dei particolari libricini realizzati al termine dei corsi con il testo di tutte le



forma e si configura come una sorta di corso di perfezionamento per insegnanti elementari organizzato dal Provveditorato agli Studi di Roma, condotto da personalità del mondo accademico universitario, di cui la Facoltà di Magistero di Roma è il rappresentante. Per questo, l'iscrizione rimane aperta agli studenti di tutte le facoltà esclusivamente sul territorio romano includendo anche gli allievi del CSC. La nota appena trattata invece fa riferimento al finanziamento dell'edizione 1954-1955, ma questa nuova modalità di reperimento dei fondi darà i suoi frutti permettendo l'organizzazione di ulteriori tre edizioni<sup>359</sup>.

Anche in questa nuova veste di corso non meramente accademico ma inteso come perfezionamento e specializzazione didattica degli insegnanti, che ormai non possono fare a meno della «conoscenza, quanto più possibile approfondita, del film e dei vari problemi che ne nascono in ordine al processo educativo», esso presenta problematiche strutturali di organicità delle relazioni proposte. Infatti, la struttura ripartita nelle consuete tre sezioni pedagogica, psicologica e tecnico-artistica offre un'ampia panoramica di carattere informativo sui rapporti che intercorrono tra il film e la pedagogia, la psicologia e i problemi tecnico-artistici, ma presenta evidenti problemi di contenuto scientifico. Problemi sottolineati anche da Ernesto Valentini, direttore della sezione psicologica del corso, che evidenzia come spesso siano trattati temi importanti in una sola lezione che invece «presupporrebbero sviluppi più ampi di informazione e di dimostrazione»<sup>360</sup>. Consultando il programma dettagliato delle lezioni, le parole di Valentini vengono confermate dalla discrepanza tra le varie sezioni: notiamo come nella sezione psicologica sia il solo Valentini ad occuparsi dei problemi psicologici specifici dell'età evolutiva di fronte al film affrontando

---

relazioni. La serie si fermerà a sole due pubblicazioni: «Questo ufficio, che da alcuni anni lavora in collaborazione stretta con l'Istituto di Pedagogia dell'Università di Roma, ha ora pubblicato il primo di una serie di Quaderni di Filmologia, di cui le inviamo copia in omaggio». Lo scopo di tale pubblicazione è esposto nella breve avvertenza: «La legge istitutiva n. 1212 – del 12 ottobre 1956 – attribuisce a questo Ente il compito di promuovere la cinematografia didattica e culturale in ogni ordine e grado di scuole. I corsi annuali di filmologia ed ora questa pubblicazione di carattere universitario sono già una realizzazione concreta; ma sarebbe desiderabile che le attività nel campo universitario si estendessero soprattutto in intesa con codesta Direzione Generale». Le lettere, gli opuscoli, i manifesti e le pubblicazioni di cui sopra sono consultabili presso l'Archivio Centrale dello Stato, fondo Ministero della P.I. – Direzione generale per l'istruzione universitaria – Accordi culturali (1955-1970), busta 104.

<sup>359</sup> Per l'a.a. 1954-1955 la nota del Ministero della P.I. è la n. 1842 del 19 aprile 1954; per il 1955-1956 la n. 541 del 29 febbraio 1955; per il 1956-1957 n. 7536 del 13 gennaio 1956 ed infine per il 1957-1958 la n. 217 del 4 febbraio 1957.

<sup>360</sup> Ernesto Valentini, *Il Corso di Filmologia organizzato dalla Cineteca in collaborazione con la Facoltà di Magistero dell'Università di Roma*, "Il nuovo cinema", n. 31-32, 1955, p. 5.

l'argomento in sole 5 lezioni. Viceversa, per le altre due sezioni sono state tenute oltre 25 lezioni dal contenuto differente<sup>361</sup>. È evidente che l'interesse degli organizzatori sia rivolto maggiormente ai problemi pedagogici che possono nascere dall'utilizzo del cinematografo come sussidio alle lezioni, ma l'anno successivo il prof. Valentini riesce ad ottenere l'aumento delle lezioni nella sua sezione fino ad un numero di dieci. Ciò, come vedremo, scatenerà delle polemiche che porteranno ad un lento tramonto delle attività, ma intanto le problematiche esposte dal Valentini vengono confermate in un articolo che prende in considerazione i *Criteri del Corso di Filmologia*<sup>362</sup>. L'articolo realizzato a scopo pubblicitario utilizza, forse in maniera anche involontaria, un tono a dir poco ambiguo perché anziché promuovere le attività e rimanere imparziale, evidenzia invece i problemi legati al metodo organizzativo e al contenuto scientifico delle lezioni:

«Tenuto conto che la filmologia, come disciplina universitaria non ha ancora un metodo proprio, e neppure un definito oggetto di studio, ma si risolve di fatto in un gruppo di discipline che vanno dalla teoria generale dell'arte alla psicologia, alla pedagogia o alla tecnica della espressione filmica, si ritiene opportuno ordinare il Corso di Filmologia di quest'anno al seguente criterio: partendo dalla situazione di fatto, informare gli allievi con esattezza e con metodo sullo stato attuale della filmologia di fronte alle teoriche del film, della psicologia e alla pedagogia. In altri termini il Corso considererà la filmologia

---

<sup>361</sup> Il programma completo è consultabile in "Il nuovo cinema" n. 31-32, pp. 6-7. I docenti che vi hanno partecipato sono: Ernesto Valentini, Antonio Mura, Luigi Volpicelli, Evelina Tarroni, Remo Branca, Fernaldo di Giammatteo, Renato May e Luigi Chiarini. Dal contenuto di alcune lezioni proposte è possibile rilevare la disomogeneità dell'intera struttura: *Che cos'è la filmologia: quando è nato il vocabolo; come in che senso è adoperato. La negazione della filmologia. La filmologia psicologica. Gli attuali esponenti in Italia e all'estero di tali tendenze* (Ernesto Valentini); *Relazione fra il metodo psicologico e il metodo estetico. Necessità di una esposizione storica* (Antonio Mura); *Quando è nato il film e quando si è incominciato a discutere su di esso. Teoria della fotografia. Il visualismo francese. Relazione con la produzione filmica del primo decennio del secolo* (Luigi Chiarini); *Qualche esempio di montaggio. Come si ottiene praticamente. Come si esegue. Il superamento della teoria del montaggio in nuove espressioni filmiche* (Renato May); *I sistematori. Bela Balázs e la teoria dell'uomo visibile* (Fernaldo di Giammatteo); *Crisi delle vecchie teorie e critica della nozione di specifico filmico. Lo specifico filmico come critica* (Luigi Chiarini); *Come sia nata storicamente la filmologia a fianco delle teoriche del film. Contributo della Francia e dell'Università di Parigi alla nozione di Filmologia* (Ernesto Valentini); *Il fatto filmico di fronte alla psicologia* (Ernesto Valentini); *La psicologia dell'età evolutiva di fronte al fatto filmico* (Ernesto Valentini); *Origine storica del problema del cinema nella scuola e nella riflessione pedagogica* (Evelina Tarroni); *In che senso possa parlarsi di Filmologia pedagogica. Esposizione storica della questione* (Evelina Tarroni); *Il montaggio come costante storica dell'arte* (Remo Branca); *Il film di fronte alla struttura della scuola moderna* (Antonio Mura).

<sup>362</sup> *Criteri del Corso di Filmologia diretto dall'Istituto di Pedagogia della Facoltà di Magistero dell'Università di Roma in collaborazione con la Cineteca Scolastica del Ministero della Pubblica Istruzione*, "Il nuovo cinema", n. 31-32, 1955, pp. 6-7.

non come una disciplina formata, ma come problematica di una disciplina in via di formazione»<sup>363</sup>.

Nonostante ciò le attività si sono svolte con successo raggiungendo quota 285 partecipanti tra insegnanti e studenti universitari; le cifre aumenteranno l'anno successivo raggiungendo 350 iscritti<sup>364</sup>. Nella nuova edizione 1955-1956 e nelle successive fino all'interruzione delle attività, la struttura e la formula rimarranno invariate; si nota solo un aumento delle lezioni, soprattutto nella sezione psicologica come detto sopra e l'aumento dei relatori<sup>365</sup>.

Una prima rottura, che dà inizio al lento declino, avviene attraverso le parole dello stesso direttore del corso Luigi Volpicelli sulle pagine della rivista ufficiale della Cineteca Scolastica. Inoltre, il testo è distribuito come dispensa durante il corso. Il suo pensiero suggerisce un allontanamento dalle teorie proposte dalla filmologia e suonano come una sorta di invito a sostituire il metodo d'indagine con un altro; «cioè un invito alla filmologia a non essere psicologia sperimentale» e a liberarsi dalla «monca impostazione di scienza psicologica e, in quanto dottrina della comunicazione filmica, si precisi come scienza storico-sociologica»<sup>366</sup>.

Pur non negando valore alle ricerche condotte dagli psicologi, «particolarmente acute quelle degli Zazzo e alle "inchieste" che si sono succedute sempre più fitte in questi ultimi anni, specie per quanto riguarda la fanciullezza e l'adolescenza»<sup>367</sup>, Volpicelli contesta l'astrazione delle ricerche realizzate in laboratorio volte a studiare la stimolazione filmica; le indagini di laboratorio sono «solo un'ipotesi di lavoro» perché pongono la stimolazione filmica come un «rapporto a due» tra il film e lo spettatore escludendo la possibilità di considerare un rapporto filmico a tre, film, spettatore e società. Secondo Volpicelli è necessario che in questo rapporto si

---

<sup>363</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>364</sup> Per l'edizione 1955-1956 sono previste 34 lezioni, 18 esercitazioni e 10 proiezioni. La quota d'iscrizione è fissata a Lire 2000 e Lire 1500 per gli studenti del CSC. *Si è inaugurato il 3° Corso annuale di Filmologia all'Università di Roma promosso dalla Cineteca della P.I.*, "Il nuovo cinema", n. 39-40, 1955, pp. 22 e 39.

<sup>365</sup> I programmi e le attività delle ultime due edizioni promosse dalla Cineteca Scolastica (1956-1957, 1957-1958 e 1958-1959) si possono consultare grazie agli opuscoli e ai manifesti inviati da Branca alla Direzione Generale Istruzione Elementare del Ministero della P.I. cfr. nota 358. Partecipano come relatori figure di spicco della cultura cinematografica italiana quali: Remo Branca, Luigi Chiarini, Mario Verdone, Michele Lacalamita, Renato May, Antonio Mura, Filippo Paolone, Ermanno Renda, Evelina Tarroni, Gianluigi Rondi ed Ernesto Valentini.

<sup>366</sup> Luigi Volpicelli, *La filmologia come ricerca storico-sociologica*, "Lanterna. Rivista dei sussidi audiovisivi", n. 2, 1956, p. 30.

<sup>367</sup> *Ibidem*.

consideri il cinema non solo come strumento della stimolazione filmica per prospettare la questione in un mero rapporto di causa e di effetto, «con la conseguente tentazione di ridurre codesto rapporto alla semplicità e all'evidenza di una reazione»<sup>368</sup>, ma come una più complessa analisi di classi e strutture sociali: «l'esserci sociale del cinema». D'altronde non vi è quasi nessuna storia letteraria, teatrale e di qualsiasi forma d'arte compresa quella cinematografica, «che non rappresenti gli autori e le opere di cui si occupa, nel seno della società dalla quale sortirono e di quella che, d'altra parte, contribuiscono a creare»<sup>369</sup>. Volpicelli conclude con convinzione che bisogna rilevare il dominio della pedagogia nel campo della filmologia e «l'importanza di tutte quelle ricerche che mirano a regolare in qualche modo e a dominare l'incontrollato espandersi del cinema in mezzo all'ambiente sociale. Il cinema come strumento di educazione degli adulti, il cinema culturale e scientifico, il cinema come punto di partenza e banco di prova dell'addestramento critico e morale delle masse»<sup>370</sup>.

Seppur con toni pacati la polemica continua con il Valentini che, durante una lezione del corso, invece, sostiene «l'impossibilità di una chiarificazione del fatto filmico partendo da una qualunque dottrina sociologica»<sup>371</sup> e pertanto trae la conclusione che la base fondamentale della ricerca filmologica deve tornare all'esame del singolo individuo e rilevare i fatti sociali «dall'esame del comportamento dei singoli individui e dalle interdipendenze di questi singoli comportamenti»<sup>372</sup>.

L'inconciliabilità delle due tesi proposte che mette in contrasto il «metodo storico, proprio delle scienze storiche, e metodo scientifico-sperimentale, proprio della moderna psicologia»<sup>373</sup> determina una spaccatura che si riflette nella poca organicità, ancora una volta, delle lezioni del corso:

«Per necessità di cose, e per il carattere monografico degli argomenti, le altre lezioni hanno avuto carattere meno organico, ma ugualmente ordinato secondo un criterio didattico già stabilito prima del corso. Per esempio, non vi è stata una vera e propria esposizione storica dell'arte cinematografica, e neppure una vera e propria storia delle cosiddette teoriche. Si è invece preferito trattare monograficamente i punti salienti

---

<sup>368</sup> *Ibidem.*

<sup>369</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>370</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>371</sup> Antonio Mura, *Il Corso di Filmologia dell'Università di Roma è ormai un fatto della cultura cinematografica*, "Lanterna", n. 4, 1956, p. 78.

<sup>372</sup> *Ibidem.*

<sup>373</sup> *Ibidem.*

dell'una e delle altre secondo una dosatura, senza dubbio non perfetta, ma rispondente ad un certo criterio. Ora a lavoro compiuto, è possibile fare alcuni rilievi. E innanzitutto: il criterio dell'articolazione in tre sezioni, se da una parte comporta l'inconveniente della impossibilità di una sistemazione organica del programma, si è dimostrato però, anche quest'anno, il migliore possibile, se si tien conto del fatto che, in fondo, quella che noi chiamiamo filmologia, ci si presenta ancora sotto molti aspetti problematica, sia per il metodo, sia per lo stesso contenuto della ricerca»<sup>374</sup>.

La definitiva interruzione delle attività promosse dalla Cineteca (l'ultima edizione del corso è dell'a.a. 1958-1959)<sup>375</sup> avviene non per motivi scientifici relativi al contenuto o al metodo delle lezioni o dalle ricerche proposte, ma a causa del termine del mandato di Remo Branca in qualità di direttore della Cineteca Scolastica (ora Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi). Branca non sarà più rieletto e la sua esperienza in questo campo si concluderà definitivamente come del resto anche le attività proposte dalla Cineteca per diffondere una cultura cinematografica nei docenti, negli alunni, nel sistema scolastico.

## ***2. 8. Critiche e polemiche sull'operato della Cineteca Scolastica***

Considerate le numerose attività realizzate dalla Cineteca Scolastica in qualità di ente preposto per diffondere il cinema e una cultura cinematografica nel sistema scolastico, le critiche sull'operato da parte di diverse personalità della cultura cinematografica non potevano mancare. In questo paragrafo prenderemo in esame una serie di saggi e di articoli apparsi negli anni Cinquanta che ne hanno contestato l'organizzazione, la generale gestione fallimentare dovuta a scelte criticabili che lo hanno portato ad essere un ente più di nome che di fatto e all'impossibilità di operare a causa delle esigue somme erogate dallo Stato. Infine, cercheremo di confermare o

---

<sup>374</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>375</sup> *Corso di Filmologia all'Università di Roma*, "Lanterna", n. 8, 1959, p. 24. Ulteriori notizie sulla continuazione dei corsi di Filmologia si trovano in alcuni documenti presenti nel Fondo Mario Verdone depositato presso la biblioteca "Luigi Chiarini" del Centro Sperimentale di Cinematografia. Anche se i documenti contengono poche notizie, due novità sono da rilevare: l'organizzazione è nuovamente affidata al CSC in collaborazione con l'Istituto di Pedagogia dell'Università di Roma; nell'edizione del 1964, la formula è ridimensionata ad una sola settimana dedicata all'approfondimento sul Cinema-Verità.

smentire tali polemiche in base al lavoro di ricostruzione politico, legislativo e culturale delineato finora.

Se molti studiosi finora presi in esame hanno messo in luce principalmente l'aspetto economico come fattore che ha determinato l'impossibilità d'azione dell'ente, altre critiche più aspre provengono da riviste di area marxista quali "Cinema Nuovo" e il settimanale "Il Contemporaneo".

Tra gli studiosi che considerano le scarse somme erogate dallo Stato come problema principale troviamo ad esempio Chiarini che, in diverse occasioni, ha contestato il generale orientamento del cinema didattico in Italia; se dal punto di vista teorico considera raggiunta una certa maturità che ha permesso alla scuola di vincere «da tempo gran parte delle riluttanze e prevenzioni nei confronti del film come mezzo di insegnamento»<sup>376</sup>, dal punto di vista pratico considera l'esperienza quasi del tutto mancante, in quanto essa può «venire solo da un largo impiego del cinema nella scuola, per il quale impiego occorrono e i film e i proiettori»<sup>377</sup>.

Per Chiarini «lo stato deplorabile delle cose» attuali che vede solo 4 mila scuole provviste di proiettori, è dovuto principalmente alla mancanza dei mezzi necessari in quanto la Cineteca, «attorno alla quale si fanno e si disfano Comitati di esperti, Commissioni di studio, Consulenze didattiche»<sup>378</sup> e che ha tra i suoi principali compiti quello di favorire l'ingresso del cinema nella scuola, riceve solo venti milioni di Lire dallo Stato: «Cifra assolutamente irrisoria e con la quale non si può far altro che mantenere in piedi, fra i tanti, un organismo di più. Quale concreta azione può svolgere, infatti, un ente che dispone in tutto di 20 milioni (ivi compresi stipendi e le spese di gestione) di fronte all'esigenza di 80 mila unità scolastiche?»<sup>379</sup>.

Dello stesso avviso è anche Luigi Volpicelli che consiglia addirittura di «far cadere nel dimenticatoio» i risultati finora ottenuti nel campo della cinematografia scolastica, arrivando a definire l'ente un organo di monopolio più che d'azione e «di lavoro e perciò rispettoso dell'autonomia di chi vuol fare e sa fare»<sup>380</sup>.

Anche Mario Verdone in diverse pubblicazioni sull'argomento evita quasi sempre di fare distinzioni tra film didattico, film scientifico e film ricreativo, raggruppando le

---

<sup>376</sup> Luigi Chiarini, *Cinema quinto potere*, Bari, Laterza, 1954, p. 200.

<sup>377</sup> *Ibidem*.

<sup>378</sup> Luigi Chiarini, *Il cinema e la scuola*, "Rivista del cinema italiano", n. 4-5, 1953, p. 3.

<sup>379</sup> Luigi Chiarini, *Cinema quinto potere*, cit., p. 200.

<sup>380</sup> Luigi Volpicelli, *Educazione al film e a mezzo del film*, "Cinema", n. 51, 1950, p. 300.

definizioni nella macro categoria di “cinema educativo” come mezzo di formazione culturale e sociale fuori dal sistema scolastico. Verdone arriva a fare ciò ritenendo il principale problema la mancanza di film necessari per comporre un programma unitario e quindi parlare di cinema didattico nelle scuole, allo stato attuale delle cose realizzate dalla sola Cineteca Scolastica, sarebbe alquanto riduttivo perché «non dispone molto di più di cento o centoventi titoli, che dovrebbero far fronte alle esigenze di varie decine di migliaia di complessi scolastici»<sup>381</sup>.

Gli articoli apparsi sulle riviste “Cinema Nuovo” e “Il Contemporaneo”, esprimono invece il dissenso evidenziando diversi problemi organizzativi che ne hanno determinato il fallimento.

“Il Contemporaneo” pone il problema da un punto di vista esclusivamente politico, affrontando la questione delle poche opere a disposizione e sulle dubbie modalità di ampliamento del patrimonio filmico grazie agli accordi con l’USIS<sup>382</sup> ed a specifici concorsi per realizzare nuovi film<sup>383</sup>. “Cinema nuovo” invece, dapprima affronta le problematiche economiche per poi attaccare direttamente personalità che hanno operato all’interno dell’ente e che, spinte da interessi personali, hanno agito in maniera alquanto discutibile. Sulla questione, la rivista diretta da Guido Aristarco, dedica addirittura un’inchiesta realizzata da Aldo Paladini che già dal suo esordio va dritto al punto: «Iniziamo un’inchiesta sulla Cineteca scolastica. La situazione è penosa; niente fondi, niente attrezzature e niente film; ci sono solo una ventina di brave persone in ogni centro che passano il tempo ad aspettare una misteriosa

---

<sup>381</sup> Mario Verdone, *I mezzi audiovisivi*, in Id. (a cura di), *Il cinema educativo*, cit., p. 3.

<sup>382</sup> «Sul settimanale “Il Contemporaneo”, Franco Canova ritiene che cinquantasei film USIS (che spaziano dalle realizzazioni del Piano Marshall alla necessità di utilizzare i sistemi doganali dei “federalisti euro-americani”) e le molteplici pellicole filogovernative (sull’importanza dell’*Anno Santo* o sulla *Cassa del Mezzogiorno*), siano uno strumento di promozione politica al pari delle opere di Regime: «quando diciamo USIS intendiamo parlare di un organismo di propaganda straniero che ha oggi nel nostro paese una posizione ben precisa a sostegno di determinati partiti politici». Davide Boero, *All’ombra del proiettore*, cit., p. 264. L’articolo di Canova è *Il cinema fra i banchi*, “Il Contemporaneo”, n. 33, 1954, p. 9.

<sup>383</sup> Il riferimento è al concorso “Bobina d’oro” indetto dalla Cineteca per invogliare gli insegnanti italiani a realizzare dei nuovi film per parteciparvi: «Insegnanti italiani, con le loro 40 o 45 mila lire al mese, di film didattici ne possono girare qualche serie intera [...] Va aggiunto che al concorso deve essere presentata non solo la copia negativa del film ma anche quella positiva, copia quest’ultima che, vada come vada la selezione, sarà sempre trattenuta dalla Cineteca. Tutto questo per aspirare ad un premio, unico ed indivisibile, di...200 mila lire! Una somma cioè che non basta neppure a coprire le spese vive a colui che realizzi un documentario muto e senza alcun effetto speciale». Franco Canova, *I canali dell’USIS*, “Il Contemporaneo”, n. 6, 1955, p. 9. Citazione tratta da Davide Boero, *All’ombra del proiettore*, cit., p. 267.

“cassa” che conterrà poi un film pubblicitario»<sup>384</sup>. Evidenziando lo stato delle cose che vede l’Italia incapace di competere con altri paesi per la diffusione di una cinematografia scolastica di Stato<sup>385</sup>, Paladini ripercorre in breve i principali motivi del fallimento del periodo pre-bellico<sup>386</sup>: pur “sganciandosi” dai controlli del regime negli anni Quaranta e riuscendo a costruire un programma di lavoro produttivo abbastanza vasto realizzando una serie di documentari che, sebbene «esenti quasi tutti da scopi direttamente o indirettamente politici, svolgevano argomenti di medicina, di storia dell’arte, di scienze naturali o di tecnica del lavoro», avevano comunque il difetto di interessare l’educazione per allievi di istituti medi e corsi universitari, «senza riguardo alle esigenze dell’istruzione primaria» e ai principi didattici e pedagogici. Inoltre, per ragioni di «naturale progresso delle tecniche e delle ricerche» sono da considerare superati. Nel dopoguerra la Cineteca, attraverso i propri cataloghi ufficiali, vanta un aumento della disponibilità del numero dei film da 78 a 200: «ma è altrettanto vero che l’aumento dei film descritti in catalogo è dovuto a graziosi doni di pellicole in 16mm da parte dell’Ambasciata britannica o in più larga misura dell’USIS, organo “culturale” dell’Ambasciata americana»<sup>387</sup>.

Dal punto di vista politico alla ripresa nel 1946 venne nominato, «come tanti altri Enti di marca littoria», un commissario con l’intento di riorganizzarne la struttura. Da quel momento il Governo fece cadere l’ente in un «burocratico letargo», rendendolo poco competitivo rispetto agli altri paesi che intanto rafforzavano l’acquisto e la produzione di nuovi film e proiettori. L’incuria governativa dei

---

<sup>384</sup> Aldo Paladini, *20 uomini e una cassa*, “Cinema nuovo”, n. 40, 1954, p. 54.

<sup>385</sup> «Non si vuole parlare qui degli Stati Uniti e dell’URSS, paesi a cui non possiamo paragonarci neppur lontano per capacità d’iniziativa e disponibilità di mezzi economici; ma in questo dopoguerra la Gran Bretagna e la stessa Francia, benché stremata dagli eventi dell’occupazione, hanno dato un impulso e un incremento più che notevoli a quell’importante sussidio dell’insegnamento tradizionale; [...] Basterà notare che oggigiorno le scuole francesi dispongono di circa 20.000 proiettori tra muti e sonori, contro i 2.000 o poco più attualmente in uso nei nostri 80.000 complessi scolastici». *Ibidem*.

<sup>386</sup> Secondo Paladini uno dei fallimenti politici più evidenti nel periodo pre bellico ha riguardato l’affidamento al Minculpop e al Luce della gestione del compito principale, cioè la realizzazione di opere per la scuola. Ciò ha fatto sì che il regime, «con la solita sensibilità e serietà dispiegate in ogni iniziativa di carattere “culturale”», tentasse di servirsi di un mezzo per celebrarsi di fronte ai giovani.

<sup>387</sup> Inoltre, riguardo a queste donazioni, Paladini non «vede con chiarezza che tipo di giovamento possano trarre gli scolari italiani da film come quello che illustra “una tipica organizzazione americana, la Junior Chamber of Commerce, destinata ad aiutare i giovani padri di famiglia”, o come quello che descrive “l’arredamento domestico in Inghilterra attraverso i secoli”; ma si capisce fin troppo bene a che cosa tenda la proiezione nelle nostre scuole di dieci e passa film su “l’opera di ricostruzione del piano Marshall” in altrettanti paesi d’Europa, o di pellicole americane che portano titoli come *Mille miliardi per il Mezzogiorno*, *Elezioni e opinione pubblica*, *Un sindacato aziendale e via dicendo*». *Ivi*, p. 66.



ministri democristiani della P.I. (prima Zoli, poi Segni) fece sì che l'iscrizione sul bilancio della P.I per l'erogazione di fondi avvenne soltanto dal 1951. La cifra irrisoria di 20 milioni di Lire è ascrivibile tra i fattori principali che ne determinarono la quasi totale paralisi: «Si pensi che nel 1938 la legge istitutiva dell'Ente fissava a suo favore un contributo statale di due milioni l'anno – pari a 120-130 milioni attuali [al 1954] – prevedendo pure l'utilizzazione di altri proventi che permettevano alla Cineteca una disponibilità complessiva di 300 milioni di Lire d'oggi»<sup>388</sup>. Le circolari emanate dal Ministro della P.I. Antonio Segni per riorganizzare l'ente in base alle necessità della scuola, secondo Paladini, presentano diversi problemi relativi all'assegnazione dei ruoli: dapprima l'istituzione dei 92 Centri Provinciali per la Cinematografia Scolastica, «i quali si risolvono in una mastodontica impalcatura per la distribuzione di pochissimi e invecchiatissimi film a scuole prive, in maggioranza, della possibilità di proiettarli». I compiti di ognuno di questi Centri, coordinato dal provveditore agli studi della provincia, risultano ridursi «nell'aspettare “la cassa” entro la quale ogni mese la cineteca centrale manda in giro i film dei quali si è detto. Questi film vengono proiettati agli scolari stretti come sarde in qualche sala di fortuna, e rispediti da un Centro all'altro secondo norme complicatissime che a tutt'oggi rappresentano il maggior titolo d'orgoglio, e di merito»<sup>389</sup>.

L'inchiesta di Paladini prosegue nel numero successivo di “Cinema Nuovo” con un approfondimento sulla futura legge istitutiva del Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi che istituzionalizzerà *l'auspicato carrozzone* e sulla figura del commissario Remo Branca. L'inchiesta parte dalla nomina pro tempore di Branca nel 1951 che viene ritenuta illegale e illegalmente riconfermata fino al novembre 1955 perché: «com'è noto la legge vieta, o non prevede, che le gestioni commissariali siano prefissate a termine»<sup>390</sup>. Già nella relazione del Ministro Segni al disegno di legge del 1953 si loda il Branca come uomo di cultura che «unirebbe “alla preparazione umanistica e didattica l'esperienza tecnica e organizzativa del cinema”»<sup>391</sup>. È proprio sulla preparazione e l'esperienza pregressa di Branca che l'inchiesta di Paladini va a fondo fino a definirlo un «personaggio intraprendente» guidato da interessi personali; già dalla sua nomina di preside avvenuta in quel di

---

<sup>388</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>389</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>390</sup> Aldo Paladini, *L'auspicato carrozzone*, “Cinema nuovo”, n. 41, 1954, p. 110

<sup>391</sup> *Ivi*, p. 109.

Nuoro si possono notare delle anomalie in quanto l'istituto che presiedeva da privato venne parificato e successivamente statalizzato, quindi Branca entra automaticamente nel ruolo ritrovandosi preside senza alcun concorso. Successivamente realizza una serie di esperienze amatoriali in ambito cinedidattico negli istituti di Nuoro e in un istituto magistrale a Novara; esperienze che raccoglie nel suo libro *Il tuo cinema* pubblicato nel 1941 per la SEI di Torino. Un volume che gli permetterà di farsi conoscere negli ambienti istituzionali tanto che il Sottosegretario di Stato al Ministero dell'Educazione nazionale Emilio Bodero, firma una circolare nel marzo 1941 con la quale si consiglia l'acquisto del suddetto volume per le biblioteche scolastiche a tutti i Provveditorati<sup>392</sup>. La circolare avrà anche altre conseguenze: la chiamata di Branca, sempre nel 1941, in qualità di esperto presso la GIL per organizzare un servizio culturale dedicato in particolare all'arte cinematografica.

Proseguendo la disamina delle attività di Branca nel dopoguerra, Paladini nota una certa continuità di incarichi con il suo conterraneo Antonio Segni; nominato quest'ultimo Ministro dell'agricoltura e delle foreste nel 1946, incarica subito Branca in qualità di "consulente" per organizzare un ufficio per la cinematografia agricola.

Il primo progetto realizzato consisteva nel fornire un servizio che permettesse alle popolazioni non provviste di un cinematografo di giovare delle opere cinematografiche. Il servizio prevedeva l'utilizzo di cinemobili (dei Fiat 1100) tutti dotati di proiettori prodotti dalla Microtecnica di Torino<sup>393</sup>; la stessa casa produttrice è ampiamente promossa sulla rivista "Il nuovo cinema" durante il periodo in cui Branca guida la Cineteca. Per Paladini questa è un'altra strana coincidenza. Nominato Segni al Ministero della P.I. nel 1951, anche Branca diventa commissario della Cineteca nello stesso anno; è lui stesso ad ammettere che il Ministro Segni «ritenne opportuno che la [sua] ormai ventennale esperienza tecnica, didattica ed organizzativa unita alla esperienza pedagogica come insegnante prima, come preside

---

<sup>392</sup> «Il detto volume si ritiene particolarmente utile per la diffusione di una chiara idea della funzione didattica ed educativa della proiezione cinematografica, in questo momento in cui tale nuovo sussidio è ormai vicino a entrare largamente nella scuola italiana». Gabinetto del Ministero dell'Educazione nazionale. Circolare n. 32136, 6 marzo 1941 XIX.

<sup>393</sup> Un'iniziativa analoga fu realizzata dalla Cineteca Scolastica nel 1952, in particolare in Sardegna dove diversi "bibliobus" giravano le città senza cinematografo garantendo la possibilità di avere a disposizione dei volumi per la lettura e dei film. Diverse foto presenti sulla rivista ritraggono questi autobus con la scritta "Ministero della P.I." e la folla che accorre per assistere alle proiezioni e consultare i libri: «I tempi sono cambiati: prima gli uomini andavano in biblioteca, ora le biblioteche vanno incontro agli uomini che non hanno desiderio o possibilità di leggere buoni libri». [*Bibliobus. Il Centro Mobile di lettura*], "Il nuovo cinema", n. 9-10, 1953, p. 17.

poi, e per cinque anni negli istituti magistrali, fosse messa a disposizione della scuola, in forma concreta e definitiva»<sup>394</sup>. Anche le attività portate avanti da Branca durante l'incarico di commissario sono duramente criticate: ad esempio, la consulta didattica nominata con lo scopo di dirigere i lavori non è stata mai convocata. Inoltre tra i membri della suddetta consulta oltre a uomini della cultura cinematografica e pedagogica quali Luigi Volpicelli, Giovanni Calò e Libero Innamorati compare anche il nome del figlio di Branca, Francesco Paolo, che nel 1954 era appena ventenne e frequentava ancora il primo anno di ingegneria. Il figlio risulta far parte anche del consiglio tecnico incaricato del collaudo dei proiettori delle varie ditte per permetterne poi il commercio nelle scuole<sup>395</sup>. In qualità di esperto, Francesco Paolo brevetta una particolare croce di Malta per proiettori 16mm poi successivamente acquistata dalla Magis Film di Roma per applicarla ai propri apparecchi. Consultando la rivista ufficiale "Il nuovo cinema" notiamo che a partire dal terzo numero del 1952 fino al 1955 (e successivamente anche su "Lanterna"), accanto al sommario di ogni numero compare la pubblicità di ben quattro proiettori della Magis Film «a Croce di Malta»: «Semplicità di uso, di manutenzione, di smontaggio, caratterizzano i proiettori Magis. La Croce di Malta assicura un numero di passaggi indefinito alle pellicole (circa 3000) e perciò garantisce la massima durata alle pellicole delle filmoteche scolastiche. Per la parte finanziaria, la Magis concede alle scuole, *che ne facciano richiesta tramite la Cineteca Scolastica*, particolari facilitazioni e la possibilità di rateizzare fino a 30 [o 24] rate».

Anche la rivista ufficiale è considerata da Paladini «una pubblicazione privata e personale di chi la dirige»<sup>396</sup>. Consultando la rivista, anche dopo la trasformazione in "Lanterna", dobbiamo riconoscere, a conferma delle parole di Paladini, che non c'è un numero in cui non appaiano uno o più articoli scritti da Branca. Ma c'è altro da aggiungere: spesso utilizzava una serie di pseudonimi per redigere gli articoli quindi in un numero si possono incontrare anche tre articoli dello stesso autore ma con nomi differenti. Tra questi pseudonimi troviamo A.S.M. che sta per Antonio Satta Minutili (Branca lo ha anche utilizzato diverse volte sulla "Rivista del Cinematografo", in particolare in una serie di articoli dedicati al passo ridotto nel 1941-1942, negli anni

---

<sup>394</sup> Remo Branca, *Curriculum Vitae et Studiorum*, Roma, Tipografia S.T.A.I., 1957, p. 9. Questo importante documento stampato in tiratura limitata a 250 copie è stato compilato da Branca per presentare la sua candidatura a direttore del Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi nel 1956.

<sup>395</sup> Diverse foto sulla rivista ufficiale e su altre pubblicazioni della Cineteca lo vedono impegnato nel collaudare alcuni proiettori per l'immissione sul mercato.

<sup>396</sup> Aldo Paladini, *L'auspicato carrozzone*, "Cinema nuovo", cit., p. 110.

Trenta sul bollettino bibliografico della Sardegna “La Lampada” e negli anni Sessanta sul settimanale “La nuova Sardegna”. In quest’ultimo caso non occupandosi più di cinema)<sup>397</sup>, Errebi o Legislator quando affronta argomenti dal carattere legislativo e Prof. Stifelius quando si parla di opere cinematografiche. Quest’ultimo è utilizzato anche per firmare alcuni suoi film come ad esempio *La fisica cos’è* diretto insieme a Giovanni D’Eramo e prodotto dalla Rural Film (anche questa ampiamente sponsorizzata sulla rivista) e distribuito dalla SEI.

L’inchiesta continua con un articolo che si concentra sull’aspetto legislativo il cui schema viene definito *una storiella di famiglia* mal strutturata a differenza «dell’analoga legge fascista che tuttavia dava assai meno nel vago e nell’inconsistente»<sup>398</sup>. Un’ultima critica riguarda i rapporti intercorsi tra la Cineteca e la casa editrice Fabbri; essa risale al 1957 ed è firmata da Enrico Rossetti sempre sul periodico “Cinema nuovo”<sup>399</sup>. Grazie alle sue confuse ma «radicate idee da organizzatore», portate avanti «con la tipica insensibilità del funzionario di marca fascista», Branca, secondo Rossetti, è riuscito a creare una fitta rete di interessi a lui redditizi. Non sappiamo se questi interessi abbiano fruttato a Branca in termini economici, ma sicuramente dal punto di vista scientifico ha avuto la possibilità di operare indisturbato; ne sono un esempio tutta la serie di articoli pubblicati sulla rivista, i saggi per la collana editoriale “Biblioteca nuovo cinema” della Cineteca Scolastica e in alcune occasioni ha potuto anche «appagare certe sue riposte velleità da regista». Tutto questo grazie ad una serie di rapporti con i privati: ad esempio la rivista “Il nuovo cinema” al cambio della denominazione cambierà anche editore scegliendo i fratelli Fabbri, che in ambito scolastico realizza numerose *filmstrips* didattiche e fabbrica i proiettori adatti. Nel 1956 invece, come dimostrato ampiamente dalle pubblicità sulla rivista, la Cineteca pubblicizza le filmine Fabbri

---

<sup>397</sup> Sulla “Rivista del cinematografo” sono apparsi i seguenti articoli: *Che cos’è il passo ridotto*, n. 3, 1942; *Il passo ridotto*, n. 4, 1942; *Difficoltà attuali per la diffusione del passo ridotto*, n. 5, 1942; *Intermezzo sul passo ridotto*, n. 6, 1942 e *Il cinelibro*, n. 10, 1942.

<sup>398</sup> Aldo Paladini, *Una storiella di famiglia*, “Cinema nuovo”, n. 45, 1954, p. 254.

<sup>399</sup> Rossetti è inoltre convinto che il bando di concorso per il posto di direttore del Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi sarà vinto da Branca: «Nessuno ha il minimo dubbio su chi ne sarà il vincitore: sarà il professor Remo Branca, l’attuale direttore provvisorio. In pratica, Branca si è garantita la vittoria in partenza, con i brevi termini concessi dal concorso (pubblicato dalla Gazzetta Ufficiale appena un mese fa), con la minima pubblicità data a esso, con i titoli richiesti dal bando (progettato da lui stesso su misura) che limita l’ammissione a chi appartenga al ruolo dei presidi o dei professori degli istituti medi superiori e sia fornito di sicura e riconosciuta competenza pedagogica». Enrico Rossetti, *L’intraprendente signor Branca*, “Cinema Nuovo”, n. 105, 1957, p. 230.

«di grandissimo valore didattico e artistico» e inserisce il proiettore Cips fabbricato dalla casa tra quelli collaudati dal reparto tecnico.

I rapporti commerciali con la Fabbri però non terminano qui; per ovviare alle ristrettezze economiche della Cineteca, che non permettono la produzione di nuovi film, interviene l'iniziativa di privati che finanziano la realizzazione di uno schedario per la vendita e il noleggio di nuovi film didattici ed educativi. A realizzarli è la neonata sezione didattica della Incom, la Incom-Scuola. Il *Catalogo-schedario* del 1957, compilato personalmente da Branca e distribuito dalla Fabbri, è ampiamente pubblicizzato su "Lanterna"; a vecchie produzioni della Incom<sup>400</sup> se ne alternano altre realizzate appositamente per questo catalogo. Numerose sono le opere che vedono Branca e altri collaboratori della Cineteca (Antonio Mura e Paolo Uccello) coinvolti in prima persona nella realizzazione di nuovi film in qualità di registi, soggettisti o autori del testo<sup>401</sup>:

«I film INCOM-Scuola si differenziano nettamente da tutti gli altri film simili, [...] affrontano un preciso argomento di lezione e lo svolgono in maniera didatticamente compiuto [e] sono studiati e realizzati per la Scuola e non devono perciò essere confusi coi documentari spettacolari che vengono offerti alla Scuola a solo scopo commerciale e di propaganda»<sup>402</sup>.

Infine, per concludere, è da sottolineare l'entusiasmo per la riuscita di questo nuovo progetto, presentato «con lusinghiero successo» durante il *Convegno nazionale sulla nuova legge sui sussidi audiovisivi*<sup>403</sup> del 12 ottobre 1956, che spinge Branca addirittura a premiarne il risultato. Dalla "Settimana Incom" del 24/09/1957 apprendiamo la notizia di una rassegna dedicata ai sussidi audiovisivi quali «essenziali complementi di un moderno e agile insegnamento». Al termine della rassegna è prevista la premiazione del concorso "Bobina d'oro" che premia le migliori produzioni didattiche presentate durante la manifestazione:

---

<sup>400</sup> Tra i vari troviamo *Cremona, Andrea Mantegna, Il Tintoretto, Cacciatori di rettili, La bottega della melodia, Musica nel tempo, Dono dei boschi*.

<sup>401</sup> *La civiltà nuragica, Come nasce un vaso, La leva, Vita unita della colonna e del capitello, Roma palatina, L'albero compagno di viaggio, La leggenda di Roma, Cos'è il film scientifico, La civiltà dell'antico Egitto*.

<sup>402</sup> Parte del testo pubblicitario comparso sulla rivista "Lanterna".

<sup>403</sup> Nel cinegiornale "La settimana Incom" del 6 dicembre 1956 si possono osservare alcuni momenti del Convegno durante il quale viene presentato il nuovo catalogo-schedario e i relativi film.

«La bobina d'oro va al cortometraggio *Il piccolo tessitore*; la bobina d'argento all'INCOM-Scuola per il complesso della sua produzione filmistica nel settore scolastico; infine alla Magis Film una coppa posta in palio dall'ANICA per il proiettore scolastico di minor costo».

Le molteplici attività portate avanti dalla Cineteca, quasi tutte nate dalla «trentennale ansia del fare» di Branca quale principale animatore dell'ente, probabilmente lo hanno portato a fare delle scelte sbagliate che ne hanno determinato il lento declino. Branca provò a difendersi dalle critiche aspre e pungenti a lui rivolte minacciando azioni legali nei confronti dei direttori delle riviste, in particolare nei confronti di Aristarco, ma non smentì mai in maniera ufficiale «la tesi dei compagnucci»<sup>404</sup>. Anche l'allora il Ministro della P.I., il democristiano Gaetano Martino, ricevette i ritagli di stampa di “Cinema nuovo” e de “Il Contemporaneo” del 1954 «e non consigliò alcuna azione giudiziaria»<sup>405</sup>. Tutta questa serie di congetture troverebbe però conferma nella brutale testimonianza contenuta nella lettera del gennaio 1961 realizzata di concerto dai provveditori d'Italia e indirizzata al Ministro della P.I. Giacinto Bosco e al Sottosegretario di Stato alla P.I. Giovanni Elkan. I provveditori, in qualità di Presidenti dei Centri Provinciali per i Sussidi Audiovisivi, chiedono che «sia presto bandito un nuovo e rinnovato concorso all'ambita direzione» e che «non sia più permessa la partecipazione» a Branca per «disonore perenne della nostra scuola in patria e nei suoi rapporti con le nazioni straniere, disonore e vergogna per le persone che lo appoggiano e per il partito che governa l'Italia»<sup>406</sup>.

---

<sup>404</sup> Remo Branca, *Campane fesse ieri campane oggi più fesse che mai*, “Lanterna”, n. 7-8, 1957, p. 8.

<sup>405</sup> *Ibidem*.

<sup>406</sup> Gabinetto del Ministero della Pubblica Istruzione, ACS, Ministero della Pubblica Istruzione (1784-1982), Gabinetto (1861-1974), Archivio generale (1861-1974), Affari generali 1962-1974, busta 53.

## Capitolo III

### *Identificazione delle fonti audiovisive in distribuzione negli anni Cinquanta*

#### **3. 1. Il sistema di distribuzione attraverso i cataloghi e le differenze tra le varie edizioni: 1952, 1954, 1957**

Per la distribuzione dei documentari didattici/educativi negli istituti scolastici italiani, la Cineteca Scolastica predispose, sin dal 1942, la pubblicazione di cataloghi ufficiali contenenti l'elenco del patrimonio filmico in possesso dell'ente per permetterne il prestito.

Non è stato possibile reperire il primo catalogo del 1942, ma come si evince dal lavoro svolto nei precedenti capitoli con fonti di diversa natura è stato possibile fare una stima delle opere previste nel circuito di distribuzione nell'immediato periodo prebellico<sup>1</sup>. Il terrore degli eventi bellici non permise l'ideale distribuzione del primo nucleo previsto; di circuito vero e proprio, il "sistema di canalizzazione" tanto elogiato dal commissario Remo Branca, si potrà parlare soltanto dal 1951, nel momento in cui entrerà in vigore la nuova legislazione che istituirà i Centri Provinciali per la Cinematografia Scolastica grazie a due circolari ministeriali. La prima sollecitazione per la riorganizzazione del circuito è attestata nel dicembre 1951 con la circolare 9197, firmata dal ministro della giustizia Zoli, che annuncia l'imminente istituzione dei Centri Provinciali poi avvenuta con una circolare del Ministro della Pubblica Istruzione Antonio Segni del 1952. Segni prevede di disporre «presso ogni Provveditorato agli Studi un Centro provinciale per la cinematografia scolastica cui spetta di organizzare la Cineteca provinciale stabile per la distribuzione dei film nella propria circoscrizione e di attuare l'incremento dello studio e dell'impiego nelle scuole dei sussidi audiovisivi e la più opportuna propaganda per l'aggiornamento didattico dell'insegnamento»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. par. 2. 1. e 2. 3.

<sup>2</sup> Gabinetto del Ministero della P.I., circolare n. 11819 del 12 febbraio 1952.

Grazie al nuovo assetto determinato dalle suddette circolari, la Cineteca centrale può ora realizzare un nuovo catalogo nel 1952 e disporre di uno strumento fondamentale per la distribuzione dei documentari presso i 92 Centri provinciali presenti sul territorio nazionale; esso verrà aggiornato e riproposto nel 1954 e nel 1957 con due nuove edizioni. Analizzando queste pubblicazioni emergono una serie di dati e informazioni che ci permettono di ricostruire il lavoro fatto dall'ente per mettere in moto la distribuzione dei film negli anni Cinquanta<sup>3</sup>. Il primo dato che si rileva è il numero delle opere e la loro classificazione in categorie: nel 1952 sono presenti 156 documentari suddivisi in Agricoltura, Cinechirurgia, Cultura Generale, Documentari di varietà, Film Ricreativi, Fisica, Fisiologia e Igiene, Geografia e Astronomia, Lingue, Popoli e costumi, Scienze naturali, Storia dell'arte e Tecnica del lavoro; nel 1954 il quantitativo raggiunge le 217 unità e viene aggiunta la categoria Pedagogia e Didattica; nel 1957 la cifra è la medesima ma viene aggiunta un'ulteriore selezione di "Nuovi film" che ammonta ad 85 unità non suddivise in categorie, che portano il numero delle opere in distribuzione ad un totale di 302. È interessante notare come tutti i titoli proposti nel primo nucleo del 1952, non vengano mai sostituiti nelle successive edizioni del catalogo ma semplicemente riproposti; discorso analogo per i 217 titoli presenti nel 1954, che risultano essere gli stessi nell'edizione del 1957. In quest'ultima edizione le novità sono solo gli 85 titoli della sezione "Nuovi film" da intendersi non di nuova produzione, risalenti quindi al triennio 1955-1957, ma "nuovi" unicamente in quanto nuove scelte inserite nel circuito di distribuzione, infatti troviamo anche documentari muti risalenti al periodo prebellico e/o opere realizzate nei primi anni Cinquanta da diverse case di produzione. Proseguendo l'approfondimento delle varie edizioni dei cataloghi è possibile evidenziare ulteriori differenze; le più rilevanti, a nostro avviso, riguardano la realizzazione delle prefazioni e la scelta del materiale inserito in appendice.

La prefazione della prima edizione è affidata al nuovo commissario Remo Branca insediatosi nel 1951 che, pur consapevole delle «inevitabili deficienze» che si possono riscontrare nel catalogo (e, come si vedrà, oltre ad essere numerose, risultano gravi

---

<sup>3</sup> Ad esempio, l'ampio apparato iconografico presente nei cataloghi ci permette di conoscere l'ubicazione dei locali del Reparto Tecnico situati in Piazza di Cinecittà 2 a Roma e di conoscere la quantità reale di attrezzature utili per il collaudo dei proiettori e per la riproduzione in serie delle pellicole del circuito di distribuzione. Inoltre, è possibile consultare i nominativi di tutte le personalità coinvolte nelle varie attività, dalla sezione studi alla segreteria e, in alcuni casi, vedere i lavoratori durante le fasi del collaudo dei proiettori. Un'altra serie di immagini sono invece dei fotogrammi tratti dalle opere del catalogo.



dimenticanze che verranno erroneamente riconfermate anche nelle successive edizioni), prosegue con il solito ottimismo riproponendo il suo slogan «la bobina è il libro dell'avvenire», già apparso nel suo volume *Il tuo cinema* del 1940. Fiducioso di «aver avviato la fondazione di un'opera improrogabile di cultura utile anche fuori delle scuola»<sup>4</sup>, Branca spiega come il catalogo sia stato studiato in rapporto alle reali possibilità delle copie negative, dei lavander e dei controtipo posseduti dalla Cineteca Scolastica nel Reparto Tecnico, disponibili per la stampa e la distribuzione alle scuole. Inoltre, la nuova organizzazione scientifica assunta dall'ente che «non intende rimanere un organo burocratico di controllo, di raccolta e di distribuzione di film, ma anche intende necessariamente svilupparsi come organo nazionale di cultura a disposizione della Scuola»<sup>5</sup>, ha fatto sì che venissero inclusi nel catalogo anche film non disponibili in magazzino e che, in caso di richiesta da parte di un provveditorato, la Cineteca si adoperi a richiederli alle varie case di produzione. La prefazione è arricchita con un nuovo contributo storico affidato ad Evelina Tarroni: la studiosa riepiloga in un lungo intervento la genesi dell'ente, fin dalla sua nascita nel 1938 con il R. d. l. n. 1780 del 30 settembre 1938 che ne affidava l'amministrazione ad un Consiglio di Amministrazione presieduto dal Ministero dell'Educazione Nazionale e composto da un rappresentante del Ministero della Cultura Popolare, uno del Ministero delle Finanze e dal Presidente del Luce (a cui era anche affidata la produzione dei film scolastici scritti e realizzati dalla Cineteca Scolastica) che impartiva direttive al Consiglio Tecnico (a sua volta composto da due comitati: pedagogico e tecnico-artistico). L'autrice prosegue elencando le difficoltà iniziali, in un momento storico in cui non si è ancora ben stabilito il limite tra cinema didattico e cinema educativo («entrambi necessari, ma nettamente diversi tra loro»), e la mole di lavoro svolta in campo produttivo nel primo periodo: «103 pellicole ultimate o *in maggior parte acquistate* nel biennio '41-'42, più 23 che avrebbero dovute essere pronte per la programmazione entro il 30 settembre 1943. [...] Questo primo gruppo di documentari tuttavia, sia per scelta degli argomenti, sia per la tecnica di realizzazione, tradisce ancora l'incertezza dei principi didattici e pedagogici a cui si ispirava il cinema

---

<sup>4</sup> Remo Branca, *Premessa*, in Ministero della P.I. – Cineteca Scolastica Italiana (a cura di), *Catalogo dei film 1952*, Roma, Ministero della P.I., 1952, p. 6.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 5.

educativo»<sup>6</sup>. Molti di questi film andarono dispersi a causa degli eventi bellici e dopo questo primo periodo di attività, seguì un periodo di «assoluta stasi» dovuto alla guerra che durò fino al 1946, anno in cui il patrimonio dell'ente venne affidato ad una gestione commissariale.

Nel periodo in cui la Cineteca cominciava a riorganizzarsi, seppur con precarie situazioni di bilancio (dopo la lunga pausa imposta dalla guerra, «il 28 gennaio 1946 aveva in cassa un patrimonio finanziario certo di appena 72 mila lire!»)<sup>7</sup>, la scuola italiana, «nel fervore di ricostruzione da cui era pervasa, prendeva coscienza della reale efficacia che il cinema, considerato come mezzo e strumento di diffusione della cultura, poteva avere nel rinnovamento dei metodi e dello spirito dell'insegnamento»<sup>8</sup>. Una serie di convegni e dibattiti<sup>9</sup> in ambiente scolastico hanno portato alla definizione della duplice funzione che il cinema scolastico avrebbe dovuto svolgere nell'opera educativa: «da un lato l'integrazione pratica della lezione, dall'altro l'ampliamento degli orizzonti culturali dei giovani e, quindi, l'arricchimento della loro personalità»<sup>10</sup>. L'affermarsi, seppur a grandi linee, di una vera e propria cinedidattica («a cui contribuirono coi loro studi e con le loro esperienze educatori e pedagogisti delle più varie tendenze») che amplia la funzione del cinema sia didattico che ricreativo definendone il diritto d'ingresso nella scuola come strumento di educazione, non fece che «acuire i problemi e le difficoltà di fronte a cui si era venuta a trovare la Cineteca Scolastica all'inizio della nuova fase delle sue attività»<sup>11</sup>. Una rapida sintesi proposta dall'autrice ci fornisce una panoramica sui problemi che si dovettero affrontare al principio della gestione commissariale:

«A) Riorganizzazione della Cineteca Centrale su nuove basi più rispondenti alle attuali esigenze della scuola italiana, sia per la dotazione di film, sia per il funzionamento dei

---

<sup>6</sup> Evelina Tarroni, *Cenni Storici*, in Ministero della P.I. – Cineteca Scolastica Italiana (a cura di), in Ministero della P.I. – Cineteca Scolastica Italiana (a cura di), *Catalogo dei film 1952*, Roma, Ministero della P.I., 1952, p. 9.

<sup>7</sup> Giulio Lo Savio, *Relazione del Commissario della Cineteca del Ministero P.I.*, in Remo Branca (a cura di), *Il cinema nella scuola italiana*, cit., p. 81.

<sup>8</sup> Evelina Tarroni, *Cenni Storici*, in Ministero della P.I. – Cineteca Scolastica Italiana (a cura di), *Catalogo dei film 1952*, cit., p. 10.

<sup>9</sup> Ad esempio il I Convegno Nazionale dei Centri Provinciali per la Cinematografia Scolastica svoltosi a Paderno del Grappa (TV) il 9 agosto 1952. Cfr. *Problemi svolti a Paderno del Grappa. L'ordine del giorno*, "Cinedidattica", n. 9, 1952.

<sup>10</sup> Evelina Tarroni, *Cenni Storici*, in Ministero della P.I. – Cineteca Scolastica Italiana (a cura di), *Catalogo dei film 1952*, cit., p. 10.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

vari uffici [...]. B) Costituzione di una rete di Cineteche provinciali, tale da permettere una sistema pratico e rapido di distribuzione dei film alla periferia. C) Dotazione di apparecchi di proiezione alle scuole (circa 45.000, nell'ultimo censimento scolastico, erano risultati gli istituti scolastici, e di questi solo 2000 circa forniti di proiettori non tutti efficienti). D) Ricostruzione delle fonti di bilancio, ormai completamente esaurite, e in misura tale da permettere di affrontare le nuove esigenze determinate dall'assai più estesa struttura organizzativa. Tale situazione fu affrontata, a datare dal novembre '51, dall'attuale Ministro della P.I. On. Prof. Antonio Segni, con una serie di provvedimenti (che riportiamo in appendice, nella loro stesura integrale)»<sup>12</sup>.

L'inclusione delle circolari n. 9197 e 11819 in appendice all'edizione del catalogo 1952<sup>13</sup>, ci permette di proseguire la disamina di questi importanti documenti utilizzati dalla Cineteca centrale per la diffusione territoriale delle opere per la scuola. Anche se l'istituzione dei Centri Provinciali è considerata «un passo avanti, per quanto riguarda l'organizzazione dei servizi di cinematografia scolastica sul piano nazionale»<sup>14</sup>, in quanto permette una più ampia e libera iniziativa alle sedi provinciali, i numeri della effettiva riuscita non rispecchiano i risultati attesi.

Lo dimostrano la prefazione e il materiale allegato in appendice all'edizione del 1954; la premessa, affidata sempre al commissario Branca, non differisce molto dalla precedente di soli due anni prima (anche quest'ultima presente nel volume), se non per alcuni accenni al nuovo modello di educazione che la Cineteca ha portato nelle scuole: «Alla lezione di parole si è aggiunta la lezione di cose». È il riferimento che Branca dedica alla creazione di un'apposita «biblioteca specializzata del nostro tempo» contenente film, filmini fissi (*filmstrips*), microfilm e libri con lo scopo di fornire una definizione più reale di cinema come sussidio dell'insegnamento e della cultura oltre il “semplice” supporto cartaceo del libro<sup>15</sup>. I cenni storici affidati nuovamente ad

---

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>13</sup> Sono inoltre inserite altre due circolari che integrano le precedenti: la prima emanata dal Gabinetto del Ministero della P.I. e firmata dal ministro Segni, è indirizzata ai Provveditorati agli studi del territorio italiano e contiene indicazioni sull'effettiva consegna dei primi film da parte della sede centrale precisando che: «l'introduzione del film strettamente *didattico* o del film *istruttivo* che integra ed amplia lo svolgimento dei programmi d'esame, è di diretta competenza e responsabilità del Capo d'Istituto». *Catalogo dei film 1952*, cit., p. 54.

<sup>14</sup> Evelina Tarroni, *Cenni Storici*, in Ministero della P.I. – Cineteca Scolastica Italiana (a cura di), *Catalogo dei film 1952*, cit., p. 12.

<sup>15</sup> Continuando il riepilogo di quanto fatto finora, Branca illustra i numeri delle recenti acquisizioni: «Nonostante le limitazioni del bilancio attuale della Cineteca Autonoma, questa vera Cineteca Centrale con i suoi mille e più volumi e con i suoi 300 film e 600 filmini, sebbene ancora non pari alle esigenze della cultura, *ha aperto una via*: è nata un'opera di cultura che, pur dovendo soddisfare le esigenze della

Evelina Tarroni<sup>16</sup> evidenziano, tra le altre cose, l'inefficienza del sistema di distribuzione entrato in vigore appena due anni prima a causa di evidenti problemi pratici ed economici: «Le condizioni di bilancio non hanno permesso in questi anni di provvedere alla stampa di un numero di copie sufficienti alla costituzione di 92 cineteche provinciali. [...] Questo sistema presenta degli inconvenienti derivanti soprattutto dal ritardato invio delle casse contenenti i film da un Centro [provinciale] all'altro»<sup>17</sup>.

A confermare il non funzionamento del sistema di canalizzazione territoriale dei film da parte dei Centri provinciali, evidenziando anche un principio di fallimento del sistema stesso, è il materiale allegato in appendice a questa edizione del catalogo.

Al fianco della legge n. 285 del 4 aprile 1953 sull'esenzione fiscale per la proiezione nelle scuole e l'importazione di film didattici<sup>18</sup> e al regolamento emanato tramite

---

cinematografia scolastica, già va delineandosi come iniziativa culturale d'interesse più vasto». Remo Branca, *Prefazione alla II<sup>a</sup> edizione*, in Ministero della P.I. – Cineteca Scolastica Italiana (a cura di), *Catalogo dei film 1954*, Roma, Ministero della P.I., 1954, p. 13.

<sup>16</sup> In quest'occasione la principale differenza è rappresentata dall'ampliamento delle attività inaugurate e portate avanti tra la fine del 1952 e l'ottobre del 1953, mese in cui è stata mandata in stampa l'edizione del catalogo 1954: «*Corsi di cultura cinematografica per studenti delle scuole medie*. In collaborazione con la Presidenza del Consiglio, Direzione dello Spettacolo (Centro Sperimentale di Cinematografia) sono stati organizzati per la prima volta dei Corsi di Cultura Cinematografica destinati agli studenti delle Scuole Medie Superiori. Oltre 10.000 studenti hanno frequentato i Corsi dimostrando vivissimo interesse ed assiduità. Il programma che consisteva in una breve esposizione della storia del cinema dalle origini al neorealismo italiano, è stato svolto per mezzo di proiezioni accompagnate da brevi introduzioni svolte da membri della Cineteca Centrale e da insegnanti del Centro Sperimentale ed è stato riassunto in una serie di cinque dispense a stampa curate dal Centro Sperimentale di Cinematografia. Il corso si è svolto in 8 città. [...] *Creazione di un Reparto Tecnico Fotografico e per Filmini*. Si è ritenuto necessario creare un Reparto Tecnico Cinefotografico sia per le lavorazioni di minore importanza, che si richiedono nelle nuove edizioni dei film già prodotti dalla Cineteca, o nelle versioni italiane dei film stranieri, sia per eventuale produzione diretta nel campo dei filmini e delle diapositive». Evelina Tarroni, *Cenni storici sulla Cineteca Scolastica Italiana*, in Ministero della P.I. – Cineteca Scolastica Italiana (a cura di), *Catalogo dei film 1954*, Roma, Ministero della P.I., 1954, pp. 22-23.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>18</sup> Pubblicata in Gazzetta Ufficiale n. 100 del 2 maggio 1953, la legge n. 285 indica la Cineteca Scolastica quale unico ente competente per l'importazione dei film didattici ed a carattere didattico ed applica l'esenzione fiscale per la proiezione nelle scuole e la importazione di films didattici: «Le proiezioni dei film didattici riservate agli alunni delle scuole, sono esentate dal pagamento dei diritti erariali [Art. 1]. I films a carattere didattico importati a richiesta del Ministero della Pubblica Istruzione e destinati ad essere proiettati presso gli istituti scolastici, sono ammessi alla importazione in esenzione del dazio doganale. Le autorizzazioni saranno rilasciate di volta in volta dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri di concerto con il Ministero delle Finanze, previa esplicita dichiarazione del Ministero della Pubblica Istruzione, con la quale il film da importare è classificato didattico e non commerciale [Art. 2]. È fatto divieto di destinare i film indicati nel primo comma dell'art. 2 ad usi diversi da quelli per i quali è stata concessa l'esenzione [Art. 3]». *Catalogo dei film 1954*, cit., p. 111. Per un approfondimento Cfr. par. 3. 2. 5.

circolare dal Ministero dell'Interno riguardante l'arredamento delle aule scolastiche da adibire a sale da proiezione<sup>19</sup>, troviamo l'importante circolare del commissario Branca dedicata esclusivamente ad un'ampia spiegazione del sistema di distribuzione da lui stesso pensato e realizzato.

La circolare, firmata da Branca con oggetto *Circolazione film*, riprende in parte il regolamento diramato dal ministro Segni nella circolare n. 11819 del 12 febbraio 1952 che provvede ad istituire una Cineteca Stabile Provinciale presso ogni Centro Provinciale per la Cinematografia Scolastica e ne definisce i ruoli e l'autonomia d'azione per quanto riguarda l'acquisto del materiale filmico<sup>20</sup>, per poi proseguire nel definire il vero e proprio sistema di circolazione nazionale dei film. La circolare, ritenuta necessaria per «orientare e coordinare le attività periferiche», è diramata principalmente per regolare il flusso dei film e far in modo di non disperdere risorse economiche. L'ente non dispone di grandi risorse economiche e di conseguenza le possibilità sono limitate: «Per fornire ad ogni Centro Provinciale una sola copia di gran parte dei film elencati nel nostro catalogo occorrerebbe una spesa di oltre 100 milioni, mentre la Cineteca è sussidiata dallo Stato con un contributo annuo di 20 milioni di lire»<sup>21</sup>. Proprio per agevolare la fornitura presso tutti i Centri Provinciali è stato studiato un «*piano di circolazione delle pellicole che darà la possibilità ad ogni Centro di visionare nel corso del presente anno scolastico un notevole gruppo di film, con una circolazione interprovinciale*»<sup>22</sup>. Anche se la circolare illustra in maniera dettagliata

---

<sup>19</sup> La circolare n. 22856 firmata dal ministro Scelba il 30 giugno 1951 è diramata ai Prefetti della Repubblica ed inviata per conoscenza ai Provveditorati agli studi d'Italia: «Ai fini della educazione della gioventù, è molto importante che le Scuole non manchino dei sussidi audiovisivi di cui trattasi, sussidi che potranno giovare anche agli adulti che frequentano i corsi popolari ed in genere alla comunità nei confronti della quale la scuola rappresenta un centro operoso della vita spirituale. Si pregano le SS. LL. di riportate quanto sopra a conoscenza della Amministrazioni comunali, invitandole a considerare la opportunità allorquando dovranno provvedere all'acquisto degli apparecchi di cui sopra, di consigliarsi con le Autorità scolastiche circa la scelta dei tipi più adatti, e di rivolgersi eventualmente, per suggerimenti e le indicazioni del caso, alla Cineteca Autonoma del Ministero della Pubblica Istruzione (via di S. Susanna, 17 – Roma) che è l'organo competente del Ministero stesso per la Cinematografia e la radiofonia scolastica». *Ivi*, pp. 113-114.

<sup>20</sup> «Questo significa che la Cineteca Stabile Provinciale ha anche facoltà di provvedere da se stessa ad acquistare e distribuire film a seconda delle esigenze locali. Parallelamente alla libertà di scelta dei libri di testo è attuata la libertà di scelta di testi filmici e il loro acquisto diretto da parte dei Centri, delle sezioni e dei singoli istituti». Circolare *Circolazione film* n. 6852 del 7 novembre 1952 in *Catalogo dei film 1954*, cit., p. 106.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 107. Come evidenza anche Aldo Paladini nella sua inchiesta condotta sulla rivista «Cinema Nuovo», la cifra di 20 milioni è una somma irrisoria per svolgere anche le attività di base. Cfr. par. 2. 8.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

la suddivisione territoriale in zone geografiche<sup>23</sup> (sono previste otto Zone ognuna identificata con una lettera; ogni Zona ha in media una decina di Centri provinciali<sup>24</sup> [le città presenti sul territorio della Zona di competenza] contraddistinti da un numero progressivo; i Centri ricevono, una per volta, nell'arco di sei mesi a partire dal gennaio 1953, dieci casse contenenti 14 nuove pellicole; dopo una ventina di giorni dalla ricezione della prima cassa il Centro dovrà inviarla al Centro successivo; al contempo riceverà una cassa con 14 nuovi film inviata dal Centro precedente), il sistema ha ingranaggi molti deboli che al minimo ritardo rischiano di incepparsi bloccando di conseguenza tutta l'organizzazione periferica. Per far sì che questa «*non facile fase iniziale della Cinematografia Scolastica*»<sup>25</sup> sia agevolmente superata, si necessita di spirito di collaborazione da parte dei Centri provinciali: «Il ritardo di un solo giorno nella rispedizione pregiudica gravemente la distribuzione. [...] La *collaborazione e la puntualità*, e soprattutto la persuasione che il cinema nella Scuola è un'opera di progresso didattico e culturale tanto arduo quanto importante del rinnovamento scolastico, farà vincere le prime incertezze, così che il piano qui praticamente indicato, abbia massima efficacia sul piano nazionale nell'interesse esclusivo della Scuola»<sup>26</sup>. Anche se questo servizio viene erogato dalla sede centrale in cambio di un'esigua somma<sup>27</sup>, è da constatare un principio di fallimento nei primi mesi di applicazione del nuovo sistema di distribuzione. Ciò è dimostrato anche da una seconda circolare, dal carattere esemplificativo, diramata dal commissario Branca alla metà del periodo di noleggio semestrale in cui ricorda che: «Dal punto di vista economico il film che non circola rappresenta un passivo che, nonostante i contributi dello Stato, la scuola non

---

<sup>23</sup> Cfr. par. 1. 4.

<sup>24</sup> Ad esempio la Zona identificata con la lettera *D* comprende le città di La Spezia, Massa Carrara, Lucca, Pistoia, Firenze, Arezzo, Siena, Grosseto, Livorno e Pisa; la Zona *G* comprende le province di Ancona, Perugia, Terni, Rieti, L'Aquila, Chieti, Pescara, Teramo, Ascoli Piceno, Macerata. Per le altre Zone cfr. par. 1. 4.

<sup>25</sup> È lo stesso Branca ad affermarlo nella circolare n. 6852 del 7 novembre 1952 presente in appendice al volume *Catalogo dei film 1954* (p. 109). Il volume riporta erroneamente il n. 6752 per identificare la circolare.

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 108-109.

<sup>27</sup> «Allo scopo di favorire la fondazione delle Cineteche stabili Provinciali, o delle singole Sezioni o degli stessi Istituti, la Cineteca Centrale cede i film di cui possiede l'esclusiva al prezzo di L. 50 al metro, ivi compreso il costo della bobina e della scatola» *Ivi*, p. 109. I film invece forniti dall'Ambasciata degli Stati Uniti d'America tramite lo *United States Information Service* vengono forniti gratuitamente, quindi esenti dal pagamento della quota di noleggio, «per dare la possibilità a tutti i Centri di visionarli». *Ivi*, p. 108.

potrebbe mai colmare»<sup>28</sup>. Pur soddisfatto della riuscita «nelle linee generali» del piano distributivo, Branca considera questa nuova circolare necessaria in quanto «occorre ora perfezionarlo nei suoi aspetti particolari perché possa rispondere sempre meglio alle esigenze per cui è stato studiato»<sup>29</sup>. Per perfezionare il sistema è necessario che i Centri osservino «scrupolosamente»: «a) i termini di noleggio di ciascuna cassa. Il che vuol dire che ogni Centro, alla scadenza precisa di ciascun periodo di noleggio *deve inviare* la cassa di pellicole, già utilizzate o no, al Centro a cui spetta di riceverla in base al piano di circolazione; b) le particolari cure per la buona conservazione del materiale affinché siano evitati ad esso danni diversi dalla normale usura»<sup>30</sup>. Le parole di Branca sono dettate dall'errore compiuto da alcuni Centri nel non aver inserito nella cassa da rispedire alcuni film ricevuti dall'inizio del sistema di distribuzione, creando di conseguenza confusione nel contenuto delle casse. A tal proposito, «al fine di controllare che le casse di ogni Zona contengano materiale filmistico a ciascuno di esse assegnato»<sup>31</sup>, viene trasmesso in allegato alla circolare un dettagliato elenco nel quale risulta chiaramente specificato il contenuto di ciascuna cassa: «Ogni Centro dovrà curare di accertarsi che ogni cassa contenga il materiale ad essa assegnato»<sup>32</sup>. Seppur con i suoi molteplici difetti il sistema di distribuzione viene confermato anche per gli anni scolastici successivi; la differenza più importante introdotta riguarda il numero di pellicole contenuto in ogni cassa che diminuisce da 14 a 6 per permettere così l'aumento dei giorni di noleggio a disposizione di ogni Centro. Le due circolari sulla distribuzione dei film sul territorio nazionale<sup>33</sup>, insieme alla legge sull'esenzione fiscale e al regolamento emanato dal Ministero dell'Interno

---

<sup>28</sup> Remo Branca, *Scuola e cinema scolastico in Italia II. Principi generali – struttura e amministrazione dei Centri Provinciali per i sussidi audiovisivi*, cit., p. 29. Il volume edito nel 1955 dal Ministero della P.I. è interamente dedicato al lungo processo di rifondazione e riorganizzazione dei Centri Provinciali e al funzionamento del «sistema di canalizzazione» dei film introdotti nella seconda metà del 1952.

<sup>29</sup> Circolare *Circuito dei film scolastici* n. 8622 del 7 marzo 1953. Per un approfondimento cfr. par. 1. 4.

<sup>30</sup> Sul dovere di inviare correttamente le casse di pellicole la circolare continua: «Alcuni Centri hanno, in questo inizio della circolazione dei film, tenuto in lieve conto queste fondamentali esigenze e hanno quindi arrecato intralcio a quei Centri che avevano assunto impegni con i dipendenti dei plessi scolastici contando sulla regolare circolazione delle casse e sulla buona conservazione del materiale in esse contenuto». Remo Branca, *I sussidi audiovisivi in Italia*, cit., p. 190.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> A cui se ne aggiunge una terza del dicembre 1953 (n. 12130) con oggetto *Circuito obbligatorio dei film scolastici*. In questa occasione Branca diffonde un'importante comunicazione che riguarda l'obbligo di partecipazione dei Centri provinciali al circuito interprovinciale: «Il circuito annuale dei nuovi film è obbligatorio, mentre non è obbligatoria la proiezione dei film agli scolari». La circolare è

riguardante l'arredamento delle aule scolastiche da adibire a sale da proiezione, sono ancora una volta pubblicate nella nuova edizione del catalogo 1957. Inoltre, se nelle prime due edizioni era presente ampia documentazione sui cenni storici<sup>34</sup>, sulla fondazione e sulle modifiche amministrative dell'ente, ora rileviamo che la storia dell'ente lascia spazio all'importante circolare 60/R<sup>35</sup> firmata dal ministro della P.I. Paolo Rossi. La circolare, dell'aprile 1956, contiene il regolamento definitivo che sarà ripreso e leggermente ampliato nella definitiva legge 1212 dell'ottobre 1956 che sopprime definitivamente la Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica ed istituisce in suo luogo il Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi. Inoltre, questa circolare, riconosce il valore delle circolari sull'organizzazione periferica dei Centri provinciali avviata nel 1951 (abbandonando di fatto il "regime" centrale proposto con la legge del 1938), e dispone che sia istituito «in ogni provincia un centro provinciale per i sussidi audiovisivi, in seno al quale saranno create cineteche e filmoteche stabili, quali organi di distribuzione e di cultura audiovisiva».

### **3. 2. Il Catalogo dei film 1957: mappatura dei film**

L'identificazione dei film in distribuzione nel *Catalogo dei film 1957* è stata possibile grazie alla consultazione congiunta di quest'ultimo con altre fonti a stampa: le riviste ufficiali dell'ente "Il nuovo cinema" e "Lanterna", altri cataloghi quali il *Catalogo generale dei film e documentari d'argomento scientifico, tecnico e d'arte reperibili in*

---

diramata per due specifici motivi. "Tecnico" per evitare che il circuito subisca delle interruzioni: «Anche quei Centri che non avessero alcuna temporanea possibilità di proiezione il circuito è obbligatorio, cioè esiste l'obbligo, che è una esigenza tecnica del circuito, di ricevere la cassa dei film e spedirla tempestivamente alla successiva stazione di Zona. Non è possibile alcuna eccezione perché questa si rifletterebbe sulla normale persecuzione del circuito stesso»; in secondo luogo per permettere la diffusione dei nuovi film e, grazie all'opportunità di acquistarli, di dare la possibilità alle Cineteche stabili provinciali di costituire il proprio patrimonio personale: «Si conferma pertanto che i film del circuito 1952-1953, sono a disposizione presso la Cineteca Centrale per gli acquisti di dotazione *stabile* da parte delle Cineteche Provinciali, e dei singoli istituti i quali sono autorizzati a farne richiesta direttamente alla Cineteca Centrale». *Ivi*, p. 221.

<sup>34</sup> In questa occasione è lo stesso Branca a realizzare un breve *excursus* generale sulla cinematografia scolastica italiana (dalla circolare Lupi del 1923, ai primi cataloghi realizzati dai Provveditorati, fino ad arrivare ai cataloghi ufficiali prodotti dalla Cineteca). A differenza dei cenni storici realizzati dalla Tarroni, Branca non entra mai nello specifico nelle dinamiche che hanno dato nuova forma alla Cineteca.

<sup>35</sup> Cfr. par. 1. 5.



*Italia* pubblicato nel 1960<sup>36</sup>, il catalogo del fondo cinematografico *United States Information Service* di Trieste edito nel 2007, altri portali online che dispongono di documentazione attinente alle produzioni (su tutti il portale dell'Archivio Storico della Arti Contemporanee [ASAC] e italiataglia.it per le informazioni contenute nei visti di censura) e altri ancora che ne permettono la consultazione e lo studio. Sono risultati particolarmente utili il canale Youtube dell'Archivio Centrale dello Stato (l'ACS di Roma preserva l'intero fondo cinematografico dello *United States Information Service* di Trieste) e il portale dell'Istituto Luce che, in qualità di reparto tecnico produttivo della Cineteca Scolastica sin dalla sua fondazione, conserva numerose pellicole didattiche realizzate da quest'ultima.

La consultazione incrociata del *Catalogo dei film 1957*<sup>37</sup> con la documentazione sopra elencata, è risultata essere determinante per fornire una mappatura utile a rintracciare le fonti presso cui poter successivamente consultare le singole opere e proseguire con l'analisi dei film. È tuttavia da considerare che molti dei film inseriti nel circuito scolastico risultano essere smarriti o non presenti online e di conseguenza, per poter completare la disamina, è stato necessario rintracciare le copie fisiche in diversi fondi e archivi sul territorio nazionale.

Dapprima è stata indispensabile una consulenza presso l'archivio dell'Istituto Luce; ente a cui venne demandata dal 1938 la realizzazione di documentari didattici da inserire nel circuito scolastico. Alcuni di essi, tuttavia, presentano diverse problematiche sul portale online del patrimonio del Luce: per alcune opere è presente solo la scheda catalografica (a volte composta solo da titolo e durata) e non è possibile visionare il film; altre presentano delle problematiche tecniche audio/video poiché le copie, al momento della digitalizzazione, non versavano in uno stato ottimale tale da permetterne una corretta lavorazione. Grazie alla collaborazione delle dott.ssa Patrizia Cacciani e del dott. Cristiano Migliorelli è stato possibile recuperare una serie di film utili per ricostruire alcuni casi di studio e riportare le copie d'accesso ad uno stato idoneo per la consultazione.

Un secondo archivio consultato è stato la Cineteca Lucana ad Oppido Lucano (PZ) che tutt'oggi conserva nel Fondo Bottai la maggior parte del materiale riguardante la

---

<sup>36</sup> Editto dall'ICES (Istituto Internazionale per la Cinematografia Scientifica e Sociale) diretto da Sabato Visco.

<sup>37</sup> Questa edizione risulta essere la più completa del periodo preso in esame in quanto, oltre ai "nuovi film", contiene anche i film messi in distribuzione sin dall'edizione 1952 (*Catalogo dei film 1952*).

Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica. Il fondo fu casualmente ritrovato nel 2000 dall'attuale direttore della Cineteca Lucana il Dott. Gaetano Martino nei locali del Liceo Statale Niccolò Machiavelli in via dei Sabelli 86 a Roma (in piazza dell'Immacolata nel quartiere San Lorenzo)<sup>38</sup>. Una prima sommaria ricognizione del materiale del fondo Bottai attesta che esso contiene oltre 12mila pellicole realizzate dal 1938 al 1974, 20 mila *filmstrips*, circa 20 mila volumi riguardanti il cinema e la didattica e 500 proiettori Agfa risalenti alla fine degli anni Trenta. È da precisare che in questo cospicuo numero di film molti sono dei doppi e inoltre, molti non appartengono al circuito scolastico perché, come ricorda lo stesso Martino, negli anni seguenti al definitivo allontanamento di Branca, «qualcuno, non sappiamo ancora chi, continuò ad acquistare documentari, ammassandoli nel magazzino dove, durante la guerra, a titolo precauzionale a causa della loro infiammabilità, erano stati temporaneamente posti i macchinari, le pellicole, i libri, i documenti della cineteca, tutto in un ordine perfetto»<sup>39</sup>.

Infine, è stato consultato il fondo Enam (Ente Nazionale Assistenza Magistrale) recuperato nel 2011 dalla Mediateca Provinciale "Ugo Casiraghi" di Gorizia in collaborazione con Martina Pizzamiglio, dottoressa di ricerca dell'Università di

---

<sup>38</sup> La storia riguardante il ritrovamento del materiale è narrata nell'opuscolo informativo *C'era una volta il cinema nelle scuole*, realizzato dalla Cineteca Lucana nel 2001 in occasione del primo atto ufficiale di presentazione al pubblico del materiale ritrovato (*La Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica. Un progetto d'avanguardia alla fine degli anni '30*) tenutosi il 14-15 dicembre 2001 presso l'Accademia di Romania in piazza José de San Martín a Roma. Durante i due giorni è stata organizzata anche una tavola rotonda dal titolo *La cineteca autonoma per la cinematografia scolastica: percorso storico, modernità, innovazione del metodo didattico* a cui hanno partecipato giornalisti e critici cinematografici e, tra gli altri, lo storico Giuseppe Parlato, Leonardo Tiberi a quel tempo direttore editoriale dell'Istituto Luce, lo storico cinematografico Michele Sakkara, il direttore della Cineteca Lucana Gaetano Martino, il vice presidente dell'Istituto di Studi Storici Europei Enzo Cipriano (l'Istituto in questione è il primo ente ad aver provato a valorizzare l'enorme mole di materiale del fondo Bottai). Durante questa due giorni è stata inoltre organizzata una retrospettiva di alcuni documentari del fondo e una mostra dei proiettori distribuiti dalla Cineteca Scolastica al tempo del suo operato. Ulteriori informazioni sulla due giorni *C'era una volta il cinema nelle scuole* si possono trovare sul quotidiano "Il Tempo" di venerdì 7 dicembre 2001 (Alberto Di Majo, *Ricompare la Cineteca di Bottai*, "Il Tempo", venerdì 7 dicembre 2001, p. 44).

<sup>39</sup> *C'era una volta il cinema nelle scuole. La Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica. Un progetto d'avanguardia alla fine degli anni '30*, Roma, Cineteca Lucana – Regione Lazio – Ass. Culturale Route 66, 2001, p. 7. Non ne abbiamo la certezza, ma probabilmente l'Istituto Machiavelli venne scelto come deposito per la vicinanza con lo scalo di Roma Termini. I film, anche grazie ad una circolare emanata dal Ministero della P.I. che prevede un accordo tra quest'ultimo e le Ferrovie dello Stato, circolavano tramite il servizio ferroviario nazionale. La circolare è la n. 8979 del 27 marzo 1953 con oggetto *Trasmissione casse pellicole*.

Udine<sup>40</sup>. Il fondo filmico, ora conservato presso il laboratorio La Camera Ottica dell'Università di Udine situato a Gorizia, rappresenta ciò che rimane della Cineteca del Centro Provinciale per i Sussidi Audiovisivi di Gorizia ed è composto da circa 220 pellicole didattiche sia italiane che estere in 16mm. Un lungo lavoro di riordino<sup>41</sup> e catalogazione con i software del laboratorio ha permesso di identificare e selezionare un discreto numero di film da presentare nella retrospettiva *Racconti privati, memorie pubbliche* organizzata annualmente durante le giornate del Premio Sergio Amidei che si tiene a Gorizia. La retrospettiva all'interno del festival cinematografico è stata spesso orientata a valorizzare il lavoro di riscoperta, recupero e preservazione realizzato dal laboratorio La Camera Ottica. Nell'edizione 2019 (la 38<sup>a</sup>) sono state presentate tre differenti sezioni (*The unseen world, Archeologie della visione e Una lezione di tecno-umanesimo: geometrie, fonografie, cinematiche*) legate da un unico filo conduttore: *La memoria educata. Tesori e riscoperte del cinema scolastico italiano* (a cura di Simone Venturini e Diego Cavallotti) per un totale di 20 titoli, di cui 14 appartenenti al circuito scolastico nel periodo preso in esame.

Questo lungo lavoro di recupero tra i diversi archivi per riuscire a ricostruire il circuito di distribuzione, ha permesso di far emergere alcuni film in copia unica ritenuti smarriti e di definire una serie di casi di studio che saranno in seguito trattati; si è scelto quindi di proseguire con l'analisi dei film, non in base alla suddivisione per materie come da catalogo ufficiale, ma per casi produttivi: *Le produzioni delle Cineteca Scolastica Italiana, Roberto Omegna e il cinema scolastico, I film didattici animati sulla geografia di Luigi Liberio Pensuti, Il tecno-umanesimo nelle produzioni di Virgilio Sabel, Le produzioni sponsorizzate americane nel circuito scolastico*<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Cfr. Martina Pizzamiglio, *Il cinema scolastico in Italia l'esperienza produttiva de la caravella film e del Centro Provinciale per i Sussidi Audiovisivi di Gorizia*, tesi di dottorato di ricerca internazionale in Studi Audiovisivi: cinema, musica e comunicazione presso l'Università degli Studi di Udine, Ciclo XXIV, 2013.

<sup>41</sup> Le pellicole sono rimaste in deposito presso il CISI di Gorizia in via Palladio ma la totalità del «fondo ENAM è stato fortunatamente salvato dal macero a cui era già stato destinato in occasione di un trasloco della sede del Provveditorato agli Studi grazie a Fernando Marchetti, maestro di scuola goriziano». *Ivi*, p. 90. Ringrazio Diego Cavallotti per aver supervisionato le varie fasi di lavorazione avvenute presso il laboratorio La Camera Ottica di Gorizia.

<sup>42</sup> Una serie di motivazioni non ci hanno permesso di reperire una parte dei documentari presenti nel *Catalogo dei film 1957*. Prima di tutto a causa di una delle maggiori lacune presenti nel *Catalogo dei film 1957*: la mancanza, in molte opere, delle responsabilità produttive dei documentari e delle case produttrici. Giusto per fare un esempio importante: diversi film di Roberto Omegna non vengono attribuiti all'autore; così come per altri autori importanti del periodo quali Vittorio Gallo, Valerio Mariani o lo stesso Remo Branca (il direttore della Cineteca Scolastica). Altri ancora presentano solo la provenienza, cioè chi li distribuisce alla Cineteca (ad esempio "provenienza: USIS"). Un metodo

### 3. 2. 1. *Roberto Omegna e il cinema scolastico*

Anche se i primi anni della sua attività in campo cinematografico sono difficilmente ricostruibili con precisione<sup>43</sup>, Roberto Omegna è considerato unanimemente un pioniere del cinema italiano; come afferma Virgilio Tosi nel suo fondamentale studio che ricostruisce il profilo biografico dell'autore, oltre ad essere uno dei pionieri *tout court* del cinema italiano, Omegna è da considerare «il pioniere del cinema scientifico in Italia»<sup>44</sup>. Laureatosi nella sua Torino in fisica e matematica e non contento del suo lavoro in banca, perché «interessato alla vita della cultura»<sup>45</sup>, le sue prime attività in campo cinematografico risalgono al 1904 quando decide di gestire un esercizio cinematografico a Torino: l'Edison. Non soddisfatto dei lavori acquistati e proposti nel

---

alquanto discutibile considerando l'importanza del catalogo quale strumento per la diffusione tramite noleggio o vendita dei documentari ai vari Centri Provinciali. E aggiungiamo pure che questo difetto di forma non solo è stato ereditato dalle due precedenti edizioni del 1952 e del 1954, ma è stato addirittura tramandato. Il *Catalogo generale dei film e documentari d'argomento scientifico, tecnico e d'arte reperibili in Italia*, che per noi rappresenta un importantissimo strumento per confrontare attraverso una ricerca per titoli l'eventuale corrispondenza della sinossi o degli argomenti principali, purtroppo manca di integrità in quanto i dati di responsabilità, che mancano in molti casi, sono fondamentali per una certa cognizione/ricognizione di questo o quell'altro film. Inoltre essendo un volume di 1500 pagine è inevitabile che alcuni film abbiano lo stesso titolo; tali problemi e lacune inevitabilmente restringono il campo di ricerca. Anche utilizzando i portali online sopra nominati per una ricerca per titoli ed autori (ASAC, italiataglia.it, patrimonio Luce) e ricercando negli archivi fisici, in molti casi non è stato possibile reperire le opere per analizzarle. In altri casi ancora i documentari, a nostro avviso, sono orfani. Pertanto, considerando tali premesse, rimangono esclusi dall'analisi: la serie di documentari provenienti dall'Ambasciata Britannica; una decina di film realizzati dalla Rural Film; la serie della Shell; la serie "Cinematografia Polacca" e quei documentari lacunosi di informazioni che, anche utilizzando gli stessi strumenti e metodologie che ci hanno permesso di reperire i documentari che andremo ad analizzare, non è stato possibile recuperare.

Per quanto concerne il lavoro fatto sui documentari reperiti e distribuiti nei vari casi di studio elencati in chiusura di paragrafo, sono corredati da schede catalografiche e ove presenti i link per la consultazione online si tenga conto come ultima consultazione agosto 2019.

<sup>43</sup> «I primi anni della sua attività cinematografica sono difficilmente ricostruibili con esattezza in tutti i loro dettagli. Così tumultuoso e improvvisato fu lo sviluppo produttivo *delle film* (come si diceva allora, al femminile) che insufficienti tracce rimasero per permettere di ricostruire poi, anche a distanza di pochi decenni, le attribuzioni precise, le suddivisioni di compiti e ruoli che allora – del resto – erano ancora quasi sempre genericamente indistinti e solo saltuariamente precisati. Questo fenomeno è caratteristico di tutto il periodo della nascita del cinema in tutti i paesi e le vicende di Omegna non fanno eccezione». Virgilio Tosi, *Il pioniere Roberto Omegna (1876-1948)*, "Bianco e nero", n. 3, 1979, p. 5.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 4. Il volume è stato successivamente riedito come estratto della rivista. Inoltre, il testo di Tosi è preceduto da un documentario da lui stesso realizzato: una sorta di «*carte de visite*, un film antologico su Omegna che al Luce aveva svolto per molti anni la sua attività», realizzato su incarico dall'Ente Gestione Cinema per promuovere l'attività produttiva del Luce nel campo del cinema scientifico e didattico.

<sup>45</sup> Diverse informazioni sul primo periodo si trovano in un'intervista concessa nel 1948 a Mario Verdone poco prima di morire.

suo esercizio, Omegna chiese in prestito un piccolo capitale ad Arturo Ambrosio, a quel tempo proprietario di un negozio fotografico presso cui si riforniva di lastre, per poter «comprare a Parigi un apparecchio Urban con rulli di cinquanta metri»<sup>46</sup> e girare autonomamente i film da proiettare all'Edison. Nel giro di pochi anni il duo Ambrosio-Omegna produce una serie di film, tra cui *La prima corsa automobilistica Susa Moncenisio* del 1904 (considerato dai più il primo esempio di film sportivo realizzato in Italia) e, con il coinvolgimento di altre personalità, tra gli altri Giovanni Vitrotti<sup>47</sup> e Luigi Maggi, fonda la Società Anonima Ambrosio, meglio conosciuta come Ambrosio Film<sup>48</sup>. Dopo una serie di film realizzati in America del Sud<sup>49</sup>, Omegna figura nel 1908 come operatore nell'importante film storico prodotto e distribuito dalla Ambrosio *Gli ultimi giorni di Pompei*<sup>50</sup>; nello stesso anno presta la sua collaborazione di operatore per la realizzazione del film *La neuropatologia*, curato dal prof. Camillo Negro e dal suo assistente Giuseppe Rovasenda, che è considerato «il primo film italiano di documentazione scientifica e destinato all'insegnamento universitario (anche a livello

---

<sup>46</sup> Mario Verdone, *L'ultima intervista con Omegna*, "Cinema", n. 4, 1948, p. 111.

<sup>47</sup> Per un approfondimento cfr. Marucci Vascon Vitrotti, *Un pioniere del cinema: Giovanni Vitrotti*, Trieste, Coana, 1970. Quaderno realizzato con la collaborazione della settimana internazionale del cinema di Grado.

<sup>48</sup> Per un ampio approfondimento sulla Ambrosio film cfr. Claudia Gianetto, *Società Anonima Ambrosio: cinema muto nei documenti d'epoca: percorsi tra i materiali d'archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino*, Roma, Associazione Italiana per le ricerche di Storia del Cinema, 2002; Gianni Rondolino, *Torino come Hollywood: capitale del cinema italiano*. Bologna, Cappelli, 1980; Paolo Bertetto, Claudia Gianetto, Gianni Rondolino (a cura di), *I giorni di Cabiria: la grande stagione del cinema muto torinese. Parte II: La Ambrosio Film*, Torino, Museo nazionale del cinema, Città di Torino, Ass.to alle risorse culturali e alla comunicazione, Regione Piemonte, Ass.to alla cultura, 1997.

<sup>49</sup> «Nel 1906 doveti recarmi in America del Sud per questioni familiari (in seguito alla morte di mio zio) e colsi l'occasione per girare un film sul *Gran Chaco*. [...] e ne ricavai un film di 600 metri». Mario Verdone, *L'ultima intervista con Omegna*, cit., p. 111.

<sup>50</sup> L'Ambrosio dovette affrontare una notevole spesa per soddisfare la grande richiesta del film: «una pellicole la quale attirò l'attenzione non solo d'Italia, ma anche dall'estero, basti dire che la rappresentavano contemporaneamente 14 cinematografi a Roma». Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Milano, Poligono, 1951, citazione tratta da Virgilio Tosi, *Il pioniere Roberto Omegna (1876-1948)*, cit., p. 12. È possibile consultare una copia del film restaurata sul canale Vimeo dal Museo Nazionale del Cinema di Torino nel 1989. Il Museo, per il restauro dell'opera, si è avvalso della collaborazione del Nederlands Filmmuseum di Amsterdam (EYE Film Institute Netherlands) «a partire da una copia nitrato imbibita con didascalie olandesi della collezione Jean Desmet» (<https://vimeo.com/156673520>). Nello stesso anno Omegna realizza il film *Caccia al leopardo* girato in Eritrea e ritrovato dallo stesso Tosi durante le ricerche per la stesura del citato saggio. Il film riceve il primo premio al Concorso Mondiale di Cinematografia di Milano. In Africa realizza altri film: *Come si viaggia in Africa*, *Funerale abissino*, *A Massaua*, *Da Massaua a Cheren*, *Matrimonio abissino*, *I nostri Ascari*, *Usi e costumi abissini* tutti con una durata variabile dai 4 e agli 8 minuti. Cfr. Virgilio Tosi, *Il pioniere Roberto Omegna (1876-1948)*, cit., pp. 14-15.

internazionale questa data di produzione colloca gli italiani tra i primi utilizzatori del cinematografo in campo scientifico e nella didattica superiore)»<sup>51</sup>.

Ma il primo vero riconoscimento personale per Omegna arriva nel 1911 grazie al film *La vita delle farfalle*: un documentario di dieci minuti che costituisce «una preziosa testimonianza per la storia del cinema scientifico e una valida prova dei meriti di Omegna nel settore specifico delle tecniche speciali che caratterizzano appunto la cinematografia come strumento di indagine e di documentazione»<sup>52</sup>. Una prova tecnica di grande valore che viene premiata con il primo premio (5.000 lire di allora) all'Esposizione di Torino di quell'anno. Le altre numerose attività svolte nel periodo di collaborazione con la Ambrosio sono difficili da individuare perché in quegli anni Omegna figura come direttore tecnico, «operatore-realizzatore, ma anche sviluppatore e stampatore»; dall'intervista rilasciata a Verdone apprendiamo che con la Ambrosio ha diretto circa cento film, «di cui trenta dal vero e settanta a soggetto».

Nei primi anni Venti, dopo quasi vent'anni di attività, lascia la Ambrosio per dedicarsi alla realizzazione di film scientifici soprattutto di argomento naturalistico, attività possibile grazie allo sviluppo e al perfezionamento di nuove tecniche di ripresa. Fonda una piccola società privata, "La film della natura" (la cui sede è riconducibile, grazie al ritrovamento di una serie di fogli pubblicitari da parte di Tosi, alla sua abitazione privata in via Michelangelo 18 a Torino), con la quale realizza la prima serie entomologica di documentari: oltre a rinnovare il suo *La vita delle farfalle* realizza *La vita del grillo campestre*, *La vita della api*, *La mantide religiosa*, *La vita dei ragni Epeira*. Tutti databili tra il 1923 e il 1925.

Una volta trasferitosi a Roma, questa serie di film attraggono l'interesse del Sindacato Istruzione Cinematografica diretto da De Feo; come abbiamo documentato nel precedente capitolo il direttore del Sic mostrò un serie di documentari naturalistici al Duce in occasione di un incontro avvenuto grazie all'intermediazione di Gaetano Paulucci di Calboli, allora capogabinetto di Mussolini e futuro direttore dell'Istituto Luce. Come ricorda lo stesso Paulucci di Calboli raccontando in un articolo della

---

<sup>51</sup> Ivi, p. 20. Molti sono gli studi sulle opere curate da Camillo Negro e in particolare su *La neuropatologia* (consultabile per intero sul portale online dell'Istituto Luce). Per un approfondimento cfr. Adriano Chiò, *Camillo Negro e "Neuropatologia"*; Claudia Gianetto e Stella Dagna, *Volte senza maschera. Una nuova edizione dei filmati neuropatologici di Camillo Negro*. Entrambi i contributi sono apparsi in "Immagine – Note di Storia del Cinema", n. 6, 2013.

<sup>52</sup> Virgilio Tosi, *Il pioniere Roberto Omegna (1876-1948)*, cit., pp. 27-28.

nascita del Luce, in quell'occasione furono proiettati due film di Omegna riguardanti la vita delle piante e la circolazione del sangue<sup>53</sup>.

Assimilato il Sic e costituitosi definitivamente il Luce nel novembre 1925, Omegna viene incaricato di dirigere la sezione scientifica dell'Ente (situata a Roma nei pressi di piazza Esedra e del Planetario, esattamente in via Cernaia) e di produrre film scientifici e didattici; intanto quelli da lui precedentemente realizzati a Torino vengono inseriti nel catalogo del Luce. È singolare la testimonianza diretta dello stesso Omegna su un numero de "Lo schermo" del 1936 per celebrare i 12 anni di attività del Luce, compresa la «Sezione Scientifica dell'Istituto Luce che è fra le più repute, esistenti nel mondo»:

«Girando i locali non si ha affatto l'impressione di trovarsi in un ambiente cinematografico. Da una parte un banco chimico pieno di beute, matracci, filtri, tubi di assaggio, ecc. In un angolo luccicano le pareti terse di un termostato dal quale fuoriescono i bianchi tubi dei termometri. Più in là un'ampia lastra di marmo con apparecchi di misura elettrica. Più oltre degli armadi con microscopi, lampade speciali, custodie misteriose ben allineate. In una veranda delle piante di fiori, delle gabbiette piene di insetti, delle vasche di vetro con delle alghe e dei pesci. In un angolo una dinamo richiama con il suo ronzio la vostra attenzione che subito è però distratta da un accendersi improvviso di lampade attorno ad un bel vaso fiorito di bianche orchidee. Solo allora vi accorgete che in quell'angolo riposto si sta svolgendo una ripresa cinematografica. Di fronte al vaso è piazzata una macchina da ripresa collegata con un apparecchio il cui ticchettio d'orologio vi fa subito pensare a qualche strumento cronometrico. Infatti è l'apparecchio che permette di far funzionare contemporaneamente la macchina da ripresa e le lampade intensive d'illuminazione. Con esso si eseguono le cosiddette "riprese a tempo", come quelle del nascere di un seme, dello sbocciare di un fiore, dello schiudersi di un uovo di baco e tanti altri piccoli grandi fenomeni di Biologia. Il macchinario alle volte funziona per mesi interi, giorno e notte. Segue lo schiudersi della vita afferrandone e perpetuandone ogni sua minima fase. In proiezione però i mesi si riducono a minuti primi. Ciò non disturba. Anzi il ritmo incalzante della proiezione incide con una maggiore efficacia descrittiva, che si eleva sempre più nella fase culminante, e diremo, apologetica del lavoro. Si pensi che in un metro di film entrano ben 52 fotografie: 5.200 in 100 metri. Questi durano in proiezione solamente tre minuti e quaranta secondi. In questo breve tempo spesso si svolge il lavoro di decine di giorni, di mesi.

Interessantissime sono le riprese di microcinematografia. Per esse esistono delle macchine complicatissime e che, a guardarle, vi destano una certa soggezione: banco ottico, lampade d'illuminazione, filtri speciali di luce, vaschette di raffreddamento o di

---

<sup>53</sup> Cfr. par. 2. 1.

riscaldamento, ultra microscopio dai numerosi e potenti oculari, apparecchi di rallentamento o di accelerazione e così via. Un complesso nel quale le più alte perfezioni dell'ottica, della chimica fotografica e della micromeccanica sono fuse in modo armonioso e preciso. Ma lo sforzo maggiore della microcinematografia non è nella ripresa, ma nella sua preparazione. Il trattamento infatti di un preparato microscopico per uso di ingrandimenti. Quello che non è svelato al microscopio può esserlo sullo schermo»<sup>54</sup>.

La ricostruzione di tutte le attività svolte presso la sezione scientifica del Luce e l'identificazione degli oltre centocinquanta film realizzati (è Omegna ad indicare una cifra nell'intervista sopra citata) attribuendo date e responsabilità, risulterebbe senza dubbio imprecisa.

Ma se nel periodo a cavallo tra gli anni Venti e Trenta<sup>55</sup> Omegna riprende, rielabora e amplia alcune delle sue opere prodotte negli anni Dieci durante la sua collaborazione con la Ambrosio come *La vita delle api* e *La vita della farfalla*, e produce una serie di film utilizzati anche per scopi propagandistici di regime<sup>56</sup>, è durante tutto il decennio che realizza le opere che ci interessano nell'ambito del presente studio. Durante l'approfondimento del periodo di nostro interesse, verranno prese in considerazione quelle opere realizzate per il Luce immesse, fino agli Cinquanta, nel circuito scolastico attraverso il sistema di canalizzazione della Cineteca Scolastica e quelle realizzate appositamente per la Cineteca Scolastica.

Consultando il *Catalogo dei film 1957* è stato possibile determinare che su 20 film totali della categoria "Scienze Naturali" 11<sup>57</sup> sono realizzati da Roberto Omegna (diversi in collaborazione con Eugenio Bava e Gabriele Gabrielian) e tutti sono databili tra il 1932 e il 1942. A questi si aggiungono 2 film nella sezione dedicata alla

---

<sup>54</sup> Roberto Omegna, *La sezione scientifica dell'Istituto Nazionale Luce*, cit., pp. 32-33.

<sup>55</sup> In questo periodo si aggiungono le opere realizzate presso l'Acquario di Napoli *Navigatori argentei del mare*, *Nei giardini del mare*, *Abitanti del mare*. Presso l'Acquario di Napoli realizza nel 1938 anche *Mondo meraviglioso*. Per le riprese avvenute a Napoli Omegna ricorda: «Qui non riprendevo sempre dal vero: dovevo preparare per mio conto, in apposito locale dell'Acquario, fondi, scogli, paesaggi marini... i marinai mi pescavano pesci freschi». Mario Verdone, *L'ultima intervista con Omegna*, cit., p. 111.

<sup>56</sup> Ad esempio lo stesso *La vita delle api*, *La vita delle formiche*, *La mosca delle olive*, *La tignola del grano*, *La cimice del grano* e *L'iceria di Purcase* tutte con data approssimativa 1925-1931. Per un approfondimento su queste opere cfr. Simone Sperduto, *Roberto Omegna e l'Istituto Luce: il cinema scientifico ed educativo dell'Italia fascista*, Roma, Herald, 2016.

<sup>57</sup> *Un mondo meraviglioso*, *L'axolotl. Il curioso anfibio messicano*, *La vita delle piante*, *La chiocciola*, *La cavalletta*, *La vita della zanzara*, *Nel villaggio delle scimmie*, *Il canarino*, *Morfologia del fiore*, *Vita della rana*, e *Fiore culla del seme*.



“Fisica”<sup>58</sup>, 1 nella sezione “Agricoltura”<sup>59</sup>, 2 in “Fisiologia e igiene”<sup>60</sup>. Per un totale di 16 film.

I primi due documentari che andremo ad analizzare fanno parte della categoria “Fisiologia e igiene” e sono *I denti e la salute* e *Il corpo umano: la digestione*. Il primo, realizzato nel 1937, fa parte di una campagna di prevenzione dentale del Ministero della Cultura Popolare atta a «dimostrare i danni che derivano all’organismo dalle malattie dei denti e dalle cattive condizioni igieniche della bocca»<sup>61</sup>. Il documentario di propaganda è stato ideato dal direttore dell’Istituto Superiore di Odontoiatria di Roma con la collaborazione dell’Istituto di igiene della R. Università di Roma e dell’Istituto Luce.

Omegna in quest’occasione presta la sua opera soltanto in qualità di operatore, ma in alcune scene è possibile trovare quella precisione nella descrizione di alcuni particolari che lo contraddistingue come autore.

Il documentario ha una durata superiore ai venti minuti ed è, pur essendo sonoro, scandito da una serie di didascalie a scorrimento verticale molto lunghe utili a spiegare le sequenze successive. Nella prima parte sono illustrati diversi esempi di dentatura di pazienti giovani nelle varie fasi evolutive: i primi incisivi inferiori e gli incisivi mediani inferiori nei bambini di appena sette mesi; la dentatura completa di venti denti in pazienti di due anni; il primo molare permanente o “dente dei 6 anni”, fino al secondo molare permanente in pazienti di dodici anni con dentatura completa a ventotto denti.

Dopo questa carrellata sulle varie fasi di sviluppo della dentatura, il documentario passa in rassegna le malattie più frequenti che si possono contrarre a causa di una mancata igiene dentale corretta; ciò provoca lo sviluppo di numerose specie di microrganismi, «alcuni dei quali molto virulenti». Dopo un prelievo dalla cavità orale di un paziente, si passa all’osservazione al microscopio del campione ed è qui che le capacità tecniche di Omegna vengono risaltate: grazie ad uno stacco di macchina, assumiamo lo sguardo del dottore intento ad osservare al microscopio tutta una serie di microrganismi dannosi per la nostra salute che possono localizzarsi «con frequenza nei vari organi e prevalentemente nel cuore, nel rene, nello stomaco e nelle

---

<sup>58</sup> *Bolle di sapone e L’occhio scientifico*.

<sup>59</sup> *Il seme*, realizzato postumo e finora mai inserito nelle filmografie e negli studi sull’autore.

<sup>60</sup> *I denti e la salute e Il corpo umano: la digestione*.

<sup>61</sup> Testo della didascalia iniziale.

circolazioni». Possiamo “controllare” dettagliatamente i movimenti degli stafilococchi, disposti in filamenti “avvolti a gomitolo”; degli streptococchi riuniti in piccole sferule disposte in lunghe catene “somiglianti ai grani di un rosario”; l’ameba, parassita abituale della bocca che si sposta allungando alcune zone del protoplasma di cui è costituita, e le spirochete (quest’ultime “fortemente ingrandite”).

La parte finale del documentario non presenta altri dettagli tecnici di rilievo attribuibili a Omegna (se non in una breve sequenza che mostra lo sviluppo durante la notte, “nella condizione di relativa quiete della bocca”, di microrganismi dannosi per la salute) ma si chiude con una dubbia indagine su alcune aule scolastiche “contaminate” da alunni “a bocca non curata” e sull’illustrazione di alcune linee guida sul corretto utilizzo dello spazzolino per prevenire le malattie più comuni dei denti ed altre infezioni.

Il secondo titolo, *Il corpo umano: la digestione*, è un documentario di circa trenta minuti, muto e con didascalie. La narrazione del documentario, realizzato in co-regia con Eugenio Bava su soggetto di Benedetto Sales, è scandita da una serie di grafici fissi, in pochissime occasioni animati. Sebbene non sia possibile attribuire una data precisa nonostante la consultazione delle diverse fonti (nei vari saggi su Omegna il film non è stato mai inserito nella filmografia dell’autore), l’opera fa di certo parte della serie di film didattici realizzata da Omegna per la Cineteca Scolastica quindi risalente ad un periodo di realizzazione tra il 1939-1942. La mancanza del sonoro, lo scorrere molto lento dei grafici e delle (poche) didascalie, suggerisce che la pellicola sia stata concepita considerando necessario l’intervento del docente durante la lezione per la corretta spiegazione; nella prima parte vengono mostrati (in breve) una serie di alimenti necessari per la nutrizione attraverso una serie di scene girate in esterni dove vediamo delle persone intente a consumare e a scambiare diversi alimenti: «essi però, per essere assorbiti dall’organismo, devono subire una trasformazione in sostanze solubili attraverso l’apparato digerente». Con questa didascalia si passa all’illustrazione dell’apparato digerente e delle varie parti di cui è composto: ad esempio della bocca vengono mostrati (grazie ad un plastico dentale) i denti che la compongono e la saliva che, «mediante speciale fermento», concorre ad impastare il cibo. Dopo una lunga illustrazione delle ghiandole salivari e il movimento dell’epiglottide, una carrellata ottica ci fa entrare letteralmente nello stomaco, «a forma di cornamusa, dotato di pareti muscolari mobili e resistenti». “Compiuta la digestione gastrica”, la terza ed ultima parte del film passa in rassegna quella serie di organi “annessi” all’apparato digerente (fegato e pancreas) e si dedica ad una riflessione

conclusiva che illustra il meccanismo dell'alimentazione e la necessità «inderogabile» di alimentarsi correttamente per permettere alle cellule di ricostruirsi: «“Mangiare per vivere” e non “Vivere per mangiare”. Regola che è anche igienica ricetta di un vivere lungo e tranquillo».

L'analisi dei film ascrivibili alla categoria “Fisica” mostra invece come Omegna riuscisse ad estrapolare da argomenti più leggeri e da oggetti di uso comune tra la popolazione più giovane, concetti ad alto contenuto scientifico; una delle prime didascalie di *Bolle di sapone*<sup>62</sup> ci indica come «queste effimere creazioni di un soffio si prestano a una quantità di osservazioni scientifiche». La testimonianza del figlio del regista, intervistato da Tosi in occasione della stesura del saggio sopra citato, ricorda il padre intento nella preparazione di un'antica ricetta di acqua e sapone («che richiedeva tempi lunghi di deposito») e di aver partecipato lui stesso attivamente durante le riprese, in particolare nelle sequenze in cui si vedono le bolle vibrare. L'intento di dedicare questo film ai più giovani è evidente sin dalle prime sequenze; vediamo una ragazzina impegnata nel formare una di queste speciali «creazioni effimere di un soffio» che si prestano ad essere osservate scientificamente. Il resto del documentario, che in totale dura nove minuti, si svolge interamente nel laboratorio di via Cernaia<sup>63</sup> dove vengono effettuati una serie di *stress test* per misurare le capacità elastiche e di resistenza delle bolle: alcune bolle che si attraggono effettuano una particolare “danza”, altre vengono fatte vibrare per testarne l'elasticità; con altre ancora ci viene illustrata la possibilità di giocarci “a palla” o come due diversi elementi possano fondersi in uno solo. Infine, ci viene mostrato come il preparato liquido possa assumere diverse forme oltre a quella sferica (a spirale, triangolare o cubica).

Il secondo film della categoria, *L'occhio scientifico*, rappresenta un curioso caso produttivo dato dall'impossibilità di attribuire una precisa data di realizzazione<sup>64</sup>. Il film realizzato dalla Fortuna film è una ri-edizione del film *L'occhio* diretto dallo stesso Omegna e prodotto sempre dalla Fortuna (quest'ultimo consultabile su portale

---

<sup>62</sup> La data di realizzazione è incerta. Il portale Luce attribuisce una data tra il 1932 e il 1937; Tosi invece tra il 1933 e il 1934.

<sup>63</sup> Come fa notare Tosi, in alcune sequenze è possibile osservare le finestre del laboratorio nel riflesso delle bolle.

<sup>64</sup> Il film è stato ripristinato dal laboratorio “La Camera ottica” ed è stato scansionato in 2K per poter essere presentato nella retrospettiva dedicata a *La memoria educata. Tesori e riscoperte del cinema didattico ed educativo italiano* durante l'ultimo Premio Sergio Amidei. Neanche dopo l'analisi eseguita durante le fasi dei lavori è stato possibile attribuire una data precisa.

del Luce); le due opere non presentano differenze se non nel titolo e nei titoli di coda<sup>65</sup>. Ma quel che più ci interessa è la mancanza della data di realizzazione: attraverso una serie di notizie presenti in documenti di diversa natura, è possibile dedurre, senza averne però l'assoluta certezza, che il film potrebbe essere stato concluso nel dopoguerra, dopo la morte del regista. Virgilio Tosi, in conclusione del profilo biografico sviluppato nel suo saggio, accenna alle vicende che vedono Omegna quasi settantenne tornare a Roma per continuare alcune lavorazioni e riscuotere la liquidazione per la fine del suo rapporto lavorativo con il Luce:

«Quando Omegna, ormai settantenne, torna a Roma, sul Luce pende l'ipotesi di uno scioglimento in quanto "creatura del regime". Al vecchio cineasta viene liquidata, per tutti i suoi due decenni di lavoro, un'indennità di circa 100.000 lire. Di pensione, allora, nel suo caso, non se ne parlava. Omegna si trattiene ancora a Roma, combina qualche ripresa per un documentario sull'anatomia e fisiologia dell'occhio umano, con E. Bava, ma l'età non gli consente di portare a termine i lavori»<sup>66</sup>.

Non è certo che Tosi si riferisca al film che stiamo analizzando, ma un ulteriore indizio che il film sia stato completato nel dopoguerra lo si trova consultando i visti di censura emessi dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri<sup>67</sup>. Sul sito [italiataglia.it](http://italiataglia.it) sono presenti tre diversi visti di censura che riguardano una probabile terza edizione, prodotta dalla Fortuna film, dal titolo leggermente diverso *L'occhio umano*; le responsabilità sono attribuite sempre a Roberto Omegna. Il primo, datato 17 novembre 1947 (la domanda di valutazione del film risale a qualche giorno precedente, al 7 novembre), riporta la seguente dicitura: «Trattasi di un documentario scientifico che illustra la struttura anatomica e la funzione dell'occhio umano». Gli altri due visti sono datati 30 gennaio 1948 e 3 luglio 1950. Seppur la descrizione del soggetto sia molto ridotta, anche *L'occhio scientifico* che stiamo analizzando è dedicato allo studio dell'occhio: grazie alla realizzazione di un plastico del bulbo oculare accuratamente diviso nelle varie parti che compongono l'occhio, Omegna realizza questo

---

<sup>65</sup> *L'occhio* presenta il cartello "Fine" e la lista delle responsabilità (Consulenza scientifica: Prof. F. Gambigliani Zoccoli; Fotografia: Eugenio Bava, G. Gabrielian; Montaggio: Pino Giomini; Adattamento musicale: Virgilio Chiti; Direttore di produzione: A. Altoviti; Edizione: Fortuna). Invece, *L'occhio scientifico* presenta un quadro con la seguente dicitura: «FIM. Produção Fortuna – Roma. Exclusividade Phono – Brasil». Nonostante ciò la lingua del documentario è l'italiano.

<sup>66</sup> Virgilio Tosi, *Il pioniere Roberto Omegna (1876-1948)*, cit., p. 64.

<sup>67</sup> [Italiataglia.it](http://italiataglia.it). ID scheda: 52478. Ultima consultazione agosto 2019.

documentario decidendo di creare il parallelismo tra l'occhio umano e l'apparecchio fotografico evidenziandone le caratteristiche comuni.

La sclerotica dell'occhio, paragonata all'involucro protettivo della macchina fotografica, una volta incisa con un bisturi ci mostra la cornea, la coroide, l'iride e la pupilla; quest'ultima con una dissolvenza incrociata è paragonata all'apertura del diaframma dell'obiettivo fotografico. «Sul fondo dell'occhio si disegnano le immagini capovolte come è facilmente visibile osservando al buio la candela e la rispettiva immagine» è la didascalia che introduce la seconda parte del documentario in cui Omegna crea visivamente tutta una serie di parallelismi atti ad avvalorare la sua tesi di similitudine tra l'occhio e la macchina fotografica. L'incrocio dei raggi luminosi, visto all'interno della scatola della macchina, viene abilmente ricreato grazie all'utilizzo della camera oscura, come viene ricreata anche l'immagine capovolta e il formarsi di due coni uniti per i vertici il cui punto d'unione è il fuoco (è inoltre illustrato il fenomeno della messa a fuoco facendo variare la distanza tra l'obiettivo e un oggetto; in questo caso una lastra). Dopo aver mostrato con i tratti della commedia una serie di casi di persone miopi o con occhio presbite, l'ultima parte è dedicata a dimostrare la teoria del Prof. Gambigliani Zoccoli (che nei titoli di testa figura come consulente): «Secondo quanto abbiamo dimostrato finora, noi dovremmo vedere il mondo a rovescio; il raddrizzarsi della sensazione seguendo la teoria del Prof. Gambigliani Zoccoli, sarebbe dovuto al fatto che le fibre nervose della resina che sono rovesciate, provocherebbero il raddrizzarsi della corrente nervosa e nel misterioso congegno del nostro cervello si compie istantaneamente l'inversione». Questo passaggio è illustrato con una serie di grafici che mostrano la corrente nervosa accompagnata dal capovolgimento del "nostro" punto di vista mentre osserviamo uno scorcio di Piazza di Spagna.

Passando alla categoria del *Catalogo dei film 1957* con il maggior numero di documentari prodotti da Omegna, notiamo che sotto la voce "Scienze Naturali" troviamo 11<sup>68</sup> film che si possono suddividere in due macro argomenti principali: il mondo animale e il mondo vegetale.

---

<sup>68</sup> Il film *Fiore culla del seme e Morfologia del fiore* sono da intendersi come lo stesso film. Si differenziano solo per il titolo. È da notare che i vari saggi su Omegna non menzionano il film *Fiore culla del seme* a differenza del secondo. Il film *La cavalletta* non è stato possibile reperirlo. Durante il lavoro svolto presso l'Istituto Luce è emerso un film dal titolo *Cavallette* con una probabile attribuzione ad Omegna. La mancanza di dati precisi ha fatto in modo che escludessimo tale film dall'analisi.

Tra i film dedicati al mondo animale Omegna realizza una serie di documentari dai toni più leggeri come *Nel villaggio delle scimmie*<sup>69</sup> e *Il canarino*<sup>70</sup> dai quali non emergono elementi particolarmente degni di nota, fatta eccezione per un campionario di varie specie animali e delle loro abitudini, mentre in film come *Un mondo meraviglioso*, *Vita della rana* o *La vita della zanzara* il regista ci regala sequenze passate alla storia per il rigore scientifico con cui sono realizzate.

Realizzato nel 1938 presso l'Acquario di Napoli<sup>71</sup>, *Un mondo meraviglioso* è un lungo documentario (22 minuti complessivi) che ci mostra un'ampia serie di animali appartenenti alla fauna marina mediterranea: oltre ad osservare i movimenti e le abitudini di meduse, pesci rondine, lucerne, razze, elefanti di mare e diavoli di mare (ed anche una serie di piante presenti nella vegetazione marina) la sequenza più suggestiva del documentario riguarda lo studio di una colonia di ippocampi (o cavallucci marini). Dopo aver descritto la particolare conformazione dell'animale e il loro modo di vivere, è grazie al "periodo degli amori" che Omegna ci fa assistere ad «una delle più singolari vicende del fondo del mare»<sup>72</sup>. Si tratta dell'accoppiamento (dopo che l'esemplare femmina ha indossato «l'abito nuziale» cambiando colore tendente al bianco cristallino) e la cova delle uova. La particolarità è che la cova spetta all'esemplare maschile (indicato simpaticamente come un «indegno rappresentante del sesso forte»); Omegna segue l'esemplare di ippocampo nella sua ricerca di un posto sicuro, in questo caso un ramo di corallo, e attende il momento della schiusa perché anche il parto spetta all'esemplare maschile. In conclusione ci viene mostrato il momento delle doglie finché i primi cavallucci non vengono alla luce. Questa lunga parte esclusivamente dedicata agli ippocampi (di oltre 5 minuti) ha sicuramente influito sulla giuria nell'assegnazione del premio come miglior film educativo e scientifico vinto a Venezia nel 1938.

Una sequenza analoga ma legata ad altra specie animale, la troviamo nel film *L'axolotl. Il curioso anfibio messicano* diretto nel 1939 insieme ai fedelissimi collaboratori

---

<sup>69</sup> Il film realizzato su soggetto di Arnaldo Beccaria presso il giardino zoologico di Villa Borghese a Roma (oggi Bioparco), non ha una data certa ma si inserisce in una serie di documentari realizzati sempre in collaborazione con Beccaria presso il giardino zoologico. I film sono *Scimmie e proscimmie (primati) - Parte prima*, *Scimmie e proscimmie (primati) - Parte seconda* e *Scimmie e proscimmie (primati) - Parte terza*. Tutte e tre le parti sono mute con didascalie a differenza di *Nel villaggio delle scimmie* che invece è sonoro.

<sup>70</sup> Il film è stato presentato nel 1940 a Venezia durante la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica nella Settimana Cinematografica Italo-Tedesca insieme a *La chiocciola* e *La vita della zanzara*.

<sup>71</sup> Cfr. nota 55 in questo paragrafo.

<sup>72</sup> Testo del documentario.

Eugenio Bava e Gabriele Gabrielian. Nei poco più di otto minuti di cui è composto il film, Omegna ci illustra la peculiarità di questo curioso pesce-anfibio che si può trovare in natura in due varianti cromaticamente differenti (albina e nera) e cioè quella di riprodursi già allo stato larvale. Nelle successive sequenze, Omegna ci mostra la composizione e la conformazione dell'uovo (diviso in due emisferi) grazie alla realizzazione di riprese microcinematografiche; l'uovo passa ad uno stato detto "blastula" in cui è suddiviso in cellule fino a schiudersi definitivamente. La scena della schiusa è di certo tra le più suggestive perché il sapiente utilizzo del mezzo cinematografico di Omegna ci permette di assistere al lento fuoriuscire della testa e della coda dell'anfibio con un punto di vista dall'interno dell'uovo. Virgilio Tosi è del parere che: «La sequenza dello sviluppo delle uova, per la qualità della ripresa intervallata, è ancora oggi esemplare e sarebbe tuttora utilizzabile nella didattica per la chiara evidenza delle successive fasi della morfogenesi»<sup>73</sup>.

Anche ne *La vita della zanzara*<sup>74</sup> possiamo osservare dei fenomeni simili legati ad esemplari di anofele femmine: il film è esplicitamente realizzato per prevenire la malaria<sup>75</sup>, «vera calamità per le nazioni», che questi insetti possono condurre nell'uomo. L'osservazione al microscopio di alcune larve che passano dallo stato larvale a quello di ninfa (un processo lungo in media 15 giorni che Omegna condensa con riprese intervallate in sequenze di pochi secondi) per poi liberarsi dell'involucro ninfale e spiccare il primo volo, fanno da preambolo alle scene principali. L'esame di alcuni esemplari femminili di anofele appena fecondate, ci mostra le modalità con cui l'uomo può contrarre l'infezione. Omegna, con delle particolari riprese al microscopio, ci mostra come il sangue entri in circolo nello stomaco dell'anofele dopo aver punto l'uomo e come si liberi delle sostanze di cui non necessita per il nutrimento. La prima delle sequenze tecnicamente rilevanti riguarda la formazione dei micro gameti nello stomaco dell'anofele carico di ovocisti, mentre la seconda illustra il deposito delle centinaia di uova e la loro posizione a nastri paralleli<sup>76</sup>.

---

<sup>73</sup> Virgilio Tosi, *Il pioniere Roberto Omegna (1876-1948)*, cit., p. 58.

<sup>74</sup> Anche questo film è stato presentato nel 1940 a Venezia durante la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica nella Settimana Cinematografica Italo-Tedesca.

<sup>75</sup> Solo nelle ultime sequenze è spiegato il processo di bonifica delle acque e dei terreni: «Per combattere la malaria bisogna bonificare integralmente il territorio. Per la distruzione diretta delle larve sono usati vari metodi: uno dei più diffusi è lo spargimento sulla superficie delle acque stagnanti di acetato arseniato di rame. [...] Occorre però diserbare la superficie dell'acqua prima di passare all'azione di spargimento che può essere eseguito con vari metodi».

<sup>76</sup> «Oltre al ciclo biologico dell'insetto ripreso con la tradizionale bravura, Omegna realizzò anche ottime animazioni con tecniche ed effetti speciali per illustrare dettagliati fenomeni: come ad es. la

Gli ultimi tre film di Omegna presenti nel *Catalogo dei film 1957* che trattano dal punto di vista scientifico tematiche legate al mondo animale sono *Vita della rana*, *La chiocciola*, *La cavalletta*. Purtroppo quest'ultimo non è stato possibile analizzarlo in quanto non è stato possibile reperirlo; dal lavoro di recupero fatto presso l'Istituto Luce è emerso un altro film di Omegna dal titolo *Cavallette*. La mano è quella di Omegna ma il film risale ad un periodo precedente a quello di nostra competenza; in più il riscontro di durata e contenuto fatto con il titolo presente nel *Catalogo dei film 1957* ci consente di dichiarare che le opere sono differenti.

È stato però possibile recuperare il film *Vita della rana*. L'opera che consentì al Luce di ricevere un premio speciale a Venezia nel 1941 per il complesso della sua produzione, fino ad oggi sembra non sia stata mai analizzata; spesso essa è stata erroneamente confusa con il film (muto e molto breve) *La rana*, realizzato sempre per mano di Omegna ma nella seconda metà degli anni Venti. Le ipotesi sono o che quest'ultimo film (*La rana*) faccia parte della prima serie entomologica realizzata dall'autore per il Luce o è addirittura possibile che invece faccia parte di quei film che Omegna realizzò autonomamente e che il Luce acquistò per inserire nel suo catalogo. Il film *Vita della rana* è stato recuperato grazie al lavoro di ripristino tecnico e di scansione in 2K realizzato sul fondo Enam nel laboratorio La Camera Ottica di Gorizia. Le immagini che compongono i 19 minuti del film sono state realizzate durante la stagione primaverile, dove «tutta la natura sembra purificarsi»; un periodo ottimale per l'osservazione scientifica degli aspetti dell'anfibio e delle sue abitudini. Nel film è portato ad esempio un esemplare di rana verde che è l'anfibio più comune in Italia. Mentre osserviamo pazientemente il risveglio dal letargo, Omegna ci illustra le principali caratteristiche morfologiche dell'animale: la mancanza della coda, la composizione degli arti anteriori e posteriori, il mimetismo e la composizione della mascella (quest'ultima al microscopio), fino all'illustrazione delle sacche vocali che permettono ai soli esemplari maschi di emettere il caratteristico timbro del gracidare. Un'analisi più approfondita viene condotta su due fenomeni particolari: il primo riguarda la dimostrazione dell'elevata reattività muscolare dell'animale e le leggi dei riflessi nervosi (questi esperimenti sono realizzati su esemplari deceduti e su diverse parti del corpo tra cui il cuore), mentre il secondo, a cui è dedicata un'analisi più

---

formazione dei micro gameti, e il plasmodio malarico nella fase di zigote che penetra nei tessuti dell'intestino della zanzara». Virgilio Tosi, *Il pioniere Roberto Omegna (1876-1948)*, cit., p. 62.



articolata, riguarda la deposizione delle uova e il loro svilupparsi. Attraverso delle riprese intervallate e realizzate al microscopio, Omegna analizza la conformazione dell'embrione (dalla forma sferica e bicolore) e il successivo sviluppo: dopo poche ore dalla sua fecondazione notiamo, grazie all'abilità nell'utilizzo delle riprese intervallate, come da cellula unica esso vada a suddividersi in un numero sempre maggiore di cellule fino ad assumere la forma detta morula (dal suo aspetto caratteristico di una piccola mora).

Attraverso delle immagini molto suggestive che in pochi secondi raccolgono un processo avvenuto invece in diversi giorni, intravediamo lo sviluppo del girino dalla sua forma primordiale di embrione fino alla rottura dell'involucro embrionale.

L'ultimo film di questa sottocategoria del mondo animale è *La chiocciola* (o *La vita della chiocciola* sul portale Luce); è da non confondere con il film dal titolo analogo *La chiocciola* diretto dallo stesso Omegna, ma nella prima metà degli anni Trenta. L'autore riedita il documentario qualche anno dopo in collaborazione con Eugenio Bava e Livio Laurenti per la Cineteca Scolastica, probabilmente tra il 1939 e il 1940, riutilizzando alcune riprese realizzate per la prima edizione del film<sup>77</sup>. Nei 15 minuti che compongono l'opera di nostro interesse (*La chiocciola* o *La vita della chiocciola*), presentata nel 1940 a Venezia durante la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica nella Settimana Cinematografica Italo-Tedesca, possiamo osservare le abitudini di questo «curioso animaletto, tanto noto e pur tanto interessante». Attraverso una serie di grafici illustrati vengono evidenziate le parti che caratterizzano la conformazione dell'*Helix pomatia* (la specie più diffusa in Italia): la particolarità di avere il piede sotto il ventre come organo di reptazione (ciò fa dell'animale un gasteropode), la conformazione del guscio sezionato (perché formato da un solo pezzo), le sue principali caratteristiche protettive e di mimetizzazione, la struttura degli organi tattili, visivi e dell'apparato masticatore. Le sequenze più suggestive e di rilievo dal punto di vista tecnico riguardano il moto dell'animale e la deposizione delle uova: il movimento, osservato attraverso un vetro grazie ad una ripresa che cattura dal basso il lento andamento dell'animale, ci mostra lo spettacolare formarsi di particolari onde il cui muoversi è paragonato all'andamento di un cingolato militare. La seconda sequenza di rilievo cattura la deposizione delle uova; ogni accoppiamento tra due

---

<sup>77</sup> Entrambi i titoli sono consultabili sul portale dell'Istituto Luce. *La chiocciola* con codice identificativo D029401. Per *La vita della chiocciola* l'identificativo è D059506. Ultima consultazione agosto 2019.

esemplari permette la formazione in media di 60-80 uova che vengono deposte in buche a pochi centimetri di profondità. Con grande abilità Omegna segue un esemplare fino a catturare il momento dello scavo e della deposizione; quest'ultima ripresa, che ci mostra l'intero processo dalla deposizione alla schiusa, è abilmente effettuata dall'interno della buca. Con quest'ultima spettacolare sequenza si chiude la nostra rassegna sui film realizzati da Omegna dedicati al mondo animale. Passando all'analisi dei documentari che hanno per oggetto il mondo vegetale riscontriamo due titoli molto interessanti che illustrano scientificamente processi non percepibili ad occhio nudo: *La vita delle piante e Morfologia del fiore*.

Il primo realizzato intorno al 1934-1935, segue l'intero percorso della nascita di una pianta, dalla caduta del seme maturo nel terreno alla germogliazione delle radici. La datazione è imprecisa ma è possibile asserire che esso non sia stato realizzato oltre il 1935 dal momento che fu presentato al Festival Cinematografico di Mosca di quell'anno: «In dieci giorni sono stati proiettati i films prodotti dopo l'Esposizione Internazionale della Cinematografia a Venezia. Fra quelli presentati solo 26 sono stati ammessi al Concorso e di essi otto sono sovietici e 16 di altre nazioni. [...] In un grande cinema di Mosca in quei giorni, simpaticamente accolti dal pubblico, venivano proiettati i films Luce: *Vita delle piante, Mare di Roma e Littoria*»<sup>78</sup>. Alternando riprese al microscopio e intervallate lungo tutto il documentario, Omegna ci illustra con minuzia di particolari l'intero processo di sviluppo del seme, dalla rottura delle membrane protettive da cui fuoriescono le piccole radici (e il loro inserirsi e avanzare nel terreno in cerca di nutrimento), alla formazione di piccole foglie rudimentali che una volta completata costituiranno la pianta, alla costituzione del fusto quale punto di congiunzione tra foglie e radici; la parte finale è dedicata all'osservazione dello sviluppo di una serie di iris bianchi e di rose. Più approfondito è invece *Morfologia del fiore*, anch'esso recuperato nel fondo Enam; il documentario costituisce uno degli ultimi lavori diretti da Roberto Omegna con la collaborazione di Eugenio Bava su soggetto di Arnaldo Beccaria. A questi si aggiunge la consulenza del Prof. Enrico Carano. La pellicola, presentata all'ultima edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (1942) prima dell'interruzione causata dagli eventi bellici, illustra un ampio campionario di fiori, «il più vago ornamento della terra», nello splendido atto di germogliare con riprese intervallate che racchiudono in pochi secondi

---

<sup>78</sup> *Il festival di Mosca*, "L'Eco del cinema", n. 138, 1935, p. 16.

un processo che può durare anche delle settimane. Prendendo ad esempio la specie delle angiosperme, la parte più specificatamente scientifica riguarda l'illustrazione attraverso una serie di grafici animati delle parti di cui è costituito il fiore, dal gambo fino alla corolla. È proprio analizzando la corolla («la parte più appariscente del fiore») che Omegna ci mostra la funzione principale del fiore, definita la più alta della vita del fiore, e cioè assicurare la conservazione della specie grazie all'impollinazione<sup>79</sup>. Suddivisa in tre tipi (idrofila, anemofila e zoidiofila), l'impollinazione è analizzata attraverso il pedinamento di alcuni insetti che, approfittando dei fiori aperti disposti «nell'atto della fecondazione», operano l'impollinazione zoidiofila. Infine, sono mostrati dei casi di impollinazione che avvengono grazie al vento, «il grande disseminatore», attraverso l'osservazione del movimento di alcune specie di fiori (ad es. orchidee) che danno vita al ciclo vitale della pianta.

*Morfologia del fiore* si lega per tematiche e contenuto all'unico film presente nella categoria "Agricoltura": *Il seme* è stato volutamente lasciato per ultimo nell'analisi dei film di Omegna distribuiti dalla Cineteca Scolastica in quanto rappresenta un curioso caso produttivo. La consultazione della copia presso la Cineteca Lucana ha fatto emergere (e possiamo ammetterlo con sicura certezza) che il film è stato completato postumo dopo la morte del maestro Omegna<sup>80</sup> partendo da materiali da lui stesso realizzati.

---

<sup>79</sup> In questa parte del documentario Omegna analizza nello specifico gli stami, la conformazione delle teche contenenti il polline nelle due logge polliniche e i singoli granuli pollinici con una serie di riprese al microscopio realizzate in laboratorio.

<sup>80</sup> Si aggiunge anche un altro caso di film postumo. Troviamo l'informazione nelle schede dei film che la rivista "Cinedidattica" suggerisce come scientificamente validi e adatti per la proiezione in aula come sussidio alle lezioni. Nelle schede, realizzate da Evelina Tarroni nel n. 3-4 1951, vengono segnalate tre produzioni della Cineteca Scolastica: *Echinodermi* e *Macchine nell'agricoltura* e *Vita dei ragni*. Il testo della scheda di quest'ultimo è il seguente: «Il film "Vita dei Ragni", lasciato incompleto dal compianto Omegna, è stato recentemente portato a termine, e presto sarà messo in distribuzione. Per quanto le riprese del materiale siano state realizzate alcuni anni fa, esse presentano ancora oggi, grazie alla consumata abilità di Omegna, un indiscutibile valore sul piano del film di ricerca e divulgazione scientifica. Infatti il film, pure incompleto, è stato proiettato durante il III Congresso del Film Scientifico, tenutosi a Bruxelles nel Novembre 1950, e non solo ha destato il più vivo interesse, ma è stato giudicato, come tecnica di ripresa, superiore ad un altro realizzato sullo stesso argomento da cineasti tedeschi che pure si erano serviti dei più moderni mezzi di ripresa per il cinema scientifico. Citiamo tra le migliori sequenze del film, la schiusa delle uova, l'agguato del ragno, la costruzione della tela. Il film è adatto, in conseguenza del vivo interesse che esso presenta, per i pubblici più vari. Tuttavia, a mio parere, alcune sequenze sono di un carattere drammatico per i bimbi più piccini (per es. la lotta fra i due ragni). Il film come si è detto, non è ancora in distribuzione. Esso sarà realizzato in 16 e in 35, in edizione muta e in edizione sonora». C'è da sottolineare tuttavia che il film, stando ai cataloghi della Cineteca, non è stato mai distribuito nel circuito scolastico.

La conferma che il film (mai analizzato finora e mai attribuito ad Omegna) sia stato realizzato dopo la scomparsa del regista l'abbiamo sin dalla prima didascalia del documentario: «La morte sorprese Roberto Omegna mentre compiva questa sua ultima fatica. Col rispetto che si deve a questo principe del documentario scientifico, che ha onorato l'Italia, noi abbiamo raccolto e compiuto la sua opera». Stando alle altre informazioni nelle responsabilità che appaiono dopo il cartello “Fine”, le riprese microscopiche e gli effetti speciali sono stati realizzati da Roberto Omegna e dal suo fedele collaboratore Eugenio Bava, la fotografia è affidata a Mario Bonicatti, il montaggio a Giuseppe Franci, l'adattamento musicale a Virgilio Chiti ed infine una particolare consulenza è stata fornita dallo sceneggiatore Camillo Mariani dell'Anguillara. Per quanto riguarda la possibile datazione prendiamo spunto da due documenti differenti: il primo è il *Catalogo dei film 1952* in cui il documentario non è presente. Nelle successive edizioni, 1954 e 1957, il film invece è normalmente in distribuzione. Il secondo documento preso in esame è il visto di censura su [italiataglia.it](http://italiataglia.it) che riporta il timbro dell'8 gennaio 1952 (con domanda di valutazione presentata il 27 novembre 1951)<sup>81</sup>. Oltre al semplice testo<sup>82</sup>, il visto di censura attribuisce la produzione dell'opera alla Fortuna film, la stessa casa di produzione che ha prodotto *L'occhio scientifico*, che, come abbiamo avuto modo di vedere in precedenza, probabilmente è stato completato dopo la scomparsa del pioniere Omegna. Ad una prima analisi è evidente che il film sia stato realizzato per scopi divulgativi utili a mostrare i vari tipi di disseminazione; le scene iniziali immortalano dei contadini nell'atto di «compiere la missione materna» di piantare dei semi nella “banca naturale” che è la terra. Attraverso una serie di riprese realizzate al microscopio vengono esaminati alcuni tipi di semi per mostrarne la loro struttura: ad esempio si segue lo schiudersi della pigna per poter estrarre dei pinoli ed analizzarli, la germinazione del frutto della castagna che trova facilmente terreno per germinare, contrariamente invece a quanto accade alla rosa di Jericho, il cui seme è anch'esso analizzato. La parte più consistente del documentario, ed anche la più importante, analizza nello specifico le diverse modalità di disseminazione: zoocora ad opera degli animali (ad esempio un frutto spinoso che si attacca al pelo dell'animale), idrofila per

---

<sup>81</sup> ID scheda: 5380 su [italiataglia.it](http://italiataglia.it). Ultima consultazione agosto 2019.

<sup>82</sup> «Il documentario illustra, con fotografie dal vero e con le analogie più convenienti, la storia intima del seme, dal momento del germoglio alle curiose peregrinazioni aeree che esso compie in cerca di un terreno propizio».

mezzo dell'acqua (in questo caso il seme viene nutrito dall'acqua e trasportato dalle correnti) e anemofila attraverso il vento che è il tipo di disseminazione più diffusa (è portato ad esempio lo sgretolarsi del tarassaco al vento). È soprattutto la disseminazione anemofila che ci permette di osservare come le sequenze legate a questa categoria siano state riprese dal film precedentemente analizzato *Morfologia del fiore*: nello specifico quando ci viene mostrato come i semi della begonia riescano ad arrivare ad una distanza molto elevata rispetto alla pianta madre grazie alla loro particolare conformazione di piccole foglie sottili. Con una narrazione più poetica, nel film *Morfologia del fiore* la stessa sequenza viene descritta osservando come si sfoglino e si stacchino «quasi come pagine da libro, i semi della *pithecoctenium echinatum*, muniti di una caratteristica espansione pergamenacea». Anche la successiva sequenza della disseminazione anemofila dei semi dell'orchidea è ripresa dal film *Morfologia del fiore*.

Al di là della qualità del contenuto dell'opera, questo film *Il seme* ci permette di aggiungere un altro tassello fondamentale nella ricostruzione dell'ampia fatica culturale e scientifica compiuta da Omegna. Un lungo lavoro e una grande impresa quella del pioniere Omegna, che ha dato lustro per decenni al nostro Paese nel campo della cinematografia scientifica: un'impresa che ha prodotto film e documentari dall'alto valore scientifico tanto da essere inseriti nei circuiti scolastici per poter essere fruiti dalla popolazione scolastica di tutte le età.

### 3. 2. 2. *I film didattici animati sulla geografia di Luigi Liberio Pensuti*

In un segmento del n. 1 della “Rivista Luce” realizzato nel 1934 per mostrare alcune attività dell’Istituto Luce<sup>83</sup>, possiamo notare uno studio in cui vengono create delle illustrazioni animate: lo studio è il reparto di cinema d’animazione del Luce diretto da Luigi Liberio Pensuti negli anni Trenta.

Considerato tra i pionieri del cinema d’illustrazione italiano<sup>84</sup> soprattutto per l’ampio numero di produzioni tra gli anni Trenta e Quaranta, Pensuti è oggi maggiormente ricordato per i suoi lavori realizzati durante la campagna antitubercolare<sup>85</sup> promossa dal Luce negli anni Trenta con lo scopo di prevenire e curare la malattia, in un periodo in cui il rapporto tra cinema d’animazione e regime «diventa più apertamente propagandistico»<sup>86</sup>.

Attraverso la consultazione di una serie di fonti, possiamo asserire che prima di essere tra i protagonisti dell’esperienza presso il Luce, Pensuti compie studi di Medicina e Architettura (quest’ultimi mai portati a termine) per poi trasferirsi a Civita Castellana nel 1927 dopo la sua nomina a direttore artistico di una fabbrica di ceramiche. A causa della prematura morte della moglie, decide di rientrare nella sua Roma per poter affidare temporaneamente la figlia a sua madre; qui conosce Vittorio Podrecca, fondatore della compagnia di marionette “I piccoli”. Grazie a questo incontro entra in contatto col mondo dello spettacolo con un contratto da costumista e scenografo presso

---

<sup>83</sup> L’edizione francese, l’unica ad oggi reperibile, è consultabile sul portale online del Luce. Codice identificativo RL00101. Ultima visita agosto 2019.

<sup>84</sup> Per un approfondimento sulla vita e le opere di Pensuti cfr. Raffaella Scrimatore, *Le origini dell’animazione italiana: la storia, gli autori e i film animati in Italia, 1911-1949*, Latina, Tunué, 2013; Raffaella Scrimatore, *Luigi Liberio Pensuti, film d’animazione oltre la propaganda*, “Cabiria: studi di Cinema”, n. 178, 2014; Sergio Toffetti, *La pestilenza e la guerra: due cavalieri dell’apocalisse nei film di Liberio Pensuti*, “Immagine – Note di Storia del cinema”, n. 6, 2012; Cristina Formenti, *All’ombra dei fasci e della croce di Lorena: i documentari animati di Luigi Liberio Pensuti per la campagna antitubercolare*, “La valle dell’Eden: quadrimestrale di cinema e audiovisivi”, n. 30, 2016-2017; Patrizia Cacciani, *I film d’animazione nell’archivio storico Luce*, in Martina Tortora (a cura di), *Viaggi nell’animazione: interventi e testimonianze sul mondo animato da Emile Reynaud a Second life*, Latina, Tunué, 2008.

<sup>85</sup> Per un approfondimento su queste opere cfr. il Dvd curato dalla Cineteca Italiana *L’arte della comunicazione, il cinema d’animazione di Luigi Liberio Pensuti (1930-1940)*, 2014. «I film sono stati ritrovati grazie a un fondo privato depositato presso la Cineteca Italiana da un amatore che acquistandoli in un mercatino dell’usato ne ha riconosciuto il valore e li ha consegnati all’Archivio Nazionale Cinema d’Impresa di Ivrea, rendendoli così disponibili alla visione e consentendomi un ulteriore approfondimento sull’opera di Pensuti a conferma della sua straordinaria importanza nella storia del cinema d’animazione italiano». Raffaella Scrimatore, *Luigi Liberio Pensuti, film d’animazione oltre la propaganda*, cit., p. 51.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 49.

lo studio di Valle Giulia (nei pressi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna). Seguendo la compagnia durante la tournée in Francia, conobbe Camillo Mastrocinque (autore cinematografico ricordato soprattutto per diversi film realizzati con Totò negli anni Cinquanta e Sessanta)<sup>87</sup> e Carlo Cossio<sup>88</sup> dai quali apprese le infinite possibilità della tecnica dell'animazione cinematografica; insieme a Cossio realizzò dei film utilizzando dei pupazzi per la Gaumont sperimentando «l'utilizzo dei fogli di celluloidi nella realizzazione dei cartoni animati»<sup>89</sup>. Rientrato in Italia dopo l'esperienza all'estero, fonda nel 1930 la sua casa di produzione, la Siced (Società italiana per la cinematografia educativa e didattica), specializzata nella realizzazione di cartelli, pupazzi animati e trucchi cinematografici con la quale realizza, durante tutto il decennio, molti documentari d'animazione.

Un'altra collaborazione nasce dall'incontro con il poeta Trilussa. Insieme realizzano negli anni Trenta una serie di otto “favolette”<sup>90</sup> tra le quali la discussa *La vispa Teresa* del 1931; il film doppiato dalla figlia di Pensuti, è una rivisitazione della celebre poesia del poeta romano dalla quale il film si discosta soprattutto nella parte finale (dove la protagonista, divenuta ventenne, non va più in cerca di farfalle ma di mariti) tanto da essere giudicato «osceno, nocivo alla sacralità della famiglia e addirittura un'istigazione alla prostituzione»<sup>91</sup>. La decisione di censurare l'opera si estese anche alle altre otto “favolette” che, essendo ritenute non adatte, vennero ritirate dal mercato dal Ministero della Cultura Popolare.

Nel 1932 il regime organizza una campagna antitubercolare servendosi di svariati mezzi di comunicazione per debellare la forza distruttiva del bacillo di Koch; dallo studio di Cristina Formenti, dedicato esclusivamente a queste produzioni, emerge come in quel determinato periodo il cinema d'animazione «avesse una potenzialità didattica superiore a quella del cinema dal vero, in quanto capace non solo di rendere chiari e meno aridi agli occhi dello spettatore comune perfino gli aspetti del reale più

---

<sup>87</sup> *Siamo uomini o caporali* del 1955, *Totò, Peppino e... la malafemmina* del 1956 e *Tototruffa '62* del 1961.

<sup>88</sup> Stimato autore di fumetti quali *Dick Fulmine* e *Buffalo Bill*.

<sup>89</sup> Sergio Toffetti, *La pestilenza e la guerra: due cavalieri dell'apocalisse nei film di Liberio Pensuti*, cit., p. 135.

<sup>90</sup> Tra le quali *La morte del gatto*, *Er porco e er somaro*, *Le rane e le spighe*, *La bisbetica domata*, *Er variété*.

<sup>91</sup> Raffaella Scrimatore, *Le origini dell'animazione italiana: la storia, gli autori e i film animati in Italia, 1911-1949*, cit., p. 118.

ostici da comprendere, ma anche di farli diventare “interessanti”»<sup>92</sup>. I primi film prodotti dal PNF per la campagna sono *Decalogo antitubercolare* (considerato smarrito) e *Campane a stormo!*<sup>93</sup> del 1932 composto da una parte realizzata con riprese dal vero e una realizzata con disegni fissi; quest’ultima è attribuibile a Pensuti.

La collaborazione dell’autore alla campagna diretta dalla Federazione Italiana Nazionale Fascista per la lotta contro la tubercolosi, continua tra il 1935 e il 1940 tramite la sua casa di produzione Siced; in questo lasso di tempo vengono prodotti dalla sua casa di produzione *L’igiene di Tombolino* (ca. 1935) e *La taverna del tibbici*<sup>94</sup> diretto da Lamberto Ristori (1935). Poco dopo Pensuti viene incaricato anche di dirigere il reparto del Luce d’animazione a passo uno, con la quale realizza *Nemico pubblico n. 1* (nel 1938 in collaborazione con Ugo Amadoro), *Crociato 900* (1939) e *Colpi d’ariete* (1940).

È proprio il suo periodo da direttore della sezione a passo uno del Luce a riguardare più da vicino lo studio che stiamo portando avanti. Possiamo osservare le operazioni di creazione del suo laboratorio nel segmento dedicato al cinema nella “Rivista Luce” menzionata in apertura di paragrafo: in apertura del breve filmato, dalla durata complessiva di quattro minuti, una panoramica ci introduce nel laboratorio dove subito possiamo notare una serie di illustrazioni che, una volta unite tra loro, formeranno un’unica figura in movimento. Proseguiamo l’esplorazione del laboratorio e dei suoi lavoratori osservando le varie mansioni svolte quali la colorazione, la realizzazione di uno sfondo e la composizione finale delle immagini grazie all’utilizzo dei lucidi; per quest’ultimo processo osserviamo tutta la serie dei lucidi passare sotto una macchina fotografica che li immortalava, uno ad uno, fotogramma per fotogramma, a passo uno appunto, fino a creare l’impressione di movimento. Vediamo la composizione di un

---

<sup>92</sup> Cristina Formenti, *All’ombra dei fasci e della croce di Lorena: i documentari animati di Luigi Liberio Pensuti per la campagna antitubercolare*, cit., p. 93.

<sup>93</sup> «Attraverso il racconto di una vicenda finzionale esemplare, si offrono allo spettatore indicazioni sulle norme sanitarie da seguire, nonché sugli strumenti di cura e prevenzione di cui, grazie all’operato del regime, può usufruire. Il cortometraggio, però, termina poi con un codino in animazione che invita all’acquisto del francobollo antitubercolare. [...] Il protagonista di questo codino è un francobollo dai tratti antropomorfi che, imbracciando una baionetta, si reca in vari luoghi per raccogliere soldi a favore della lotta contro la tisi. Quest’appendice ha quindi puramente la finalità di promuovere l’acquisto del francobollo». *Ivi*, p. 95.

<sup>94</sup> «Ne *La taverna del tibbici* si narra di un balilla che, trovatosi faccia a faccia con una personificazione della tisi e dei suoi bacilli in un’osteria dalle scarse condizioni igieniche, corre a chiamare in soccorso un esercito di francobolli antitubercolari dall’aspetto antropomorfo, i quali ingaggiano una battaglia con questo male e lo sconfiggono. Si propone così l’idea che, nella guerra contro la tisi, i nostri soldati siano i chiodileggera». *Ivi*, pp. 97-98.



personaggio femminile, Marianne, che raffigura la Francia; l'intero breve filmato di cui si può seguire la realizzazione, *Idillio a Ginevra*, è una parodia sui rapporti che intercorrono tra Francia e Germania e il ruolo della Società delle Nazioni:

«In quel di Ginevra la nomenclatura delle Nazioni Unite – rappresentata da tanti uomini anziani con lunghe barbe abiti seriosi – danza davanti alla sede. Un piccolo albero prende e dai suoi rami nascono armi di tutti i genere: fucili, cannoni, coltelli. Sotto l'albero si incontrano Marianne e Hitler – in abiti della Hitler-Jugend, organizzazione giovanile nazista – che cantano e amoreggiano. L'uno non si fida dell'altra ed entrambi sono armati»<sup>95</sup>.

Consultando il *Catalogo dei film 1957* della Cineteca Scolastica possiamo notare come i titoli prodotti da quest'ultima e realizzati da Pensuti, molto probabilmente nel reparto di cinema d'animazione da lui diretto, siano quattro: *La Terra e i suoi movimenti*, *Il volto della luna* (quest'ultimo mai attribuito a Pensuti)<sup>96</sup>, *La vicenda delle stagioni* e *Come fu scoperta la forma della terra*. Quindi, infine, possiamo confutare alcune ipotesi tratte da fonti che abbiamo utilizzato per riassumerne la carriera di Pensuti che inseriscono anche i film *Le fasi della luna*, *L'influsso lunare*, *L'asse terrestre*, *Le comete*, *Il moto terrestre* tra le produzioni della Cineteca Scolastica realizzate da Pensuti. La svista è dimostrabile analizzando l'intero catalogo e rilevando come nessun altro film di Pensuti sia distribuito dalla Cineteca Scolastica; nel caso fossero stati effettivamente prodotti altri documentari didattici da Pensuti, ancor più se sponsorizzati dalla Scolastica, la Cineteca non avrebbe mancato certamente di distribuirli per arricchire il suo patrimonio e catalogo.

I film sopra elencati che andremo ad analizzare sono stati tutti realizzati da Pensuti su soggetto di Livio Laurenti; per le riprese Pensuti si è avvalso della collaborazione dei fratelli Martini come operatori e talvolta (come in *La terra e i suoi movimenti*) della figlia Luciana. Sono documentari legati dal tema dei movimenti della terra e dei mutui rapporti con il sistema solare, con le costellazioni e la “vicenda delle stagioni”; inoltre stilisticamente sono tutti documentari muti che fanno ampio uso di plastici, modellini, mappe illustrate, grafici animati e qualche ripresa dal vero. Nel *Catalogo dei film 1957* sono inseriti nella categoria “Geografia e astronomia”.

---

<sup>95</sup> Patrizia Cacciani, *I film d'animazione nell'archivio storico Luce*, cit., p. 82.

<sup>96</sup> In alcuni casi è stato erroneamente attribuito a Giampiero Pucci.

Anche se il titolo del primo documentario *Come fu scoperta la forma della terra* (o *Che cosa è la nostra terra?* consultabile sul portale del Luce)<sup>97</sup> lascia intuire una certa continuità di argomenti con gli altri che vedremo, quest'ultimo si differenzia leggermente. Il documentario si apre con una breve illustrazione di paesaggi collinari, montuosi e marini realizzati in esterni, per poi introdurci alla scoperta del bacino del Mediterraneo e rivelare come in antichità la forma della terra fosse considerata come un grande disco (un primo modellino del globo appiattito ce ne mostra un esempio) avente come centro la città di Delfo sacra ad Apollo. Con l'espansione dell'Impero Romano l'uomo intuì che i confini erano ben più ampi e che si necessitava di ulteriori esplorazioni. La narrazione del documentario è scandita da numerose carte geografiche utili a rappresentare i territori già scoperti dall'uomo e quelli ancora non esplorati, infatti, proseguendo l'*excursus* storico, Pensuti mostra la rotta che diversi esploratori intrapresero per la perlustrazione di nuove terre che successivamente l'Impero Romano «compose in una ordinata unità civile». Sempre utilizzando dei grafici rappresentanti un paesaggio e un uomo intento a scalare delle vette, ci viene mostrato scientificamente il rapporto tra la distanza che l'occhio dell'esploratore può coprire in base alla sua altitudine: «L'uomo si sentì piccolo in confronto del suo vasto mondo e intuì che la Terra era curva: dalla rotondità dell'orizzonte che tanto più si amplia quanto più un osservatore si pone in alto». Ritornando al quadro storico sulle nuove scoperte geografiche, Pensuti passa in rassegna una serie di teorie sviluppatesi nei secoli passati, ad esempio le teorie di Pitagora e di altri filosofi del VI sec. a.C. che permisero all'uomo di asserire che la forma della Terra fosse sferica. Successivamente, con le invasioni barbariche, «persa ogni nozione dell'antica sapienza», tali ipotesi vennero accantonate e si tornò a credere che la Terra fosse simile a una piattaforma; almeno fino agli ultimi secoli del Medioevo quando la sfericità della Terra «riapparve ai dotti come una razionale probabilità». La successiva parte del documentario è ciò che lo differenzia dalle altre produzioni: ci vengono mostrate le rotte dei principali esploratori, «arditissimi viaggiatori», soprattutto italiani e portoghesi (ad es. Vasco De Gama verso le Indie nel 1497 e Ferdinando Magellano) verso lontane regioni dell'Asia. Ad esempio ci viene mostrato come Frate Giovanni da Pian del Carpine nel 1245 raggiunse da Avignone la catena montuosa dell'Himalaya (esattamente il gruppo montuoso del Karakorum), l'itinerario di Marco Polo che tra il 1271 e il 1295

---

<sup>97</sup> Codice identificativo D044805. Ultima consultazione agosto 2019.

raggiunse la Cina, l'itinerario del cosmografo fiorentino Paolo Toscanelli pensato per raggiungere le Indie e ovviamente la rotta di Cristoforo Colombo che nel 1492 «tentò quella via per “Buscar el levante por el ponente” e... scoprì una nuova faccia del mondo» (è interessante notare come la narrazione di tutte le personalità che il documentario passa in rassegna sia introdotta da lavori pittorici che li raffigurano). A questo punto «la sfericità della Terra era ormai provata col fatto. Ulteriori osservazioni ed esatte misurazioni astronomiche provarono poi che la Terra, depressa ai poli e rigonfia all'equatore, più che una sfera è uno sferoide il quale, dotato di propri movimenti si aggira nello spazio infinito». Per chiudere quest'ultima parte del documentario, Pensuti mostra una serie di modellini realizzati nei minimi particolari rappresentanti la Terra e alcune sue caratteristiche quali la depressione dei poli, mentre un ultimo modello è realizzato per “catturare” il movimento sull'asse e la rotazione intorno al Sole.

*La vicenda delle stagioni* (anche quest'ultimo consultabile sul portale del Luce)<sup>98</sup> invece, entra più nello specifico sul fenomeno delle stagioni e del loro succedersi senza approfondire tematiche storiche, se non per qualche necessario e rapido accenno. Con una serie di grafici dell'orbita terrestre (rappresentanti il perielio e l'afelio) e modellini del globo terrestre, Pensuti ci mostra come la vicinanza o la lontananza della Terra dal Sole abbia un valore relativo alla determinazione delle stagioni: «...Meccanismo celeste che regola e determina l'alternata vicenda delle stagioni». L'esplorazione sul mutamento delle varie stagioni prosegue grazie all'ausilio di un grafico e di vari modellini che si sovrappongono su di esso: il primo esempio raffigura il Sole che sorge «nell'esatto punto medio dell'oriente» il 21 marzo (equinozio di primavera) e via via per tutte le altre stagioni. Si procede con il solstizio d'estate in cui notiamo il Sole sorgere in un punto spostato verso nord e percorrere nel cielo un arco maggiore di un semicerchio (21 giugno), poi ancora con l'equinozio d'autunno (21 settembre ca.) in cui il Sole torna a sorgere nel punto medio dell'oriente e il suo corso diurno “ridisegna” nel cielo un esatto semicerchio; si conclude con il solstizio d'inverno (21 dicembre) in cui il Sole sorge nel punto di massima escursione a sud e l'arco del suo apparente corso diurno è più breve di un semicerchio ed è inclinato verso sud: «comincia l'inverno» e la Terra si trova orientata verso il perielio. La seconda parte della narrazione prosegue invece mostrando, attraverso un plastico di un paesaggio in campo lungo, il punto in

---

<sup>98</sup> Codice identificativo D062707. Ultima consultazione agosto 2019.

cui sorge il Sole in base al periodo stagionale. Si procede poi alla spiegazione approfondita, con l'utilizzo di immagini girate anche in esterni raffiguranti un bambino e il suo gioco, sulla durata delle stagioni. Il ragazzino è intento a maneggiare un sasso legato ad uno spago, lo fa roteare e lo spago si accorcia avvolgendosi al punto centrale: «più lo spago si accorcia, avvicinando il ciottolo al suo centro di trazione, più il movimento del ciottolo si accelera. Così accade alla Terra». Il fenomeno è ulteriormente analizzato con un plastico in miniatura del globo che ruota su sé stesso e intorno al Sole avvicinandosi sempre di più a quest'ultimo; in base alla maggiore o minore vicinanza della Terra al Sole è calcolata la durata delle stagioni: «È una pura questione di asse, da cui dipendono tutte le forme e le fasi della vita terrestre».

Simili espedienti in cui si paragonano i fenomeni naturali ai movimenti e ad azioni che avvengono nella quotidianità (anche se animati e non ripresi dal vero) li troviamo anche nei due successivi documentari.

Ne *Il volto della Luna* ad esempio (come abbiamo anticipato, il film non è mai stato attribuito a Pensuti; o magari lo è stato, ma con titolo differente) c'è un uso di riprese dal vero combinato con l'ampio utilizzo di grafici ma soprattutto di modellini del corpo lunare. Nelle sequenze d'apertura della prima parte (la copia consultata presso la Cineteca Lucana è composta da 4 bobine 16mm, per una durata complessiva di circa 40 minuti) vediamo un «insonne ed attento» astronomo scrutare con attenzione attraverso un gigantesco telescopio «mirabili nebulose e stelle lontanissime»; dopo una serie di immagini che ci mostrano il laboratorio dell'astronomo, vediamo quest'ultimo intento a tarare il telescopio per dirigerlo verso il satellite più vicino alla Terra per farci vivere «la straordinaria avventura di un viaggio nell'arcano mondo lunare». Da questo momento in poi assumiamo il punto di vista del telescopio anche grazie ad una carrellata ottica che «ci porta» sulla Luna per osservarla meglio: «a prima vista, non ha l'effetto di un mondo parlato?». Con la possibilità di osservare più da vicino il corpo lunare, scorgiamo increspature montuose e ampie zone pianeggianti più scure «che Galileo chiamò mari»; con l'ausilio di un plastico vengono mostrate la struttura delle pianure e dei mari (11 quest'ultimi). Ma l'assenza di nubi sta ad indicare la mancanza essenziale per essere considerati mari: «non c'è una goccia d'acqua!». Delle riprese ravvicinate scrutano con attenzione il terreno lunare e i monti che «sono monti veri, della cui forma ispida e aguzza ci danno l'idea le ombre che proiettano quando sono illuminati dal sole». Questo punto di vista molto ravvicinato ci mostra le profonde fratture dei monti aridi e spogli di vegetazione (vediamo la loro disposizione in

raggruppamenti circolari, i crateri, che nel loro interno presentano picchi sopraelevati, i circhi, che se uniformi internamente sono denominati piazze) e chiude la prima parte. La seconda parte si apre con un'ampia panoramica sul paesaggio lunare, sulla muraglia montuosa e le lunghe strie dei crateri. È altresì illustrata la formazione dei circhi: «furono forse enormi bolle di materia semifluida sollevate da forze endogene, quando la Luna solidificava. Le cupole delle bolle crollarono e la loro materia si accumulò ai margini. O forse un giorno furono dei vulcani». L'esempio è mostrato mediante una strana sostanza molle (da alcune testimonianze rilasciate in un'intervista dalla figlia di Pensuti, sembra sia stata utilizzata della polenta)<sup>99</sup> e dei grafici animati che mostrano l'implosione della materia. Negli ultimi minuti della seconda parte del documentario viene tracciata una mappa che, in analogia a quella terrestre, è chiamata "selenografica"; prima che una carrellata ottica ci riporti sulla Terra è presente un'ultima didascalia: «Addio, poetico astro delle notti, così incantevole da lontano, e da vicino così poco invitante!».

La terza parte, infatti, è dedicata all'osservazione della Terra, della Luna e dei loro mutui rapporti da un diverso punto di vista senza l'ausilio dell'"occhio" del telescopio; grazie all'utilizzo di modellini dei due corpi, ci viene illustrato il volume della Luna che rapportato a quello terrestre è di 1/49, il moto di rivoluzione e il completo giro di rotazione che il corpo lunare compie sul proprio asse: «Per questo sincronismo la luna mostra sempre lo stesso emisfero e sembra immota nella sua escursione celeste, ma con vari aspetti che diciamo fasi o stagioni». Per cui alla congiunzione (novilunio) e alla opposizione (plenilunio) la Luna e la Terra non sono generalmente allineate col Sole; quando si verifica l'allineamento si verificano le eclissi. Quest'ultima didascalia sulle stagioni ci introduce alla quarta ed ultima parte dedicata esclusivamente al fenomeno delle fasi lunari e alla completa lunazione illustrata mediante l'ausilio di modellini, sfondi e grafici animati.

La "vicenda delle stagioni" è un argomento trattato da Pensuti in tutte le opere che finora abbiamo analizzato, a volte in maniera più approfondita altre con brevi accenni come nel caso de *La terra e i suoi movimenti*. Il documentario presentato alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica del 1942 è suddiviso in tre parti differenti: *Il moto di rotazione*, *Moto di traslazione* e *Altri movimenti terrestri* (per quanto riguarda

---

<sup>99</sup> Diverse testimonianze rilasciate dalla figlia sono raccolte in Mario Verger, *Luigi Liberio Pensuti, Pioniere del Cartone Animato Italiano* consultabile all'indirizzo web <https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=9637>. Ultima consultazione agosto 2019.

la copia ripristinata presso il laboratorio La Camera Ottica ogni parte corrisponde ad una pellicola differente in 16mm per una durata complessiva di circa 28 minuti).

La “vicenda delle stagioni” è affrontata nella seconda parte del documentario *Moto di traslazione*: in apertura, il segmento, mostra una suggestiva rappresentazione delle costellazioni che ci permette di osservare l’azione rotante del sistema solare intorno al perno che è la stella polare. Facendo cenno alla “vicenda delle stagioni” è mostrato il fenomeno della Terra che in caso ruotasse sull’asse ferma in un punto dello spazio, noi vedremmo il Sole sempre proiettato sullo stesso punto astronomico del cielo, i giorni sarebbero costantemente uguali «e non avrebbe luogo l’alterna vicenda delle stagioni». Al contrario, il Sole, «che per noi è come se stesse fermo», lo possiamo vedere durante l’anno «passare di costellazione in costellazione nella zona mediana della sfera celeste detta dello zodiaco». Ciò tende a dimostrare che la Terra oltre a girare sull’asse, è continuamente in movimento nello spazio “toccando” le varie tappe (le costellazioni) definite anche “le case del Sole”. Tutta una serie di modellini e grafici dei vari segni zodiacali compongono le successive sequenze; mediante un’inquadratura con cui assumiamo il punto di vista del Sole, la macchina da presa effettua con una panoramica lo stesso cammino passando per le varie costellazioni. In seguito è mostrata la rivoluzione terrestre sull’orbita intorno all’astro luminoso e la “vicenda delle stagioni”. La terza breve parte che conclude il documentario, *Altri movimenti terrestri*, presenta un insieme di riprese dal vero e trucchi realizzati in laboratorio: tramite l’utilizzo di una trottola, osserviamo nel suo rapido roteare che «l’asse di rotazione fa descrivere un cono, il cui vertice è all’estremità del puntale». Con questo esempio, il documentario vuole dimostrare che la Terra può assomigliare «a un complesso di due trottole opposte, come se il suo centro fosse il punto d’incontro dei loro assi perfettamente allineati»; per dimostrare visivamente l’esempio, un grafico animato del globo terrestre in rotazione è sovrapposto a due trottole come sopra indicato. La “prova” continua con la costruzione di grafici animati rappresentanti il cono superiore nella regione settentrionale del cielo; il cono oltretutto traccia la circonferenza del globo. Nei 5 minuti conclusivi della terza parte sono mostrati i moti di precessione degli equinozi e il moto di nutazione realizzati su grafici illustrati che analizzano il globo terrestre da diverse prospettive.

I moti terrestri sono invece illustrati nella prima parte *Il moto di rotazione*: oltre a mostrare la “pura intuizione visiva” del moto diurno del cielo con cartelli e grafici animati (anche con dei plastici del Sole che «in 24 ore, per portare il giorno ai nostri

due emisferi, avrebbe dovuto percorrere un giro di 93.886.000 di Km!!!»), viene utilizzato un disegno animato (uno dei pochi in tutta la produzione scolastica) raffigurante un pollo allo spiedo fatto roteare velocemente al fine di dimostrare l'assurdità del sistema tolemaico. La parte più interessante del documentario riguarda il tentativo di rappresentare una serie di teorie sul movimento terrestre (Tolomeo, Copernico, Galileo Galilei e Isaac Newton) fino ad arrivare alla «prova concreta» del moto di rotazione terrestre avvenuto a metà del XIX sec. ad opera di Léon Foucault grazie all'utilizzo del pendolo galileiano nel Pantheon di Parigi. Una sequenza dalla realizzazione altamente tecnica rappresenta un ritratto dipinto di Foucault, in dissolvenza appare lentamente un pendolo e ancora in dissolvenza appare una suggestiva illustrazione rappresentante l'interno del Pantheon e una cospicua folla che assiste al momento dell'esperimento del fisico francese: «un pendolo libero di ruotare in tutte le direzioni continua a oscillare sempre sul piano in cui ha ricevuto il primo impulso». La successiva sequenza illustra il movimento del pendolo e la sua «invarianza» di movimento, avvalorando l'ipotesi dell'esperimento di Parigi; lo stesso esperimento viene illustrato durante la replica avvenuta presso la cupola di S. Maria del Fiore di Firenze a cura dell'osservatorio Ximeniano con un pendolo lungo 108m la cui massa pesava un quintale. Per mostrare l'esperimento fiorentino sono state realizzate delle riprese in esterni (molto rare nelle produzioni scolastiche di Pensuti) della chiesa nella sua interezza e della sua cupola vista dal basso. Uno stacco di macchina ci mostra il pendolo e il suo movimento e con una conclusiva camera a piombo ne possiamo scorgere il risultato sulla sabbia della tavoletta: «l'indice scrivente di cui era munito il pendolo ha segnato, sopra una tavoletta spalmata di sabbia, questo risultato; prova inconvertibile che la Terra gira intorno al suo asse polare».

Dopo questa breve parentesi produttiva tra la Siced e la Cineteca Scolastica che ha portato alla realizzazione dei film sopra illustrati, Pensuti non tornerà mai più su tematiche relative alla geografia e al globo terracqueo. Tuttavia continuerà a contribuire innalzando il livello delle produzioni animate nel nostro Paese iniziando una prolifica collaborazione con la Incom di Sandro Pallavicini. Con la Incom realizza alcuni documentari di propaganda anti-inglese tra cui *Il principio della fine*<sup>100</sup> (realizzato da Ubaldo Magnaghi per riepilogare le ostilità della Gran Bretagna nei

---

<sup>100</sup> Codice identificativo per la consultazione sul portale Luce D048401. Ultima consultazione agosto 2019.

confronti dell'Italia e vantarsi dell'invasione dell'Etiopia, considerata un duro colpo all'impero britannico da parte dell'Italia) e *Inghilterra contro Europa*<sup>101</sup> (diretto da Raoul Quattrocchi) volto ad evidenziare le continue interferenze inglesi nelle politiche europee; per la Incom lavora ancora a *Roma e Cartagine*<sup>102</sup> e al bel *Ipionieri*<sup>103</sup> (diretto da Gianni Franciolini) realizzato per render note le scoperte più importanti di alcuni esploratori italiani. Infine, realizza la parodia animata di alcuni personaggi storici tra cui il Negus d'Etiopia (*Aimè Selassié*), Adolf Hitler (*Ahi Hitler!*) e Winston Churchill ribattezzato Churkill nel suo film *Il Dottor Churkill* prendendo spunto dalla storia del Dottor Jekyll e Mr. Hyde<sup>104</sup>.

Ancora una volta come già accaduto nel periodo prebellico, l'animazione, quale potente strumento in grado di semplificare argomentazioni anche a contenuto politico o propagandistico, viene sfruttata ed utilizzata per scopi sicuramente meno nobili rispetto all'insegnamento nelle scuole. Grazie agli archivi consultati che hanno preservato i materiali della Cineteca Scolastica, ci rimangono queste quattro opere realizzate da Pensuti a testimonianza delle sue grandi capacità narrative e della sua immensa fantasia e abilità nella realizzazione di grafici, modellini, stampe e numerosi trucchi per rappresentare i movimenti della globo lunare, del globo terrestre e dei suoi rapporti con l'universo e che, poste al servizio della scuola, hanno contribuito ad elevare scientificamente il patrimonio dell'animazione italiana.

---

<sup>101</sup> Codice identificativo per la consultazione sul portale Luce D022204. Ultima consultazione agosto 2019.

<sup>102</sup> Codice identificativo per la consultazione sul portale Luce D007402. Ultima consultazione agosto 2019.

<sup>103</sup> Codice identificativo per la consultazione sul portale Luce D022102. Ultima consultazione agosto 2019.

<sup>104</sup> Quest'ultimo consultabile sul portale del Luce. Codice identificativo D022205. Ultima consultazione agosto 2019.



### 3. 2. 3. *Il tecno-umanesimo nelle produzioni di Virgilio Sabel*

«Abbiamo avuto occasione altre volte di ricordare Virgilio Sabel, considerandolo uno dei più preparati e dei migliori rappresentanti del documentarismo italiano. Negli ultimi cortometraggi del Sabel, quel particolare mondo lirico-scientifico che spiega e rende visibili misure millesimali e vibrazioni, pensieri e suoni, corpi geometrici e problemi fisici, esprimendo l'inesprimibile, ciò che sussiste al di là dei nostri sensi, torna ancora più approfondito e, se possibile, più fluido, nell'intento di rendere accessibile al pubblico, a tutto indistintamente il pubblico del cinema, ciò che spesso è inaccessibile; che molti di noi non capirono a scuola dopo le innumerevoli esplicazioni verbali dell'insegnante, ignaro dell'apporto istruttivo del mezzo audiovisivo, insensibile a quella "lezione delle cose" che pure è stata teorizzata da tanti filosofi, nei secoli scorsi, e che soltanto oggi, col cinema, trova lo strumento più adatto»<sup>105</sup>.

Con queste parole Mario Verdone nel 1952 riassume le enormi potenzialità di Virgilio Sabel quale autore capace di costruire "lezioni delle cose" filmate e renderle accessibili ad un pubblico, anche più giovane, non necessariamente specializzato in materie scientifiche, come può essere una classe di studenti. Come vedremo le sue produzioni realizzate tra il 1948 e il 1951 vennero scelte dalla Cineteca Scolastica per essere inserite nel patrimonio filmico disponibile agli istituti scolastici, andando ad arricchire il circuito con produzioni dal contenuto e dal valore altamente tecnico e scientifico.

Virgilio Sabel è stato un artista poliedrico dalle innovative capacità narrative utilizzate per realizzare opere letterarie, soggetti e sceneggiature cinematografiche, opere musicali<sup>106</sup>, documentari scientifici dal carattere didattico, film industriali per alcune compagnie italiane e una serie di inchieste televisive realizzate per la rete nazionale grazie alle quali è maggiormente ricordato ancora oggi.

Prima di esordire nel mondo del cinema, sin da giovanissimo Sabel muove i primi passi da cineamatore presso il Cineguf di Torino, la sua città natale; lo testimoniano una serie di interventi apparsi prima nella sezione "Proposte dei lettori" sulla rivista "Cinema", tra le più importanti dell'epoca, poi con articoli firmati in prima persona. Una prima serie di "proposte" suggerite dal lettore Sabel del Cineguf di Torino, seppur

---

<sup>105</sup> Mario Verdone, *Divulgazione scientifica*, "Bianco e nero", n. 5-6, 1952, p. 118.

<sup>106</sup> Ad esempio il suo brano *Meravigliose labbra* è stato inciso diverse volte in 7 pollici. Una versione della canzone cantata da Miranda Martino fu prodotta dalla RCA italiana (la casa discografica della RAI) nel 1958. Fu ripresa l'anno successivo da Johnny Dorelli ed eseguita nel film di Mario Mattioli *Tipi da spiaggia*. Sempre nel 1959, dopo il film, la CDG (Compagnia Generale del Disco) decise di stampare un nuovo 7 pollici della canzone nella versione cantata da Dorelli.

dall'apparenza ingenua, sono del 1936, quando Virgilio era appena un sedicenne; nello specifico sono dei suggerimenti per ampliare l'utilizzo del passo ridotto prendendo esempio da paesi come la Germania dove, in alcuni uffici postali per alleviare l'attesa, è stato installato «un perfetto attrezzamento 16mm a proiezione continuata, con brevi programmi da 10-15 minuti»<sup>107</sup>; oppure gli Stati Uniti dove il prezzo della pellicola 16mm per i ridottisti amatoriali è moderato per permettere una maggiore produzione di film commerciabili e non «un genere di divertimento concesso a pochi». I primi interventi firmati su “Cinema” mostrano invece già la sua propensione al perfezionamento delle tecniche cinematografiche e quella minuzia di particolari che si riscontrerà nei suoi documentari scientifici e didattici realizzati a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta. Ad esempio *Come si fanno i titoli?*, *Formato ridotto: montaggio dei documentari* e *La macchina in mezzo alla strada*, sono dei veri e propri consigli rivolti ad altri cineamatori ridottisti per adottare soluzioni pratiche per la realizzazione di questa o quella tecnica cinematografica e rendere migliore la propria opera. Virgilio Sabel “del Cineguf di Torino” (così sono firmati questi articoli) in *Come si fanno i titoli?* suggerisce di riconsiderare l'importanza dei titoli di testa in quanto direttamente rapportati con l'azione scenica; per cui «è sempre utile conoscere qualche espediente». Anche se non di difficile realizzazione all'atto pratico (nell'articolo è anche presente un'illustrazione), l'espedito è veramente geniale ed è possibile realizzarlo in diversi modi: «Per ottenere un titolo che giri su sé stesso a grande velocità e poi si fermi nella giusta direzione senza la minima oscillazione basta fissare il titolo, ad es., su una bobina all'avvolgitore e filmare a macchina capovolta il titolo fisso, poi farlo girare»<sup>108</sup>. Oppure per realizzare dei titoli mobili, «ad esempio carrellanti in alto, è opportuno costruire un carrello su rotaia, sul quale si fissa la macchina orizzontalmente in modo che scorra parallelamente al titolo»<sup>109</sup>. Se in *La macchina in mezzo alla strada*<sup>110</sup> consiglia di evitare di realizzare riprese in esterni perché troppo dispendiose per i cineamatori indipendenti, in *Formato ridotto: montaggio dei documentari* propone invece un campionario di diversi avvertimenti rivolti ai “cinedilettanti” del passo ridotto perché «*comporre con le forbici* è una frase elegante»<sup>111</sup>. Dopo questa serie di articoli sulle tecniche cinematografiche, Sabel

---

<sup>107</sup> *Proposte dei lettori*, “Cinema”, n. 7, 1936, p. 278.

<sup>108</sup> Virgilio Sabel, *Come si fanno i titoli?*, “Cinema”, n. 10, 1936, p. 394.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> Virgilio Sabel, *La macchina in mezzo alla strada*, “Cinema”, n. 166, 1943, pp. 300-301.

<sup>111</sup> Virgilio Sabel, *Formato ridotto: montaggio dei documentari*, “Cinema”, n. 24, 1937, p. 502.

esordisce in campo cinematografico come montatore nel film di Pina Renzi *Cercasi bionda di bella presenza* del 1942, come aiuto regista in tre film sceneggiati da Sergio Amidei nel 1943 (*Gli ultimi filibustieri* e *Il figlio del corsaro rosso* diretti da Marco Elter e *Addio, amore!* di Gianni Franciolini)<sup>112</sup> e come soggettista nel film *Si chiude all'alba* diretto da Nino Giannini nel 1945. La sua carriera da aiuto regista continua per tutto il decennio e nell'immediato dopoguerra collabora al kolossal bellico *Montecassino* di Arturo Gemmini, per poi ritornare a collaborare con Franciolini nei film *Noite di tempesta* nel 1946 e *Anselmo ha fretta* del 1949 (nel 1948 collabora ad *Un mese d'onestà* di Domenico Gambino).

Dalla fine degli anni Quaranta inizia finalmente a dirigere personalmente una serie di documentari scientifici insieme a personalità di spicco della cultura italiana; queste produzioni, ampiamente diffuse anche nel circuito scolastico e premiate in contesti festivalieri quali la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, gli permisero di mettere in mostra le sue grandi capacità narrative e di affermarsi come una delle principali figure del panorama del documentarismo scientifico italiano<sup>113</sup>. Il suo linguaggio comunicativo "lirico-scientifico", capace di rendere accessibili e "fluide" anche le argomentazioni più specifiche, fece sì che venisse notato anche da importanti compagnie italiane. Infatti, nei primissimi anni Cinquanta si dedica alla realizzazione di film industriali come *Millesimo di millimetro*<sup>114</sup>, commissionato dalla Olivetti nel 1950 e *Le ricerche del metano e del petrolio*<sup>115</sup>, prodotto dall'Istituto Luce per conto dell'Azienda Generale Italiana Petroli (Agip, dal 1953 di proprietà del gruppo Eni)<sup>116</sup> in collaborazione con il Consiglio Nazionale delle Ricerche nel 1951. Entrambi i film vengono riconosciuti di grande interesse culturale ricevendo anche importanti riconoscimenti: *Millesimo di millimetro* si aggiudica il premio come miglior cortometraggio nell'edizione 1950 della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, mentre nel 1952 *Le ricerche del metano e del petrolio*

---

<sup>112</sup> Per un approfondimento su Franciolini cfr. Simone Emiliani, *Franciolini, Gianni*, in *Enciclopedia del Cinema*, Vol. II (Ci-Gh), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2003 e Francesco Bono, *Franciolini, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Vol. 50, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1998.

<sup>113</sup> Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, Venezia, Marsilio editore, 2008, pp. 122 e 139.

<sup>114</sup> Consultabile sul canale Youtube dell'Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa al link [https://youtu.be/0\\_MvYbiWK00](https://youtu.be/0_MvYbiWK00) (ultima visita agosto 2019).

<sup>115</sup> Consultabile sul canale Youtube dell'Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa al link <https://youtu.be/LiaJa7iFHzQ> (ultima visita agosto 2019).

<sup>116</sup> Per un approfondimento cfr. Giulio Sapelli, *Nascita e trasformazione d'impresa. Storia dell'Agip Petroli*, Bologna, Il Mulino, 1993.

conquista il primo premio (ex-aequo) nella categoria Film scientifici – Sezione della tecnica e del lavoro<sup>117</sup> e l'altrettanto importante premio di miglior cortometraggio nell'edizione 1952 dei Nastri d'Argento. Dopo una parentesi dedicata alla realizzazione di opere di finzione<sup>118</sup>, tra le quali il suo primo lungometraggio *Il figlio dell'uomo* del 1954 (prodotto dalla Sampaolo Film<sup>119</sup>, con musiche di Renzo Rossellini e fotografia di Oberdan Troiani, sulla vita di Gesù, in cui molti «interpreti sono abitanti di Peschici e Rodi Garganico, pescatori e contadini»<sup>120</sup>, come recitano anche i titoli di testa) viene ingaggiato dalla Rai per condurre un'inchiesta filmata tra le popolazioni più disagiate del Sud Italia.

Quest'esperienza del 1958 gli permetterà di farsi conoscere al grande pubblico ed essere considerato, insieme ad Ugo Gregoretti e Mario Soldati, fra gli iniziatori del documentarismo televisivo italiano<sup>121</sup>. *Viaggio nel sud* è un'inchiesta suddivisa in 10 puntate<sup>122</sup> che racconta, attraverso interviste a più di cento personaggi, i territori ancora invasi dalla miseria nonostante l'Italia fosse nel pieno del boom economico. In una meravigliosa terra ricca di contrasti violenti e di territori aridi di lavoro, di infrastrutture inadeguate, di zone abbandonate a loro stesse in cui la rinascita avanza con maggiore fatica, dove le poche risorse disponibili non bastano per tutti e neppure «il linguaggio svelto della radio»<sup>123</sup> veniva capito, ascoltiamo storie di semplici lavoratori che non si danno per vinti e storie di riscatto sociale di chi ce l'ha fatta emigrando in paesi esteri e che, anche se costretti a fare dei mestieri poco appaganti, hanno contribuito alla rinascita della propria terra. Una situazione fedelmente

---

<sup>117</sup> Nell'edizione 1951 la categoria Film scientifici – Sezione della tecnica e del lavoro fu suddivisa in ulteriori 3 sottosezioni. Nella sottosezione “Tecnica” vennero premiati *Le ricerche del metano e del petrolio* di Sabel ex-aequo con *L'or Du Rhône* di François Villiers; in quella “Lavoro” venne premiato *Mon Ami Pierre* di Paula Nourisse e Louis Félix ex-aequo con *Quando le pleiadi tramontano* di Vittorio Carpignano; nell'ultima sottosezione “Trasporti” il premio fu affidato a Basil Wright e Bill Launder per *Waters of time*.

<sup>118</sup> Nel 1951 si dedica alla sceneggiatura de *Il capitano nero* diretto da Giorgio Ansoldi e Alberto Pozzetti e nel 1952 è aiuto regista in *Le ragazze di Piazza di Spagna* diretto da Luciano Emmer e scritto da Sergio Amidei. Nel 1958 realizza il soggetto de *La morte viene dallo spazio* diretto da Paolo Heusch. In alcuni film si firma con lo pseudonimo Sabek Vir.

<sup>119</sup> Visionando i visti di censura su [italiataglia.it](http://italiataglia.it) (ultima visita agosto 2019) è possibile rilevare che Sabel produsse tra il 1951 e il 1957 una serie di film dedicati ad argomenti religiosi non solo per la Sampaolo Film.

<sup>120</sup> Testo dal visto di censura: ID scheda: 9968 (ultima visita agosto 2019).

<sup>121</sup> Cfr. Adriano Aprà, *Primi approcci al documentario italiano*, “Annali” dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, n. 1, 1998, pp. 40-67.

<sup>122</sup> Ad oggi, agosto 2019, tutte consultabili sul sito [raiplay.it](http://raiplay.it) e [teche.rai.it](http://teche.rai.it)

<sup>123</sup> Parte di testo del primo episodio.

rappresentata da Sabel in questo sforzo produttivo da parte della Rai che vide coinvolte diverse personalità della cultura italiana non solo cinematografica (tra gli altri presero parte alla realizzazione Arnoldo Foà e Pino Locchi in qualità di commentatori e Oberdan Troiani alla fotografia, già collaboratore di Sabel in *Il figlio dell'uomo*). Secondo Sabel lo scopo dell'inchiesta è quello di tentare "un proficuo contatto" con queste terre, cercando di livellare quelle differenze culturali tra Nord e Sud fatte di «montagne di luoghi comuni», di frasi fatte e di preconcetti e tentare così di andare contro l'indifferenza e l'ignoranza: «il Sud non è soltanto la terra dell'amore e del sole, è una terra di problemi». Nei successivi anni Sessanta la collaborazione con la Rai sarà molto prolifica in quanto verranno realizzate altre tre serie di inchieste. La prima è *Questa nostra Italia*, realizzata nel 1968 in collaborazione con Guido Piovene, che trae spunto dai reportage compiuti dallo stesso scrittore e raccolti nel suo volume *Viaggio in Italia* del 1957, la seconda inchiesta condotta è *Italia dei dialetti* trasmessa tra il 1969 e il 1970 con il commento del linguista Giacomo Devoto e *I giochi dei bambini* realizzata tra il 1970 e il 1973.

### *I documentari immessi nel circuito scolastico dalla Cineteca Scolastica*

Durante il prosieguo del lavoro di identificazione dei film che circolavano nelle scuole, ci siamo imbattuti in tre documentari diretti da Sabel tra il 1948 e il 1951 e distribuiti attraverso il *Catalogo dei film 1957*. I documentari fanno parte del fondo Enam conservato presso La Camera Ottica di Gorizia e, come per gli altri casi precedentemente descritti, il laboratorio ha provveduto al ripristino e alla creazione di copie d'accesso. In più è necessario segnalare un caso particolare: attraverso il catalogo ufficiale della Cineteca è messo in distribuzione tra i "Nuovi film" un documentario dal titolo *Le ricerche del metano*; non ne sono segnalate le attribuzioni, la durata indicata è di 14 minuti e la produzione è affidata all'Istituto Luce. La breve sinossi dal catalogo sul documentario recita così: «Il film esamina gli studi, le trivellazioni e i progressi per la ricerca del gas metano nel sottosuolo della Valle Padana». Anche se le durate differiscono, quest'ultimo dettaglio della Pianura Padana fa venire in mente il documentario, anch'esso prodotto dal Luce, *Le ricerche del metano e del petrolio* (che dura 29 minuti) realizzato da Sabel nel 1952: nelle battute iniziali di quest'ultimo viene illustrata la Val Padana, le sue paludi, le piante subacquatiche e il fenomeno geofisico della trasformazione della sostanza organica delle

lagune e degli acquitrini in idrocarburi, per finire ad analizzare i metodi più all'avanguardia per la perforazione del suolo, il carotaggio e l'estrazione del petrolio. Non ne abbiamo la certezza, ma considerato comunque l'ampio consenso raccolto dal film (primo premio ex-aequo, insieme a *L'or Du Rhône* di François Villiers, nella categoria Film scientifici – Sezione della tecnica e del lavoro presentanti a Venezia nel 1951 e Nastro d'Argento come miglior cortometraggio nel 1952), non appare del tutto improbabile l'aver proposto nel circuito scolastico un'opera dall'elevato valore didattico.

Sabel eseguì anche altre produzioni come *Una lezione di geometria* del 1948, realizzata insieme al poeta e matematico Leonardo Sinisgalli con fotografia di un giovane Mario Bava e musiche di Goffredo Petrassi; il documentario rappresenta per Sabel la prima prova professionale come regista. L'esperienza da regista di documentari si ripete l'anno successivo quando collabora con Virgilio Chiti e Pasquale De Antonis per la realizzazione de *Dal dagherrotipo al millesimo di secondo*. Il celebre fotografo italiano collabora con Sabel anche per un terzo documentario dal titolo *Una lezione di acustica*, diretto nel 1951 su soggetto e musiche di Roman Vlad<sup>124</sup>. Queste tre opere di grande rilievo scientifico e culturale, realizzate insieme a specialisti in campo cinematografico e culturale, furono scelte anche dalla Cineteca Scolastica per il circuito scolastico, infatti, le tre opere sono presenti nel *Catalogo dei film 1957* nelle categorie "Fisica" (*Una lezione di geometria* e *Una lezione di acustica*) e "Documentari di varietà" (*Dal dagherrotipo al millesimo di secondo*). Ma oltre al circuito minore delle scuole, Sabel ebbe anche l'importante riconoscimento di veder premiato il suo primo documentario professionale *Una lezione di geometria* dalla Direzione Generale dello Spettacolo della Presidenza del Consiglio dei Ministri quale miglior cortometraggio italiano alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica del 1948. La narrazione del documentario, prodotto dalla Lux Film<sup>125</sup>, è scandita da alcuni testi tratti dal *Quaderno di matematica* del 1936 di Sinisgalli<sup>126</sup> che è anche l'autore

---

<sup>124</sup> Per un approfondimento su Roman Vlad e le sue produzioni musicali per il cinema cfr. Franco Carlo Ricci, *La musica di Roman Vlad per il cinema, la televisione e il teatro*, "Nuova rivista musicale italiana", n. 4, 2008.

<sup>125</sup> Per un approfondimento sulle produzioni della Lux cfr. Alberto Farassino (a cura di), *Lux Film*, Pesaro-Milano, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus-II Castoro, 2000 e in particolare Cristina d'Osvaldo, *Cortometraggi*, pp. 213-217.

<sup>126</sup> Scrittore, saggista, ideatore di programmi radiofonici, documentari e direttore di riviste quali "Pirelli", "Civiltà delle macchine", "La botte e il violino", "Quadrifoglio", è stato soprattutto quel che oggi definiremmo *art director* per importanti aziende italiane come Olivetti, Pirelli, Finmeccanica, Eni. Per un approfondimento sulla multiforme attività di Leonardo Sinisgalli cfr. Biagio Russo, *Leonardo*

del soggetto del documentario. Ad esempio l'inno alle matematiche di Lautréamont che apriva il volume di Sinisgalli, ora accompagna le prime sequenze del film: «Oh matematiche severe io non vi ho dimenticato, da quando le vostre sapienti lezioni, più dolci del miele, entrarono nel mio cuore e mi rinfrescarono». Nel complesso, il documentario tenta di dimostrare come tutte le forme di vita siano regolate da criteri geometrici elementari e complessi; grazie all'utilizzo dell'oscilloscopio (o oscillatore catodico) Sabel ci mostra il formarsi di curve che possono essere tracciate dalle coordinate di longitudine e latitudine. Successivamente Sabel ci mostra, con l'ausilio di una serie di modellini tridimensionali, la terza coordinata utile per trovare geometricamente un punto che si trova nello spazio e non nella superficie piana. La capacità di Sabel di affrontare una serie di principi di "matematica alta" illustrandone la concreta applicazione su oggetti d'uso quotidiano («l'astuzia della creazione» di un rasoio, del pistone di un motore o di un tornio) rende la narrazione del film scorrevole e comprensibile, soprattutto considerando che nella seconda parte vengono mostrate forme di una certa complessità definite dallo stesso narratore forme superiori dell'intelletto e della natura.

Tra forme del terzo o quarto ordine che possiamo incontrare nel corpo umano o nel corpo di una chiocciola, il documentario si avvia verso la conclusione mostrandoci una serie di opere d'arte dalle forme complesse «dove il calcolo e il capriccio si incontrano»<sup>127</sup>.

La capacità di Sabel di rendere, grazie a parallelismi con oggetti d'uso comune, più accessibili al pubblico tematiche e fenomeni altrimenti complessi la ritroviamo anche nel successivo *Dal dagherrotipo al millesimo di secondo*. Realizzato nel 1949 per la Fortuna Film di Roma, in collaborazione con Pasquale De Antonis (fotografia) e Virgilio Chiti (commento musicale), il documentario illustra scientificamente i processi non visibili ad occhio nudo che imprimono le immagini sulla pellicola fotografica. Dopo il necessario *excursus* storico sui primi esperimenti con la camera oscura («quella cassetta in cui su vetro smerigliato si vedono capovolte le immagini e gli oggetti»), sulle possibilità che ha la luce di annerire "in senso negativo" le sostanze

---

*Sinisgalli, una rivista visionaria e la conquista dell'impegno meridionalistico*, in Biagio Russo, Decio Cocolicchio (a cura di), *Fisica moderna in «Civiltà delle macchine» di Leonardo Sinisgalli*, Venosa, Osanna Edizioni, 2016; *Atti del simposio di studi su Leonardo Sinisgalli*, Matera, Liantonio, 1982 e Gian Italo Bischi, Pietro Nastasi, *Un "Leonardo" del Novecento: Leonardo Sinisgalli (1908-1981)*, Milano, Università Commerciale Luigi Bocconi, 2009.

<sup>127</sup> Constantin Brâncuși, Oleksandr Archypenko, Pablo Picasso, Henri Laurens, Alberto Giacometti.

su carta preparata con sali d'argento e sulla successiva intuizione di Daguerre di fissare l'immagine con l'albumina per creare immagini positive, il documentario passa in rassegna una serie di fotografie raffiguranti importanti personalità che dopo l'invenzione di Daguerre «si misero in posa».

Nelle sequenze successive siamo in un laboratorio dove un operatore, intento a sviluppare alcune immagini negative (e tentar di correggere il chiaroscuro cercando di creare nuove ombre), “inconsapevolmente” ci illustra il processo chimico della carta bianca che immersa nel bagno di sviluppo a poco a poco rivela l'immagine definitiva. “Inconsapevolmente” perché questo esempio serve a Sabel per introdurre una serie di fotografie che, grazie alla possibilità di essere rimaneggiate in fase di sviluppo, diedero origine dopo il 1920 alla «fotografia studiata come un quadro: una gara un po' assurda con la pittura e un curioso tentativo di esprimersi con le stesse armi». In alcune fotografie di questo periodo, secondo Sabel, è evidente lo sforzo del fotografo di vedere a modo suo, di interpretare: «Ma qual è la differenza tra l'occhio e la macchina fotografica?». In quest'ultima parte, dedicata alle analogie tra l'occhio umano e l'apparecchio fotografico, Sabel paragona dapprima il cristallino al diaframma che in base all'apertura permette di far entrare più o meno luce, e poi la pellicola alla retina sulla quale si forma l'immagine; ma per far sì che ciò accada «occorre metterla a fuoco» e a differenza della macchina fotografica che deve essere messa a punto ad ogni utilizzo, l'occhio compie queste operazioni automaticamente.

Gli ultimi due minuti sono dedicati all'illustrazione del momento preciso in cui la pellicola viene impressionata, la cosiddetta posa. Viene mostrata l'apertura del diaframma partendo da mezzo secondo fino ad arrivare al millesimo di secondo «inafferrabile all'occhio»: «Il millesimo di secondo ci permette di vedere quello che l'occhio non può vedere, una realtà fuori dal tempo, l'attimo che diventa eterno. Siamo vicini al magico e al fantastico».

Anche il terzo ed ultimo film distribuito nel circuito scolastico (*Una lezione di acustica* prodotto dalla Lux e tratto da un soggetto di Roman Vlad curatore anche dell'accompagnamento musicale) si apre con la dimostrazione di un fenomeno acustico grazie all'utilizzo di strumenti della quotidianità: è il caso del diapason e del suo moto impercettibile per l'occhio umano. Per mostrarne la vibrazione sonora, Sabel applica su una delle estremità del diapason una puntina, che appoggiata su un disco in vinile a 78rpm fatto roteare sul piatto incide sul disco il disegno del moto «altrimenti impercettibile» (una serie di riprese realizzate con un ingrandimento ne analizzano il



moto). La stessa pratica è realizzata utilizzando altri diversi strumenti ad esempio un organo, un flauto, un sax e, analizzandone le differenze d'onda si passa a scoprirne le differenze di suono generate dalla variazione di altezza e timbro. L'altezza dipende dalla grandezza del corpo: strumenti come un violoncello o un contrabbasso sono lenti a vibrare ed hanno suoni bassi mentre i piccoli corpi sonori, definiti "più agili", producono suoni più acuti; il numero di vibrazioni che il corpo sonoro compie in un secondo per emettere il suono invece è definito frequenza. In questa seconda parte del documentario si dedica ampio spazio alla rappresentazione di vari tipi di vibrazione dei corpi (in questo caso dei bicchieri dalle diverse forme e colpiti da posate d'acciaio) e al modo di vibrare di una corda di violino.

L'approfondimento del fenomeno di diffusione nell'aria dei vari tipi di curve sonore e di come queste arrivino al nostro orecchio (una ripresa al microscopio ci fa assumere il punto di vista dello sperimentatore fai da te, a dimostrazione che è possibile osservare il fenomeno anche in ambiente casalingo grazie ad una lente d'ingrandimento), è mostrato paragonando l'espansione delle onde sonore ai cerchi sferici che genera un sasso quando cade nell'acqua (Sabel fa riferimento al fenomeno dell'eco e per dimostrarlo gira delle scene nel Battistero di Pisa; ambiente quasi unico nel suo genere in Italia, in quanto l'eco ha una durata di dodici secondi risuonando più volte tra le pareti). Infine è mostrata la sensibilità del timpano dell'orecchio che trasmette le vibrazioni al nostro cervello che a sua volta le trasforma in suono. Infatti il suono non esiste nell'aria se non sotto forma di vibrazioni invisibili, «l'universo vibra ma non suona. L'universo è sordo, lo spazio è senza orecchie». La spiegazione prosegue servendosi di un plastico dell'orecchio, degli ossicini e della coclea. Quest'ultima è la cassa armonica che contiene un pannello di fili (circa 24mila nell'uomo) simili alla struttura di un pianoforte «le cui corrispondenti corde sono dei peli [...] capaci di vibrare per risonanza ogni volta che l'endolinfa trasmette la vibrazione».

Seppur in numero limitato, le produzioni altamente qualificate e dall'alto contenuto scientifico realizzate da Virgilio Sabel rappresentano uno dei pochi casi di autore "esterno" scelto dalla Cineteca Scolastica per portare nelle scuole l'illustrazione di determinati fenomeni acustici, ottici e geometrici arricchendo così le produzioni a carattere scientifico proposte agli istituti. Come ribadisce anche Verdone nel saggio citato in apertura, le capacità di Sabel di rendere le sue "lezioni delle cose" accessibili al pubblico, a tutto indistintamente, ciò che spesso è inaccessibile, si adattano

perfettamente ad ogni grado di scuola per illustrare la formazione di fenomeni non visibili ad occhio nudo.

### **3. 2. 4. *Le produzioni della Cineteca Scolastica Italiana***

I documentari della Cineteca Scolastica prodotti in collaborazione con il reparto tecnico dell'Istituto Luce sono stati realizzati nell'arco temporale 1939-1955 fatta eccezione per il periodo d'interruzione dovuto agli eventi bellici. Escludendo dall'analisi quei documentari diretti Roberto Omegna e Luigi Pensuti prodotti dalla Cineteca già esaminati in precedenza, notiamo che i documentari sono inseriti in gran parte delle categorie previste dal *Catalogo dei film 1957*: dalle "Scienze Naturali" alla "Fisica", dalla "Geografia ed Astronomia" alla "Cultura Generale" fino ai "Nuovi film", alla "Tecnica del Lavoro" ed infine alla "Storia dell'Arte", che rappresenta il corpus più significativo e qualitativamente più avanzato<sup>128</sup>. La maggior parte dei documentari della Cineteca Scolastica (all'incirca quaranta), compresi quelli di Omegna e Pensuti, sono identificabili dalla tipica sequenza iniziale: nelle produzioni

---

<sup>128</sup> Una precisazione è d'obbligo per la categoria "Cinechirurgia". La breve avvertenza della categoria presente nel *Catalogo dei film 1957* riporta che la totalità dei 37 film è in 35mm (eccetto 1). Inoltre la regia di 34 film su 37 è di Francesco Pasinetti. Purtroppo, oltre ai 12 documentari consultabili sul Portale Luce che riguardano per lo più operazioni eseguite dal Prof. Francesco Delitala presso l'Istituto Ortopedico Rizzoli di Bologna, non è stato possibile reperire i restanti. Neanche l'aver seguito la strada suggerita da Carlo Montanaro nel suo saggio "*Cinema tra bianche pareti*". *I Film chirurgici di Pasinetti: una prima nota informativa* di tentare di reperire le opere rimanenti presso la Cineteca Lucana è risultata utile per consultare i film mancanti. Inoltre, una prima indagine di una serie di materiali appartenuti a Pasinetti, ora affidati al Prof. Montanaro dalla vedova di Pasinetti Loredana Balboni e dal fratello Pier Maria, non ha permesso di far emergere dati inediti. Sui film cinechirurgici nel Fondo Pasinetti è presente della documentazione fotografica (77 coppie di provini a contatto) per il solo documentario *Trapianto tendineo con lo strumentario e la tecnica del Prof. Codivilla per paralisi poliomiolitica dei peronei (Piede varo)* (consultabile per intero sul portale Luce). Altra documentazione cartacea presente nel Fondo Pasinetti riguarda i documentari cinechirurgici, nello specifico i numeri dal 14 al 31: «Di ogni caso si specifica il nome del chirurgo e dell'ammalato insieme alla sua età, la data, la diagnosi, il piano operatorio, le varie fasi dell'intervento. Alcuni appunti sono redatti sulla carta intestata dell'Istituto Ortopedico Rizzoli di Bologna, eccellenza ancora oggi conclamata per il settore specifico, sede dell'insieme di queste operazioni effettuate tra il 13 e il 17 aprile 1943; altre Pasinetti le ha realizzate altrove, ad esempio all'Ospedale Fatebenefratelli di Milano. La scrittura a macchina precisa e ordinata dei vari fogli presenta correzioni, integrazioni e osservazioni redatte a mano, che rimandano ai progetti, sempre appunti a mano, (matite grigio di grafite, rosso e blu), che indicano il numero della bobina con il relativo operatore. [...] Di altre operazioni, fino alla n. 35 ci sono schemi di ripresa molto più dettagliati». Carlo Montanaro, *Cinema tra bianche pareti*". *I Film chirurgici di Pasinetti: una prima nota informativa*, "Immagine – Note di Storia del Cinema", n. 6, 2012, p. 155. Una di queste lettere descritte è allegata al saggio citato.

del primo periodo 1939-1942 il grafico iniziale è ridotto a pochi secondi e raffigura un libro aperto che emana un fascio di luce a simboleggiare il diffondersi della conoscenza. Nelle produzioni del dopoguerra, invece, la sequenza iniziale presenta un deciso cambio stilistico: in apertura appare l'emblema della Repubblica Italiana che gradualmente in dissolvenza viene sostituito da una bobina cinematografica; in seguito vediamo apparire il raggio di luce (questa volta in movimento) insieme ad un libro. Le tre figure (bobina, libro e fascio di luce in movimento) coesistono insieme nel quadro fino all'apparizione del titolo o dei titoli di testa del documentario<sup>129</sup>.

Gli sforzi metodologici e teorici condotti negli anni Cinquanta dagli studiosi della Cineteca attraverso convegni, pubblicazioni e corsi di perfezionamento cinematografico non si riflettono nella produzione filmica dell'ente; infatti nella maggior parte dei casi, tranne qualche eccezione, i documentari in distribuzione sono stati realizzati negli anni Trenta e Quaranta.

Ad esempio troviamo una serie di film sulla geometria che, seppur inseriti nella categoria "Nuovi Film" del catalogo 1957, sono stati realizzati nel primo periodo produttivo 1939-1942: sono dei documentari che, grazie all'ampio utilizzo di grafici illustrati hanno la pretesa di spiegare il rapporto tra i poligoni equivalenti (*Equivalenza ed uguaglianza dei poligoni*), il Teorema di Pitagora (*Cenni storici sul teorema di Pitagora*) o il problema di rappresentare in forma geometrica su un piano le figure che noi vediamo prospetticamente nello spazio (*Proiezioni ortogonali*) partendo da una panoramica storica sulla nascita e sugli utilizzi delle regole prospettiche nella pittura (*Che cos'è la prospettiva*).

Il coinvolgimento di personalità di rilievo nella realizzazione di film nelle altre categorie ha fatto sì che si creassero delle opere di più ampio rilievo. Nella categoria "Scienze naturali" ad esempio, troviamo due film realizzati da Lando Colombo insieme ad Arnaldo Beccaria (già collaboratore in alcuni documentari di Omegna) in cui è stato utilizzato come laboratorio per l'osservazione delle specie animali l'Acquario di Napoli. Il primo, *Molluschi marini* realizzato tra il 1939 e il 1942, è un film muto con didascalie diviso in quattro bobine per la durata complessiva di ben 44 minuti: il documentario tenta una classificazione zoologica in base alle specie di molluschi presenti nell'Acquario (Anfineuri, Lamellibranchi, Gasteropodi, Scafopodi, Cefalopodi) per poi esaminarle una ad una. Con quest'impostazione di mera

---

<sup>129</sup> Cfr. Figura 14.

illustrazione senza particolari virtuosismi tecnici (ad. es. riprese microscopiche o riprese intervallate), il documentario manca però di scientificità in quanto oltre all'illustrazione delle varie specie, non presenta alcun approfondimento sui fenomeni che possono caratterizzare le diverse specie (ad es. la fecondazione, la deposizione delle uova o la costruzione della tana). La lunga carrellata ci porta ad osservare la Meleagrina margaritifera che produce le perle più pregiate, una serie di molluschi bivalve come il dattero di mare (*Lithodomus dactylus*) o i cardi, dei Gasteropodi con o senza conchiglia (orecchia di mare e i Murex dal quale si ricava il pigmento porpora), e alcuni molluschi della famiglia dei Cefalopodi che rappresentano i molluschi superiori (ad es. il polpo e il calamaro). *Echinodermi* invece è stato realizzato nel 1949 e grazie alle innovative tecniche di ripresa utilizzate ci fornisce una panoramica ben dettagliata di diversi tipi di echinodermi, grazie soprattutto alla consulenza scientifica dei due professori Giovanni Ferro e Giulio Cotronei. Echinoidi (ricci di mare), Asteroidei (stelle di mare), Ofiuroidei (stelle serpentine), Crinoidi (gigli di mare) e Oloturoidei (cocomeri e cetrioli di mare) e l'analisi di diversi fenomeni sono i protagonisti dei 16 minuti totali del documentario. Gli esemplari scelti per ogni classe elencata sono analizzati nello specifico con particolari grafici e riprese al microscopio per approfondirne gli aspetti meno noti: ad esempio del semplice riccio di mare vengono analizzate tutte le parti (dall' "organizzazione" dagli aculei alle ampolle ambulacrali fino alle ghiandole sessuali analizzate grazie alla sezione del guscio di un esemplare morto) con particolare attenzione alla cavità orale. Con delle accurate riprese ravvicinate ci viene mostrato il funzionamento della bocca dotata di un apparato masticatore chiamato "Lantern di Aristotele" formato da cinque denti connessi ad un anello. Lo studio approfondito continua sugli asteroidei e sui vari tipi di stelle di mare grazie all'utilizzo di riprese ravvicinate con le quali possiamo ammirare il movimento frenetico di "presa" che i pedicelli compiono per recuperare il cibo, i piccoli occhi posti alle estremità di questi organismi e la bocca priva di apparato masticatore. Proseguendo minuziosamente il racconto dei tesori che «questo scrigno meraviglioso che è il mare» contiene, (l'analisi si completa con la presentazione delle altre classi di echinodermi, gli Oloturoidei [cocomeri e cetrioli di mare] e i Crinoidi [gigli di mare]), il documentario conclude questa «specie di album illustrato di forme animali in movimento».

Il coinvolgimento di importanti studiosi del mondo della cultura fece sì che per la categoria "Scienze Naturali" e "Fisica" venissero realizzate altre opere mirabili

prodotte dalla Cineteca: è il caso de *I Suoni e le notazioni musicali* ed *Epeira fasciata*. Il primo è un lungo viaggio tra i fenomeni acustici pensato da Sebastiano Arturo Luciani<sup>130</sup> e realizzato da Giovanni Vernuccio; dopo una prima parte dedicata alla vibrazione dei corpi sonori («Il suono è il risultato di una vibrazione di un corpo qualsiasi [...] costituita dall'allontanamento brusco delle molecole dal loro punto di equilibrio»), il documentario illustra alcuni fenomeni di vibrazione dei corpi con una serie di esperimenti prima su corpi solidi (in una sorta di laboratorio un operatore mostra come calcolare la regolarità delle onde sonore emesse da un corpo solido e del loro interrompersi a causa dell'impossibilità di movimento, ad es. un gong fermo con una mano e percosso con l'altra non emette alcun suono) per poi concentrarsi su corpi liquidi e gassosi. La seconda parte è invece dedicata all'illustrazione delle capacità dell'orecchio umano di percepire il suono attraverso l'aria con esperimenti caratterizzati da una certa spettacolarità: un operatore è intento a posizionare una campana pneumatica di vetro su un campanello dal suono molto acuto; sottraendo l'aria dalla campana con il campanello in funzione, notiamo che il suono viene letteralmente strozzato fino a non sentirsi più. Un ulteriore esperimento a testimonianza di come i suoni si propaghino attraverso l'aria è realizzato con due diapason che suonano per simpatia, ossia percuotendone uno l'altro automaticamente inizierà a suonare e, interrompendo il suono di quello percosso inizialmente, il secondo continuerà la sua vibrazione e quindi emetterà ancora la tipica sonorità.

*Epeira fasciata* è invece un breve documentario realizzato nel periodo 1939-1942 dedicato alla descrizione di una particolare specie di ragno appartenente alla famiglia degli Orbitelaridi all'ordine degli Aracnidi: attraverso l'utilizzo di particolari riprese ravvicinate, Paolo Uccello<sup>131</sup> ci mostra alcuni particolari abitudini dell'animale come

---

<sup>130</sup> Per un approfondimento sul musicologo e teorico del cinema pugliese cfr. Sebastiano Arturo Luciani, *Il cinematografo: verso una nuova arte*, Roma, Ausonia, 1920; Sebastiano Arturo Luciani, *Il cinema e le arti*, Siena, Ticci, 1942; Salvatore Colazzo, *Sebastiano Arturo Luciani musicologo*; Franco Casavola *musicista futurista*, Bari, Mario Adda, 1998; Cristiana Marrocchi, *Sebastiano Arturo Luciani: attualità di un antesignano*, in Sergio Miceli (a cura di), *La musica nel cinema: tematiche e metodi di ricerca*, Firenze, LoGisma editore, 2004; Vito Attolini, *Sebastiano Arturo Luciani: teorico del film*, Bari, Edizioni del Centro librario, 1971.

<sup>131</sup> Assiduo collaboratore della Cineteca Scolastica con la quale ha pubblicato alcuni volumi (tra cui *L'abbicci del cinematografo* nel 1952) e prima ancora della rivista "Bianco e Nero" e del CSC occupandosi prevalentemente di tecnica cinematografica. Alcuni esempi: *Il problema fisico dello spazio e del tempo in funzione della cinematografia*, "Bianco e Nero", n. 1, 1938; *Appunti per un'interpretazione matematica della cinematografia*, "Bianco e Nero", n. 8, 1938; *Il montaggio pratico del film* pubblicato in diverse puntate su "Bianco e Nero" nel 1940; *L'occhio e la macchina da presa*, "Bianco e Nero", n. 12, 1939. Altri suoi volumi che raccolgono e ampliano queste tematiche sono: *Dizionario della tecnica cinematografica e della fotografia*, Roma, Cinespettacolo, 1950; *Piccolo*

ad esempio l'abilità geometrica nella costruzione della elastica ma robusta tela, la deposizione e lo sviluppo degli embrioni (il lungo processo è mostrato nella sua interezza grazie a delle riprese intervallate) e la costituzione del corpo dell'animale. Continuando la disamina delle varie produzioni notiamo che al fianco delle biografie dell'astronomo accademico *Galileo Galilei*<sup>132</sup> e dello scrittore Giacomo Leopardi<sup>133</sup> (le uniche due produzioni della Cineteca presenti nella categoria "Cultura Generale")

---

*dizionario della cinematografia*, Milano, 3m Italia, 1970 e *Il cinema: tecnica e linguaggio*, Roma, Edizioni Paoline, 1966.

<sup>132</sup> Diretto da Giovanni Paolucci nel 1942, il documentario è una lunga biografia dell'autore, delle sue principali scoperte e dei suoi scritti più importanti. Dopo un primo *excursus* biografico (dalla nascita a Pisa nel 1564 ai primi studi compiuti) il documentario ci mostra l'applicazione di alcuni suoi studi come, ad esempio, l'osservazione dei fenomeni motori realizzati nella Torre pendente di Pisa, l'invenzione del compasso geometrico avvenuta a Padova negli ultimi anni del XVII sec., le sue lezioni di geometria meccanica e astronomia tenute sempre a Padova e il "cannone occhiale" creato nei primi anni Dieci del XVIII sec. per poter effettuare le prime osservazioni astronomiche sul moto della Terra (alcuni manoscritti rappresentati nel documentario riportano la scoperta fatta da Galileo nelle notte tra il 7 e il 13 gennaio del 1610). Nel 1616 riceve un primo ammonimento dal Santo Uffizio per aver ripreso l'ipotesi copernicana che il Sole sia il centro dell'universo ed aver accentrato le sue in tal senso (questa parte è raccontata dall'Osservatorio Astrofisico di Arcetri dove gli specchi della Torre solare simulano «idealmente al suo lavoro di allora»). Ci vengono fatti ascoltare alcuni passi de *Il Saggiatore* («il suo capolavoro letterario» dedicato al nuovo pontefice Urbano VIII) e *Il dialogo dei massimi sistemi* in cui espone argomentazioni pro e contro le teorie aristoteliche, tolemaiche e copernicane. Anche se ricevette il permesso di stamparlo ne venne successivamente proibita la diffusione dal pontefice che gli intimò di presentarsi a Roma al Santo Uffizio in veste di reo recidivo; qui venne condannato per le sue dottrine sul moto della Terra. Le ultime sequenze non possono non rappresentare la replica dell'esperimento del movimento del pendolo sotto la cupola del Brunelleschi a Firenze nella chiesa di Santa Maria del Fiore.

<sup>133</sup> *Sulle orme di Giacomo Leopardi* diretto da Francesco Pasinetti su soggetto di Luigi Volpicelli nel 1941-1942, tenta di ripercorrere le tappe principali della vita di Leopardi facendo ampio utilizzo di scene dal vero accompagnate da una voce fuori campo atta a creare un immaginario dei luoghi percorsi realmente dal Leopardi (ad esempio nelle fasi iniziali assumiamo il suo punto di vista dalla postazione di studio alla sua scrivania e apprezziamo la visuale della sua finestra dal quale poteva scorgere la casa di Silvia e udire il suo canto). Circa la metà del documentario è ambientata a Recanati nei luoghi e nei vicoli frequentati dallo stesso Leopardi; questa parte priva di accompagnamento musicale e commento parlato costituisce di fatto una biografia poco accurata. La seconda parte invece si dedica al suo periodo di solitudine vissuto a Roma e al ritorno a Recanati dove crea *Lo Zibaldone* e da questo *Le operette morali*. Seguiamo ipoteticamente i suoi spostamenti per Milano e Bologna e Firenze fino ad arrivare a Pisa dove si stabilì e compose l'idillio *A Silvia* (come nelle sequenze a Recanati, ampia parte è dedicata ai "luoghi" di Leopardi). Arriviamo infine a Firenze dove trovò «la più definitiva delle sue delusioni» raccontata nella poesia *Aspasia*: una delusione amorosa scaturita dal grande amore provato per la nobildonna fiorentina Fanny Targioni Tozzetti. Le ultime scene "di vita" sono ambientate a Napoli dove visse con Antonio Ranieri in vico Pero a Capodimonte («All'ondata di benessere e di ottimismo che pervadeva la vita napoletana, egli opponeva il sarcasmo delle sue negazioni») e a Villa Ferrigni a Torre del Greco «dove scrisse una delle sue più belle liriche», *La Ginestra* pubblicata postuma: «Il fiore gentile gli appare simbolo dell'unica luce che splende sulla deserta via degli uomini». In questa villa ascoltiamo alcuni versi del suo ultimo componimento *Il tramonto della luna*. Alcune notizie sulle fasi di lavorazione del film si trovano in [*Sulle orme di Giacomo Leopardi di Francesco Pasinetti*], "Cinema", n. 123, 1941, pp. 71-72 e A.C., *Sulle orme di Giacomo Leopardi*, "Cinema", n. 129, 1941, pp. 151-155.

e l'esperimento poco riuscito della serie *Il mio Paese* (l'ultima produzione della Cineteca Scolastica risalente al 1955)<sup>134</sup> il corpus più interessante è rappresentato dai gruppi di film sulla "Tecnica del Lavoro" e sulla "Storia dell'Arte". Il primo dei 3 film della categoria "Tecnica del Lavoro", *La fabbricazione della carta* (o *La carta*), si differenzia dagli altri due sia per il periodo produttivo (1939-1942) sia per l'impostazione narrativa. Il documentario diretto da Giuseppe Sandri su soggetto di Libero Gori descrive i processi antichi e moderni di realizzazione della carta. Il documentario è interamente ambientato negli stabilimenti di Fabriano in quanto «primo centro italiano e forse europeo» (le stesse fabbriche saranno pesantemente bombardate durante il conflitto mondiale); per attestare la veridicità dell'affermazione, il regista ci mostra un interessante documento manoscritto che afferma che nel 1283 alcuni fabrianesi esercitavano il mestiere di cartai. D'ora in poi la narrazione si concentra su alcuni metodi antichi realizzati con rudimentali attrezzature dalle quali però si ricava la carta più pregiata; le prime fasi prevedono che una pasta di carta si ottenga dalla trasformazione da stracci di lino o canapa che, tagliati e lavati, vengono trasformati in fibre in pile a maglio o pestelli. Successivamente si filtrano con dei telai di rete a maglia fine per far fuoriuscire l'acqua e permettere alle fibre che «posandosi,

---

<sup>134</sup> Anche se l'opera, realizzata da Vittorio Gallo da un'idea di Remo Branca, parte dai buoni propositi di raccontare diverse sfaccettature del nostro Paese in tre differenti "puntate" (*Italia Geografica, Italia Economica, Italia Artistica*), a nostro avviso è un esperimento poco riuscito perché il documentario nel suo complesso risulta essere un lungo elenco di paesaggi, di dati e di nomi senza mai esplicitare né dove ci troviamo né a cosa stiamo assistendo né che opera d'arte stiamo ammirando. Per esempio nel primo episodio *Italia Geografica* è presentata una sommaria panoramica sull'estensione della superficie in Km<sup>2</sup> della Terra, dell'Asia, delle Americhe, dell'Africa e dell'Europa (traendo la conclusione che l'Italia quindi occupa la 33<sup>a</sup> parte dell'Europa), dei principali laghi italiani (Garda, Maggiore, Como, Trasimeno) e della lunghezza dei fiumi (Po, Adige, Tevere, etc.) in soli 9 minuti con due minuti di titoli di testa e introduzione alla serie. Il secondo capitolo non è da meno: dopo aver passato in rapida rassegna una serie di stabilimenti, cantieri, aziende agricole ed industriali osserviamo dei contadini al lavoro in quanto l'agricoltura rappresenta ancora l'occupazione principale degli italiani e perché i più moderni metodi di lavorazione danno prodotti di grande qualità. Grazie a queste innovazioni (purtroppo non sono né elencate né spiegate) la voce fuori campo ci indica che «il continuo sforzo produttivo e l'esportazione favoriscono la nostra bilancia commerciale. Si capisce così quale costante fonte di ricchezza sia per l'Italia l'agricoltura». Questo è solo il preambolo ad una serie lunghissima di grafici accompagnati da dati percentuali sulle esportazioni; lo stesso stile narrativo viene assunto per la spiegazione dell'evoluzione dell'industria italiana perché «attualmente la popolazione operaia è numerosa quasi quanto quella contadina». Anche se pratica ampiamente diffusa, aggiungiamo infine che diverse sequenze sono riprese da documentari realizzati precedentemente: ad esempio, per rappresentare i «prodotti di alta qualità» realizzati dalle Ferrovie dello Stato, vengono riutilizzate delle sequenze da *Elettrotreno ETR300* del 1953 di Ubaldo Magnaghi che ritraggono il Settebello nel suo viaggio inaugurale. Oppure le sequenze che riproducono l'esperimento del movimento del pendolo sotto la cupola del Brunelleschi a Firenze nella chiesa di Santa Maria del Fiore per provare il moto terrestre sono tratte da *Galileo Galilei* di Giovanni Paolucci del 1942.

intrecciandosi, intessendosi, in una parola feltrandosi, formano quello che sarà il foglio». La torchiatura e l'asciugatura finalizzano il prodotto. Il tutto è raccontato con immagini che inquadrano i lavoratori nelle varie operazioni e in alcuni casi delle inquadrature ravvicinate né spiegano minuziosamente il procedimento. Per la carta d'uso comune e meno pregiata il procedimento parte dalla lavorazione del legno: le uniche sequenze in esterni presenti nel documentario mostrano l'intera filiera dall'abbattimento degli alberi, al loro taglio e trasporto grazie alle correnti del fiume. Rientriamo in fabbrica per assistere alla lavorazione di un'altra materia prima ampiamente utilizzata per la realizzazione della carta: la paglia di frumento o di riso. La lavorazione di queste materie prime prevede vari passaggi di pulitura, taglio e bagni per liberare le impurità e varie fasi di lisciviazione (il processo più importante, «l'atto di morte della paglia e del concepimento della carta») che consiste nell'ebollizione per separare il liquido dai solidi per l'estrazione delle fibre. La pasta che se ne ricava viene modellata con un complicato procedimento di pressa che stringe le fibre per eliminare l'acqua in eccesso, fino ad arrivare sulla macchina piana (o continua) sulla quale viene stesa la pasta per uniformarla intrecciando le fibre. L'atto di riprendere tutte le fasi di realizzazione eseguite dagli operai è molto simile a quanto ci viene presentato nel documentario *Dalla lana al tessuto* diretto da Edmondo Cancellieri tra il 1948 e il 1952. Utilizzando un registro narrativo completamente differente in quanto siamo ora nel dopoguerra in piena ricostruzione industriale, il documentario non manca di enunciare le imprese della classe operaia italiana per una piena ripresa economica e sociale del Paese. Anche se in apparenza vuole rappresentare i vari processi di trasformazione e realizzazione della lana, il documentario, pur senza espliciti riferimenti verbali è un vero e proprio film sponsorizzato riguardante il Lanificio Ermenegildo Zegna (l'unico riferimento alla fabbrica è nelle battute iniziali mediante una grande scritta col nome dei proprietari che campeggia all'ingresso). Prima di addentrarci nei suoi padiglioni la voce fuori campo ci indica che siamo a Trivero, in quelle campagne biellesi «che l'amore di un uomo ha trasformato in un'oasi di verde e di fiori» dove sorge questo moderno lanificio «che dà lavoro ad un migliaio di operai». L'obiettivo del documentario, oltre ovviamente a mostrarci gli scrupolosi passaggi da eseguire per la lavorazione dei tessuti, è evidentemente quello di rappresentare il benessere dell'Italia e dei suoi lavoratori, grazie alla ripresa economica



dovuta alle attività di nuove o rinate imprese e ai «valori positivi dell'impresa capitalista e dell'impresa familiare»<sup>135</sup>.

Entriamo nella fabbrica dove “i migliori tecnici” sono impiegati per trasformare in tessuti di pregio le lane più fini e selezionate prodotte in Australia; tutti i processi scrutati accuratamente dalla camera (la selezione, il lavaggio in vasche con soda e sapone, l’asciugatura che crea i fiocchi e la loro uniformazione) riprendono i lavoratori all’opera in un ambiente di lavoro armonioso, infatti, oltre ad alcuni dettagli che si soffermano sulla presenza di diffusori acustici per accompagnare la giornata dei lavoratori, il documentario è completamente corredato da una colonna sonora di swing, molto in voga negli Stati Uniti. In perfetto stile da film sponsorizzato, l’ultima parte del documentario è rivolta ad elogiare i laboratori modernamente attrezzati della fabbrica, le continue ricerche realizzate da «maestranze di alte capacità tecniche» che lavorano per produrre «le lane più fini e selezionate del mondo» che giungeranno attraverso i migliori «negozi e sartorie dei grandi e piccoli centri per soddisfare i consumatori più raffinati ed esigenti». Non molto distanti sono gli obiettivi del secondo film sulle eccellenze tecniche italiane in campo tecnico-agricolo. In *Macchine nell’agricoltura* ad essere elogiato non è un privato o una singola azienda, ma l’intera vita economica agricola italiana, ora florida grazie all’evoluzione tecnica e meccanica delle attrezzature utilizzate per sfruttare il suolo e trarne i migliori frutti: «In questa scuola i giovani tecnici dell’agricoltura destinati a divenire i dirigenti di domani imparano a conoscere i più perfezionati mezzi della meccanica agraria». Considerata questa premessa, il documentario è quindi narrato come se fosse un corso di aggiornamento; vediamo infatti, nelle sequenze di apertura, un gruppo di giovani tecnici entrare nella Scuola di Meccanica di Agraria di Roma (nel quartiere Capannelle) per assistere ad un corso dell’Ente Utenti Motori Agricoli. I giovani provenienti da diverse regioni d’Italia «diffonderanno ciascuno nella propria regione l’uso intelligente e razionale delle macchine che la tecnica moderna ha messo a disposizione degli agricoltori». Ci “spostiamo” nei campi dove vediamo all’opera alcuni ragazzi (presumibilmente) formati dal corso far pratica con alcune di queste macchine agricole<sup>136</sup>; da questo momento in poi il documentario è un lungo

---

<sup>135</sup> «The positive values of capitalist enterprise and family business». Paola Bonifazio, *Schooling in modernity*, cit., p. 161.

<sup>136</sup> Trattori con aratro, macchine livellatrici, aratri per i filari dei vigneti, aratri molto pesanti da scasso, macchine per l’erpicatura, seminatori per spargere i semi, falciatrici, macchina mietitrice, mietitrebbiatrice.

campionario di evoluzioni tecniche e meccaniche per l'agricoltura e lo sfruttamento del suolo e dei vigneti (solo alcuni grafici "interrompono" il corso per raffigurare le rilevazioni fatte con il traziometro idraulico che misura la forza di trazione del mezzo in rapporto alla durezza del terreno), fino alla "conclusione del corso" che si svolgeva nella villa della Scuola di Meccanica Agraria e dalla quale vediamo il folto gruppo di "giovani tecnici" questa volta uscirne: «spetta ora a questi giovani di dimostrare praticamente come la meccanica se bene utilizzata sia un'ottima collaboratrice dell'uomo nei campi».

L'ultima categoria del *Catalogo dei film 1957* nella quale sono presenti le produzioni della Cineteca Scolastica è "Storia dell'arte"; questo corpus è il più vario e consistente (dal quale però sono stati esclusi due film per problemi tecnici delle copie di consultazione)<sup>137</sup>.

Un lungo e apprezzato viaggio, anche in ambito festivaliero, nella storia dell'arte che ci permette di apprezzare le magnificenze dell'arte romana, dell'arte cosmatesca, del periodo barocco, di attraversare la capitale italiana scoprendo i segreti delle bellezze architettoniche che la popolano, le sue basiliche più importanti, fino a scoprire i danni arrecati dagli eventi bellici al nostro inestimabile patrimonio culturale.

I primi due film che andremo ad affrontare sono stati entrambi diretti da Glauco Pellegrini nell'immediato dopoguerra e premiati durante la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. *Giotto e la Cappella degli Scrovegni*<sup>138</sup> dopo una breve introduzione sulla famiglia degli Scrovegni (nota sin dai tempi del sommo poeta Dante Alighieri che colloca uno dei suoi esponenti, Rinaldo, nel terzo girone del settimo cerchio dell'*Inferno* tra gli usurai) dedica i restanti dieci minuti all'analisi

---

<sup>137</sup> Seppur è stato tentato il recupero delle opere già presenti sul portale Luce *Ostia Porto di Roma* (o *Scalo marittimo del porto di Roma* dal portale ASAC o ancora *Il porto di Roma* dal portale Luce) di Ubaldo Magnaghi del 1942 e *Architettura romanica nel Lazio*, le copie rilavorate presentano il medesimo problema di totale mancanza dell'audio pur essendo documentari sonori. Quindi da un'analisi parziale possiamo rilevare come il documentario diretto da Magnaghi (con fotografia di Mario Bonicatti) si concentri principalmente sull'antica organizzazione culturale e della sistemazione urbanistica del centro fluviale di Ostia. È percepibile anche un tentativo di descrivere le antiche attività civili, i costumi e il clima spirituale di uno dei più importanti porti dell'antico mondo romano attraverso l'approfondimento di opere di scultura e pittura del tempo. *Architettura romanica nel Lazio* (è probabile che sia stato scritto da Emilio Lavagnino ma il documentario è senza autore, senza data e senza altre responsabilità produttive) è un ampio approfondimento (quasi 30 minuti) atto ad esplorare le magnificenze dell'architettura in epoca romana disseminate in diverse città laziali (Tuscania, Civita Castellana, Falerii Novi, Montefiascone e Roma).

<sup>138</sup> Meritevole di una Menzione speciale alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nel 1947.

accurata della cappella votiva voluta da Enrico Scrovegni, figlio di Rinaldo, per espiare i peccati di quest'ultimo. La descrizione della Cappella degli Scrovegni, il cui interno appare molto semplice essendo costituito da un'unica aula coperta da volta a botte, è accompagnata dall'utilizzo di grafici che si sovrappongono ai vari affreschi (organizzati in registri sovrapposti, essi narrano le storie della vita di Maria, dei suoi genitori e della vita di Cristo dalla sua infanzia fino alla Passione) per dimostrare come Giotto giunga nelle sue opere alla conquista del volume e dello spazio grazie allo «sforzo grandioso di dare a ciascun elemento della composizione il proprio respiro vitale». Un'altra figura di importante architetto trecentesco raccontato da Glauco Pellegrini è quella di *Matteo Gattapone da Gubbio*; il documentario, premiato a Venezia nel 1948 con la Medaglia d'argento per il Miglior film didattico, narra delle vicende che portarono l'architetto eugubino a realizzare, grazie alle importanti commissioni del cardinale Egidio Albornoz, opere dallo stile unico che si caratterizzano per la solidità delle architetture, quasi del tutto prive di ornamenti, e per la caratteristica cifra stilistica di Gattapone del pilastro centrale da cui si dipartono archi e ogive a formare il sistema delle volte che si alternano tra volte a botte e a crociera. Con uno stile simile ma a tratti differente rispetto al precedente documentario, dettato anche dalla presenza dell'accompagnamento musicale (assente nel film su Giotto), Pellegrini racconta la genesi delle più importanti opere realizzate da Gattapone in Umbria (la rocca e il Ponte delle Torri di Spoleto, la Loggia dei Priori a Narni, la Basilica Inferiore di San Francesco ad Assisi e la Fortezza di Porta Sole a Perugia)<sup>139</sup>, presso il Collegio di Spagna a Bologna, quelle realizzate nella sua città natale quali il Palazzo Pretorio (oggi sede del Comune), il Duomo e le chiese di San Pietro e di Santa Maria Nuova.

L'unico film diretto da Vincenzo Sorelli analizza invece la tradizione dell'arte cosmatesca, nata ad opera del genio della famiglia dei Cosmati e sviluppatasi tra il XII e il XIII sec.; il documentario ha un approccio basato sull'illustrazione delle opere più importanti realizzate dalla famiglia con un linguaggio prevalentemente didascalico. Ciò è probabilmente dovuto alle diverse edizioni del documentario, infatti, erano previste due edizioni diverse in distribuzione: la prima edizione è un documentario muto composto da quattro bobine differenti in 16mm per una durata di circa 50

---

<sup>139</sup> Quest'ultima andata distrutta nel 1375. Oggi rimangono visibili gli archi che sorreggono la piazza e si individuano alcune torri.

minuti<sup>140</sup>, mentre la seconda è invece sonora ed è composta da due bobine, sempre in 16mm, per una durata complessiva di 23 minuti. Di conseguenza, il ritmo cadenzato dalle didascalie che caratterizza la prima edizione muta è inevitabilmente transitato anche in quella sonora, rendendo di fatto il documentario molto lento e con riprese prolungate fisse accompagnate da lunghi silenzi che lasciano “parlare” la didascalia del titolo dell’opera o della chiesa in cui ci troviamo in quel momento. Consultando l’edizione sonora de *L’arte Cosmatesca* (realizzato nel 1941) in nostro possesso, rileviamo che il documentario illustra l’ampia produzione delle quattro generazioni della famiglia dei Cosmati e della famiglia dei Vassalletto tra il XII e il XIII secolo partendo dal portico della Cattedrale di Civita Castellana, in provincia di Viterbo. Il complesso è considerato il capolavoro dell’arte dei marmorari romani che «segna nella storia della nostra architettura l’inizio di un nuovo gusto» e che darà vita, soprattutto nel Lazio, ad opere di grande valore culturale. Le immagini ripercorrono le opere romane che possono essere state d’ispirazione ai maestri cosmateschi per la realizzazione a Roma del portico di San Lorenzo fuori le Mura (San Lorenzo in Lucina, San Giorno in Velabro e il colonnato della Basilica di San Giovanni e Paolo) dove si ritrovano una serie di motivi attico-romani, romano-orientali ed etrusco-romani. La tipica organizzazione dei motivi geometrici policromi a mosaico, comincia ad assumere un valore visivo più importante soprattutto «in funzione spaziale sulla terza dimensione» per arricchire in modo innovativo il rapporto prospettico di luce e di ombre creando quel che il documentario definisce “l’effetto di Civita Castellana”. Effetto riproposto in altre opere che possiamo osservare grazie alle riprese realizzate dal Sorelli dei portali delle chiese di San Giovanni a Porta Latina, di San Lorenzo fuori le Mura e di San Saba, prima di condurci a Subiaco per apprezzare il chiostro di Santa Scolastica realizzato da Jacopo I, Cosma e Jacopo II e con il quale dichiarano «una più assoluta responsabilità di puri architetti» rispetto alle opere precedentemente realizzate. La mancanza di componenti cromatiche fa sì che il chiostro venga considerato tra le opere «più classicamente» composte; tale pratica realizzativa è riscontrata anche nella successiva realizzazione del portale della Chiesa di San Tommaso in Formis a Roma. Nell’ultima parte del documentario, Sorelli realizza un vero e proprio itinerario alla scoperta degli elementi che compongono i pavimenti

---

<sup>140</sup> Non potendo consultare direttamente l’edizione muta ci affidiamo ai dati presenti sul *Catalogo dei film 1957* e sul *Catalogo generale dei film documentari d’argomento scientifico, tecnico e d’arte reperibili in Italia* del 1960 che riportano entrambi la durata di 56 minuti.

policromi delle chiese romane che contribuirono ad accrescere la fama degli architetti Cosmati. Con dei movimenti di macchina panoramici, Sorelli ci mostra la loro grandezza ma soprattutto la fantasia nella composizione, i motivi principali e le figure predilette fatte di intrecci curvilinei di nastri marmorei e tessere colorate intorno a serie di dischi di porfido e serpentino.

Il prosieguo della disamina dei documentari d'arte della Cineteca Scolastica è stato impostato seguendo il criterio di suddivisione delle opere in base alle responsabilità produttiva. Il primo gruppo è una raccolta di tre documentari realizzati da Valerio Mariani<sup>141</sup> composta da *Colonna Traiana, Il presepio* (o *Il presepe*) e *Architettura Barocca a Roma*<sup>142</sup>. Quest'ultimo, realizzato nel 1942, è un documentario che illustra le opere che hanno portato al rinnovamento architettonico che ebbe come centro propulsore la capitale italiana e analizza nello specifico le opere di Bernini e Borromini. Il documentario è diviso in due parti: nella prima vengono illustrate le opere che rappresentano «un passo verso le forme barocche», come ad esempio la facciata della chiesa di Santa Susanna realizzata da Carlo Maderno, il “timido” Barocco che ritroviamo nella facciata di Santa Maria della Vittoria di Giovanni Battista Soria e l’“annuncio di nuovi tempi” che lo stesso architetto propone nella facciata della chiesa di San Gregorio al Celio. La seconda parte, dedicata esclusivamente alle più importanti opere di Gian Lorenzo Bernini e Francesco Borromini, prende le mosse con spettacolari riprese del baldacchino realizzato dal Bernini nel 1624 e situato sopra la tomba del primo apostolo nella chiesa di San Pietro. Carrellate, panoramiche e campi lunghi ci permettono di osservare attentamente l'opera e i suoi dettagli: dalla croce sulla sommità al dettaglio del triregno pontificale, dai pendoni fino alle colonne tortili bronzee caratterizzate dalle presenze delle api dei Barberini. Con quest'opera dall'architettura rivoluzionaria che dialoga armoniosamente con la grandezza della cupola di Michelangelo, il «giovane genio del Barocco aveva spezzato i vincoli della tradizione cinquecentesca e aperte le porte alla libera invenzione della fantasia». Dopo un breve spostamento ad Ariccia per ammirare la bellissima Collegiata di Santa Maria Assunta, opera sempre del Bernini, che con le sue forme eleganti e monumentali ricorda il Pantheon, ritorniamo a Roma dove Mariani vuole mostrarci «la solennità fastosa del grande artista»; da Sant'Andrea al Quirinale (per il cui interno Bernini

---

<sup>141</sup> Per un approfondimento su Valerio Mariani cfr. par. 2. 3 nota 122.

<sup>142</sup> È possibile consultare la sceneggiatura completa del documentario diretto da Mario Costa su “Bianco e Nero”, n. 7, 1941, pp. 11-22.

decide di fare ricorso a una grande profusione di decorazioni marmoree) arriviamo a Piazza San Pietro dove Bernini «con il colonnato monumentale dà il suggello a tutta un'epoca superando i vecchi schemi delle piazze quadrate e circolari». Il suo gusto scenografico fa sì che le monumentali colonne girino attorno alla piazza con un «ritmo vitale e dinamico» simulando «un'ideale abbraccio verso la cristianità». Un campo lunghissimo dalle spalle della piazza e la musica sempre più intensa, fanno spazio ad una dolce melodia che ci introduce all'illustrazione della «fantasia lirica» del Borromini che lo portò a realizzare il “delicato” chiostro della chiesa di San Carlino alle Quattro Fontane. La distribuzione delle colonne e il piccolo cortile, «che favorisce con le sue proporzioni il raccoglimento sereno della meditazione religiosa», sono i primi capolavori dell'architetto illustrati nel documentario prima di passare all'interno della chiesa e alla sua facciata “assai movimentata”. “Il felice inganno” della prospettiva di Palazzo Spada, la chiesa di Sant'Andrea delle Fratte rimasta incompiuta e il suo campanile, la chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza, l'Oratorio dei Filippini, la chiesa di Sant'Agnese in Piazza Navona, “cuore del Barocco romano”, completano il quadro delle opere realizzate da Francesco Castello, detto il Borromini, nella capitale. Il metodo di “preparazione” di Mariani nella realizzazione di documentari sulla storia dell'arte o su importanti artisti (metodo proposto nel saggio *Il “documentario” e la storia dell'arte*)<sup>143</sup>, consiste nell'evitare la semplice “documentazione” dell'opera sullo schermo, «quasi ch'essendo l'arte “irripetibile” basti tradurla con obiettiva efficacia fotografica», tralasciando quell’“incrostazione verista” che la parola documentario racchiude in sé e che rischia di far cadere il documentario nella più facile cronaca informativa. Bisogna imporre una “lettura” cinematografica dell'opera d'arte aggiungendovi una cultura storico-artistica e critica grazie alla conoscenza delle “risorse” dell'opera d'arte (dove per risorse Mariani intende nuove «documentazioni efficaci alla genesi dell'opera d'arte, i disegni, gli abbozzi, tutto ciò insomma che sembra appartenere al “retroscena” dell'artista ma che, alla fine, si rivela necessario per intendere a fondo il capolavoro») che ci permettano di lasciare da parte l’“interpretazione” che la cinepresa compie nell'isolamento d'una realtà esterna (l’“incrostazione verista” a cui si accennava in precedenza).

---

<sup>143</sup> “Bianco e Nero”, n. 7, 1941. Per un approfondimento sul saggio cfr. par. 2. 3.

Se nel documentario *Colonna Traiana*<sup>144</sup> (1947) scorgiamo la bellezza dei rilievi in marmo che raccontano gli episodi salienti delle due guerre condotte da Traiano contro i Daci attraverso l'uso di riprese ravvicinate delle circa 150 scene narrate in ordine cronologico dal basso verso l'alto, è nel documentario *Il presepio* (1943-1947) che invece Mariani mette in pratica il metodo da lui proposto affiancando alla semplice rappresentazione delle opere, la lettura di alcuni brani tratti dalle due *Vitae* scritte da Tommaso Da Celano per raccontare la vita di San Francesco d'Assisi. In questo caso specifico si tratta dell'episodio della celebrazione del Natale svoltasi all'aperto, in una gelida notte del 1223 tra pastori ed umili frati; questo episodio, avvenuto per opera della predicazione di San Francesco, abolì di fatto il carattere di riservata cerimonia religiosa restituendo al rito quel «carattere pastorale delle sue pure origini». Nei passaggi successivi Mariani utilizza insieme la fonte visiva (l'affresco) e quella testuale (il testo di Tommaso Da Celano) per ripercorrere la vicenda avvenuta a Greccio nella Cappella di San Luca, intorno alla fine del Duecento dove, secondo i racconti agiografici del Santo, apparì «un fanciullo di sovraumana bellezza» sulla paglia preparata da San Francesco per il presepio (anche Giotto in un affresco nella Basilica Superiore di Assisi racconta l'episodio con il Santo intento a deporre presso l'altare Gesù nella culla). Ritornando alla contemporaneità e partendo da Roma (le prime sequenze del documentario sono ambientate tra i tipici mercatini di Natale di Piazza Navona), Mariani ci mostra alcune delle opere più importanti presenti nelle chiese della capitale raffiguranti scene della natività: tra queste le raffigurazioni scultoree nella cappella dedicata al presepe realizzate da Arnolfo di Cambio nel 1290-1291 ca. per poi proseguire verso Volterra, dove «un delicato scultore del Quattrocento» (Benozzo Gozzoli), raffigura la natività «con gentile compostezza», fino ad arrivare a Leonessa dove un complesso di rappresentazioni pittoriche «documenta la fortuna popolare del Rinascimento» con una certa continuità narrativa. L'approfondimento prosegue con l'illustrazione di opere realizzate nei secoli successivi quali, ad esempio, nella chiesa di Santa Maria in Ara Coeli a Roma dove vi è un presepe barocco oppure la monumentalità del presepe presente sull'altare maggiore della chiesa di Sant'Andrea della Valle sempre a Roma. Prendendo spunto dalle realizzazioni settecentesche in area napoletana, che oltre alla rappresentazione di

---

<sup>144</sup> Nato da un soggetto di Michele di Tomasso, il documentario nei titoli di testa non presenta l'attribuzione registica; il portale ASAC invece attribuisce anche la regia a Mariani oltre alla consulenza come invece riportato nei titoli di testa.

pastori e mercanti prendono ispirazione dai quadretti napoletani per la realizzazione dei paesaggi, le ultime battute del documentario sono dedicate all'osservazione di un presepe contemporaneo con tutti i personaggi che lo abitano intenti nelle faccende più comuni.

Gli ultimi due documentari della categoria "Storia dell'arte" costituiscono il "gruppo" realizzato grazie alla consulenza scientifica di Emilio Lavagnino<sup>145</sup>; un personaggio fondamentale nel panorama della cultura italiana durante gli eventi bellici e nell'immediato dopoguerra in quanto protagonista di una singolare e «indefessa avventura storico-artistica»<sup>146</sup>. Attraverso lo studio del *Diario* di Lavagnino redatto tra il 1943 e il 1944 e una relazione ufficiale stesa per il ministero nell'ottobre 1944<sup>147</sup>, la storica dell'arte Raffaella Morselli<sup>148</sup> è riuscita a ricostruire quel che lo stesso Lavagnino ha definito delle gite piuttosto "emozionanti" e "movimentate" realizzate per tentare di salvare dai bombardamenti e dalla devastazione della guerra, opere d'arte più o meno importanti del patrimonio artistico laziale<sup>149</sup>. Incaricato soprintendente nel 1943, stila, grazie ai suoi precedenti e approfonditi studi sulle opere d'arte nel Lazio, una mappa da utilizzare insieme ad alcuni collaboratori tra cui il Prof. Battelli del Vaticano («dodici persone in tutto con tre macchine»), per recarsi alla ricerca di opere pittoriche e affreschi da trarre in salvo tra mete notoriamente occupate dai nazisti e paesi completamente abbandonati, pur senza alcun coordinamento o ordine ministeriale. Tutta l'intricata vicenda prende le mosse da una serie di trattative già avviate prima dell'armistizio da Giulio Carlo Argan e dallo stesso Lavagnino, con la segreteria di Stato Vaticana per dislocare le opere eventualmente salvate in depositi

---

<sup>145</sup> Per un approfondimento su Lavagnino cfr. Paola Nicita Misiani, *Lavagnino, Emilio*, Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Volume 64, 2004, pp. 146-150; Raffaella Morselli (a cura di), *Fuori dalla guerra. Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte del Lazio*, Milano, Mondadori, 2010; Alessandra Lavagnino, *Un inverno 1943-1944*, Palermo, Sellerio, 2006.

<sup>146</sup> Raffaella Morselli, *Salvare il salvabile. Un tracciato di eccentrica geografia artistica*, in Id. (a cura di), *Fuori dalla guerra. Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte del Lazio*, cit., p. 14.

<sup>147</sup> Il *Diario di un salvataggio artistico. Dicembre 1943-maggio 1944* è stato pubblicato nel 1974 sulla rivista "Nuova Antologia", n. 2084 mentre la *Relazione al soprintendente alle Gallerie del Lazio* è un documento inedito ritrovato da Paola Nicita (autrice tra l'altro della voce nel Dizionario Biografico degli Italiani dedicata a Lavagnino) e da Simone Rinaldi contenuto nel volume curato da Raffaella Morselli *Fuori dalla guerra. Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte del Lazio*. I primi resoconti noti sono in Emilio Lavagnino, *Migliaia di opere d'arte rifugiate in Vaticano*, "Strenna dei Romanisti", n. 7, 1946, pp. 82-88.

<sup>148</sup> Raffaella Morselli, *Salvare il salvabile. Un tracciato di eccentrica geografia artistica*, cit., pp. 4-19.

<sup>149</sup> Le vicende sono inoltre sinteticamente narrate nei film *Lavagnino - Diario di un salvataggio artistico* (Vittorio Salerno, 2007) e *Antea: l'Arte italiana al tempo della guerra* (Massimo Martella, 2018).



sicuri situati presso la Santa Sede. Alle note vicende “corali” dello spostamento delle opere più importanti dai depositi di Carpegna, Urbino e Montecassino, se ne affiancano altre condotte quasi in solitario e «in cui il manipolo delle persone che accompagnerà Lavagnino sarà ridotto a pochi fedelissimi e avverrà in terreni ancora più accidentati»<sup>150</sup>. La testimonianza tramandata da Lavagnino e i risultati dell’operazione sono «il resoconto di quanto si poté salvare, scegliendo in modo del tutto casuale tra ciò che non era ancora bruciato e perduto del patrimonio storico-artistico del Lazio»<sup>151</sup>. Il dettaglio delle opere, le “priorità” di salvataggio di Lavagnino e i luoghi raggiunti tra febbraio e maggio 1944 con mezzi di fortuna, sono tutti dati riportati nel volume di Morselli; un primo resoconto pubblico della sua esperienza di “soccorritore” in quel periodo, lo si trova nelle importanti mostre organizzate a Roma e a Siena tra il 1945 e 1946 dall’*Italian Association for Italian War-Damaged Monuments*, dalle conseguenti pubblicazioni dei cataloghi *Fifty War-damaged Monuments of Italy* (stampato a cura dell’Istituto Poligrafico nel 1946 ed edito in italiano nel 1947) e nei saggi da lui stesso firmati *Migliaia di opere d’arte rifugiate in Vaticano* del 1946 e *Offese di guerra e restauri al patrimonio artistico dell’Italia*<sup>152</sup> dell’anno successivo.

Per ciò che concerne questo studio, la figura di Lavagnino ci interessa in quanto, terminata questa esperienza vissuta in prima persona (grazie alla quale sarà insignito della medaglia d'oro dei benemeriti della cultura e dell'arte nel 1954), riprese le attività di ricerca in ambito storico-artistico dedicandosi, tra il 1947 e il 1948, anche alla scrittura di due film per la Cineteca Scolastica<sup>153</sup>: *I monumenti italiani e la guerra* e *Basiliche cristiane*, meritevoli il primo del Premio Biennale di Venezia per il documento più efficace d'arte e di vita nel 1947 e il secondo della Medaglia d'argento nella Sezione film di arte e letteratura arte e letteratura a Venezia nel 1948.

*Basiliche cristiane* è suddiviso da Lavagnino in due parti differenti: la prima serve come introduzione per illustrare le caratteristiche delle basiliche civili romane ancora visibili; la seconda per indagare come gli architetti abbiano utilizzato determinate

---

<sup>150</sup> Raffaella Morselli, *Salvare il salvabile. Un tracciato di eccentrica geografia artistica*, cit., p. 6.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> Sulla rivista “Ulisse”, n. 1, 1947.

<sup>153</sup> È probabile che Lavagnino abbia scritto anche il documentario *Architettura romanica nel Lazio* ma la copia in nostro possesso è senza autore, senza data e senza altre responsabilità produttive. Lungo tutto il decennio successivo realizza in qualità di regista, scrittore o commentatore diversi documentari per la Documento Film (tra gli altri *La Pietà Rondanini*, 1953; *Olandesi del '600*, 1954; *I Macchiaioli*, 1954; *Scultura moderna*, 1955 e *I Fiamminghi in Italia* diretto da Ubaldo Magnaghi 1951 al quale presta la voce), per la Este Film (*Pittura Romana*, 1954) e altre case di produzione.

caratteristiche delle antiche basiliche come elementi di partenza per creare la nuova tipologia architettonica delle basiliche cristiane.

Nella prima parte, ambientata esclusivamente a Roma, è molto interessante l'utilizzo di antiche stampe per mostrare allo spettatore le parti mancanti delle strutture di cui oggi rimangono solo pochi resti: un'operazione filologica per ricostruire idealmente la storia dell'edificio. Ad esempio, le stampe vengono ampiamente utilizzate per ricordarci l'antico splendore della Basilica Giulia nel Foro Romano; oppure per illustrarci la struttura della paleocristiana Basilica di San Pietro prima della sua ricostruzione cinquecentesca. Le strutture della basilica costantiniana appesantite da marmi rari e mosaici splendenti, «quasi oppresse da tanto gravame», minacciarono di crollare; da qui la necessità di costruire un nuovo edificio che culminò nell'immensa Basilica coronata dalla cupola di Michelangelo che ancora oggi ammiriamo.

Di ben altro carattere è invece *I monumenti italiani e la guerra* scritto da Lavagnino e diretto da Giampiero Pucci partendo dalle riprese originali realizzate da Giulio Rufini<sup>154</sup>: composto da inquadrature crude che non lasciano spazio all'immaginazione ma solo allo sgomento per l'immensa forza distruttrice della guerra, il documentario, narrato con grande compostezza senza eccessi né visivi né musicali, ci mostra i resti di importanti strutture architettoniche del patrimonio artistico-culturale italiano ormai irrecuperabili e le modalità di messa in sicurezza, soprattutto preventiva, di altre opere che potrebbero subire dei danni; d'altra parte invece, utilizza uno stile narrativo accompagnato da una serie di tecnicismi per mettere in evidenza l'instancabile lavoro di tecnici e studiosi italiani per salvaguardare l'instimabile patrimonio artistico del nostro Paese.

Dopo una breve introduzione sulle più importanti opere d'arte rinascimentali, a testimonianza dell'«evoluzione del pensiero, della cultura, del gusto di un popolo che è certo tra i più artisticamente dotati del mondo», un grafico in sovraimpressione con la scritta “1939” e il potente frastuono di una bomba che cade al suolo, ci proiettano nel buio periodo della devastazione della guerra che «protende la sua minaccia su tante opere di bellezza»<sup>155</sup>. Il problema della loro difesa è un arduo ostacolo da affrontare, ma Pucci e Lavagnino ci mostrano come il lavoro preventivo di protezione possa

---

<sup>154</sup> Nei titoli di testa si specifica inoltre che la consulenza artistica e il commento parlato sono stati affidati allo stesso Lavagnino.

<sup>155</sup> È da qui in poi che probabilmente vengono utilizzate le “riprese originali” realizzate dall'operatore Giulio Rufini; non ne abbiamo la certezza, ma considerando il coinvolgimento di Lavagnino soltanto dal 1943 come soprintendente di Roma è un'opzione possibile.

difendere le opere da eventuali schegge delle bombe o da crolli. Sacchi di sabbia, impalcature di legno e di ferro e opere in muratura (ad esempio delle colonne realizzate per sostenere degli archi) proteggono le parti essenziali delle opere più grandi per evitare lo «scompaginarsi» delle loro strutture: «molti dei più famosi monumenti italiani assunsero un nuovo stranissimo aspetto». Vediamo la Colonna Traiana completamente bardata da archi metallici e il magnifico Arco di Trionfo che ora assomiglia ad «una gigantesca gabbia da imballaggio»; molto suggestivo ed esplicativo del lavoro fatto, è l'effetto prima/dopo che Lavagnino utilizza per mostrare le due versioni dell'Arco di Trionfo o per mostrare il blindamento protettivo utilizzato per il Cenacolo di Leonardo (nella seconda parte del documentario ci viene mostrato come la muraglia protettiva di sacchetti di sabbia abbia evitato la distruzione dell'opera, «per un vero miracolo». Mentre l'aula del refettorio di Santa Maria delle Grazie dove l'opera è esposta subì gravi danni). Un secondo caso di salvataggio preventivo consiste nel delicatissimo processo di asportazione degli affreschi; per illustrare allo spettatore il procedimento realizzato da tecnici «dotati di straordinaria perizia», Lavagnino utilizza l'illustre caso dell'asportazione di alcuni affreschi giotteschi dalla Cappella degli Scrovegni (anch'essa completamente rivestita da una copertura di legno protettiva) e del loro trasporto in luogo sicuro. Le opere invece che per dimensioni e stato di conservazione potevano essere trasportate, venivano imballate e «allontanate dalle città che per secoli li avevano custoditi» in cerca di spazi più sicuri.

Un secondo cartello "1940" ci introduce nel periodo dell'orrore della guerra dove ora osserviamo immagini di devastazione di importanti opere d'arte architettoniche e scultoree lungo tutta la penisola: «Cosa potevano rappresentare in tanti e tanti casi le opere di protezione escogitate ed attuate di fronte alla straordinaria potenza dei nuovi mezzi di distruzione. [...] Ovunque per tutta Italia è stato un rovinoso crollare di cupole, di soffitti, di mura che ha travolto e incenerito panorami di secoli».

Una musica soave ci introduce nell'ultima parte del documentario dove possiamo ammirare lo sforzo compiuto dal popolo italiano nell'immediato dopoguerra per ricostruire rapidamente, e al contempo minuziosamente, una serie di opere d'arte pittoriche e architettoniche: è il caso mirabile della Basilica di San Lorenzo fuori le Mura che in rovina per tutta la parte anteriore, è stata rimessa in piedi applicando una serie di concetti e pratiche di restauro che verranno utilizzate anche per altri lavori. Ove necessario, le parti che non è stato possibile recuperare, in quanto gli originali

sono andati completamente distrutti, sono state reintegrate utilizzando tecniche e materiali differenti per rendere evidente l'intervento di restauro.

Oppure il lavoro di «infinito amore e pazienza» per recuperare fra le macerie i minimi resti degli affreschi del Mantegna travolti dalle rovine della chiesa degli Eremitani; «gli innumerevoli» frammenti (quasi 80 mila) trasportati all'Istituto Centrale del Restauro, vengono puliti, selezionati e studiati per ricomporre le opere che adornavano le pareti della chiesa. «Poco a poco, dopo mesi di lavoro, è possibile ricomporli sul disegno tracciato e calcolato alle dimensioni dell'affresco al quale appartenevano» grazie ad ingrandimenti fotografici d'anteguerra depositati presso l'Archivio Alinari. L'Italia ha speso negli anni 1945-1946-1947 per questa serie di interventi, dai blindamenti protettivi ai restauri, una cifra pari a sei miliardi di lire, «e appena 1/6 del lavoro è compiuto». Dopo una lunga rassegna di opere che hanno riacquisito l'antico splendore, il documentario chiude portandoci fra il pubblico, letteralmente, all'interno di una serie di gallerie e poli museali ritornati ora accessibili (ad esempio il Museo di Palazzo Venezia e la Galleria Borghese) per ammirare quelle opere che oggi intendiamo «come una scuola di educazione del gusto, [che] assolvono cioè un compito di alto interesse civile».

### ***3. 2. 5. Le produzioni sponsorizzate americane nel circuito scolastico***

Quando nell'immediato dopoguerra i paesi europei aderirono all'*European Recovery Program*, erano consapevoli di accettare anche la clausola che prevedeva la diffusione sul proprio territorio di notizie e informazioni con diverse misure: nasceva in quel periodo «la più grande operazione di propaganda internazionale mai vista in tempi di pace»<sup>156</sup>. L'ERP (denominazione ufficiale del Piano Marshall) fu un programma molto complesso e di ampio respiro (e il caso italiano ne ha illustrato al meglio l'eterogeneità)<sup>157</sup> che prevedeva per i 17 paesi aderenti la distribuzione di ingenti aiuti

---

<sup>156</sup> David Ellwood, *L'impatto del Piano Marshall sull'Italia, l'impatto dell'Italia su Piano Marshall*, "Cinema e Cinema", n. 67, 2003, p. 75. Questo contributo è anche in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996.

<sup>157</sup> «In the Italian case, ECA revealed greater flexibility than it did in Greece, adapting its goals to Italy's priorities and peculiarities. Italy perhaps best illustrated the Marshall Plan's basic heterogeneity». Barry Machado, *In Search of a Usable Past: The Marshall Plan and Postwar Reconstruction Today*, Virginia, George c. Marshall Foundation Lexington, 2007, pp. 27-28.

nei più disparati settori; inizialmente erano previsti beni di prima necessità quali cibo di vario genere e materie prime (cotone, lana, metalli), poi si passò ai combustibili (benzina, petrolio) ed infine anche locomotive, macchinari agricoli e vari sistemi di produzione.

Ma il successo della campagna propagandistica americana passava anche attraverso la diffusione di notizie riguardanti il benessere americano derivante da un determinato sistema produttivo, della cultura americana e di notizie riguardanti il successo del programma nei vari paesi europei; un processo mediatico finalizzato a plasmare atteggiamenti e mentalità dei paesi aderenti. Dal punto di vista comunicativo, per gli americani, il piano in Italia era incentrato sulle possibilità che radio e cinema hanno di proiettare la potenza economica e industriale statunitense e dimostrare come, dall'adesione al programma, possa derivare il benessere dell'individuo in Europa. Ciò tenendo in considerazione l'elevato tasso di analfabetismo del popolo italiano di circa il 15%; solo il mezzo cinematografico possedeva il potere persuasivo «per penetrare i gruppi sociali “più chiusi mentalmente” come il lavoratore comunista o il contadino nel suo remoto paese montano»<sup>158</sup>. Per far ciò la *Film Unit* della Divisione Informazioni italiana cominciò, dal 1948, ad introdurre una serie di documentari facendo affidamento nella fase iniziale alla cineteca preesistente dello *United States Information Service* con film privi di contenuti politici: «Ma il compito naturale dell'USIS era costruire consenso attorno agli obiettivi immediati della politica estera del governo americano e, anche per questo tipo di motivo, la Missione ERP in Italia coltivò fin dall'inizio l'ambizione di costruire il proprio repertorio filmico; così dal novembre 1948 mise in produzione i primi dei suoi cortometraggi»<sup>159</sup>. Ciò avvenne grazie ad una serie di accordi di commissioni tra l'*Economic Cooperation Administration*, l'agenzia americana che coordinava l'ERP, diverse case di produzioni private italiane e talentuosi registi cinematografici<sup>160</sup> (sono circa trecento le produzioni

---

<sup>158</sup> David Ellwood, *Il cinema di propaganda americano e la controparte italiana: nuovi elementi per una storia visiva del dopoguerra*, cit., p. 32.

<sup>159</sup> *Ibidem*.

<sup>160</sup> Ad esempio Romolo Marcellini, Vittorio Gallo e Giorgio Ferroni. Anche per l'intero panorama europeo venne presa l'acuta decisione di ingaggiare i più talentuosi registi di documentari da affiancare alla supervisione del programma nei rispettivi paesi: «In keeping with the injunction that only Europeans could save Europe, most [documentaries] were made under contract by Europeans, with guidelines and supervision provided by American superintendents and their staffs. Certainly, the defining feature of Marshall Plan films was that they were made by and for Europeans. This decision ranks among the shrewdest in the life of the Marshall Plan, for the local directors, cameramen, and producers who were hired tended to be either Europe's finest documentarians or else gifted stars on the

commissionate)<sup>161</sup> affiancati dai supervisori del programma dei rispettivi paesi e da talenti americani del giornalismo, della radio e del cinema<sup>162</sup>. Seppur di produzioni differenti, i documentari presentano una serie di *pattern* comuni: quelli di provenienza americana elogiano lo stile di vita americano in patria, sia per quanto riguarda l'innovazione dei servizi educativi (biblioteche, università, servizi di volontariato), sia per quanto riguarda l'innovazione tecnologica in campo agricolo e industriale e sia per le condizioni favorevoli dei lavoratori. Un secondo *pattern*, presente soprattutto nelle produzioni europee, affronta argomenti più orientati politicamente verso la propaganda americana in diversi settori dell'Europa: spesso viene rappresentato un problema che grazie all'aiuto del programma americano è in via di risoluzione o completamente risolto. L'*happy ending* era obbligatorio.

Queste produzioni venivano per lo più proiettate prima di normali proiezioni cinematografiche, nelle piazze o nei circoli del dopolavoro<sup>163</sup>; ma come arrivano nelle aule scolastiche aggirando i costi di noleggio previsti dal sistema di canalizzazione?<sup>164</sup>

---

rise. Victor Vicas, the expatriate Hungarian John Halas, Holland's John Ferno, Vittorio Gallo and the Vitrotti brothers of Italy, Peter Baylis (head of Associated British Pathé) and Cliff Hornby of England are but a small sample of the deep well of cinematic talent that was drawn upon. Some creations were country specific. Others were "trans-European." Most were reminders that the Marshall Plan was making a difference. About half of the films played in countries other than the subject country». Barry Machado, *In Search of a Usable Past: The Marshall Plan and Postwar Reconstruction Today*, cit., pp. 27-28.

<sup>161</sup> Nello stesso periodo venne fondato il Centro di Documentazione nato per volontà di Alcide De Gasperi, Presidente del Consiglio democristiano e con il quale vennero commissionati circa duecento documentari a case di produzione quali la Documento Film, Astra Cinematografica e Incom, fedele alleato della missione dell'ERP. Le stesse case di produzione collaborarono sia con l'ECA che con il CdC.

<sup>162</sup> È un'affermazione del direttore dell'Economic Cooperation Administration dal 1948 al 1950 Paul Gray Hoffman: «Paul Hoffman later boasted that "we recruited talent from the top American newspapers, magazines, radio networks and movie concerns"». Barry Machado, *In Search of a Usable Past: The Marshall Plan and Postwar Reconstruction Today*, cit., p. 24.

<sup>163</sup> I cosiddetti CRAL – Circolo Ricreativo Assistenza Lavoratori – che rimpiazzarono il dopolavoro fascista. Paola Bonifazio, *Schooling in modernity*, cit., p. 25.

<sup>164</sup> La metodologia d'analisi per la contestualizzazione dei seguenti documentari prende spunto dai due assi di ricerca teorizzati nel pionieristico volume di Vinzenz Hediger e Patrick Vonderau *Film that work* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009). Le modalità con le quali le produzioni sponsorizzate si inseriscono nel tessuto sociale sono studiate in due direttive differenti ma complementari tra loro: le tre "R" dove si considera il film sponsorizzato come interfaccia per tramandare la memoria istituzionale dell'ente o della società attraverso l'audiovisivo (*Record*); come prodotto adatto all'elaborazione di strategie che riguardano l'insieme delle regole e dei principi che controllano la gestione di un'istituzione o di una società, la *governance* d'impresa (*Rhetoric*); per promuovere l'ottimizzazione e la conseguente efficienza dei processi e soprattutto la loro ripercussione sulla società (*Rationalisation*). Il secondo asse di ricerca, teorizzato da Thomas Elsaesser nel volume sopra citato, prende in considerazione il film sponsorizzato quale evento commissionato da una specifica industria/impresa (*Auftraggeber*), per quale occasione è stato commissionato (*Anlass*) e a chi è principalmente rivolto (*Adressat*).

Consultando alcuni atti parlamentari di quel periodo è stato possibile notare che il 23 settembre 1952 viene trasmesso per la discussione in Senato un disegno di legge proposto dal Presidente del Consiglio Alcide De Gasperi: «Annunzio di presentazione e di trasmissione dal Senato di disegni e di una proposta di legge e loro deferimento a Commissioni – Dal Presidente del Consiglio dei Ministri: “*Esenzione fiscale per la proiezione nelle scuole e la importazione di films didattici ed educativi*” (2868)»<sup>165</sup>. Approfondendo la genesi del provvedimento si nota che la proposta di legge è stata presentata qualche mese prima, il 21 luglio 1952 e firmata di concerto dal Presidente del Consiglio dei Ministri, appunto De Gasperi, dal ministro delle Finanze il democristiano Ezio Vanoni e dal ministro della Pubblica Istruzione Antonio Segni. Il fulcro del breve testo, composto di soli tre articoli<sup>166</sup>, si ritrova nel secondo articolo che prevede come i film a carattere educativo e didattico, importati dalla Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica «e destinati ad essere visionati presso gli istituti scolastici, [siano] ammessi alla importazione in esenzione del dazio doganale. Le autorizzazioni saranno rilasciate di volta in volta dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri di concerto con il Ministero delle finanze, previa esplicita dichiarazione della Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica»<sup>167</sup>.

Anche se non mancò qualche timida voce di contrasto<sup>168</sup> e di preoccupazione sulle eventualità che il provvedimento limitasse le produzioni didattico/educative italiane, le brevi e sintetiche discussioni iniziate nel dicembre 1952 misero d'accordo tutti i deputati democristiani e comunisti presenti in commissione e si arrivò

---

<sup>165</sup> Camera dei Deputati, Atti parlamentari, Discussioni, seduta del 23 settembre 1952, pp. 40338-40339.

<sup>166</sup> Il primo prevede l'esenzione dei diritti erariali a condizione che la proiezione sia riservata per gli alunni ed effettuata nelle sede delle rispettive scuole e l'ultimo fa divieto alla Cineteca di cedere previo pagamento i film che di volta in volta saranno valutati.

<sup>167</sup> Camera dei Deputati, Atti Parlamentari, Documenti – Disegni di legge e relazioni, Disegno di legge n. 2868 del 21 luglio 1952.

<sup>168</sup> Soprattutto da parte del deputato comunista Bruno Corbi. Per Corbi due punti sarebbero da ridefinire: il primo riguarda la Commissione valutatrice che dovrebbe giudicare sull'“idoneità educativa” dei film esentandoli dai dazi («Il giudizio sul carattere educativo di un film dipende da certe attitudini dell'uomo che spesso non sono le più encomiabili e rispettabili»). Il secondo punto riguarda la possibilità che tale provvedimento argini la produzione italiana di film educativi: «Credo che noi dovremmo limitarci ai films di carattere didattico. Se vogliamo insistere sui films di carattere educativo, allora la concessione non dobbiamo estenderla ai films di provenienza estera, ma limitarla ai films prodotti in Italia perché, come dicevamo, ai nostri ragazzi bisogna fare conoscere la nostra storia. [...] Il film didattico può provenire da qualsiasi paese, perché esso in genere ha carattere scientifico, spiega determinati fenomeni, insegna come vivono gli animali; ma il film di carattere educativo è una cosa completamente diversa». Camera dei Deputati, Commissioni in sede legislativa, Commissione I Affari Interni – Ordinamento politico ed amministrativo – Affari di culto – Spettacoli – Attività sportive – Stampa, Seduta del 19 dicembre 1952, p. 1410.

all'approvazione definitiva senza modifiche<sup>169</sup> nel febbraio 1953. La legge n. 285 fu definitivamente approvata il 4 aprile 1953<sup>170</sup>.

In un'ottica politica, il provvedimento fu una scelta non di poco conto tenendo presente il momento storico di totale ricostruzione economica, industriale e morale che l'Italia stava vivendo soprattutto grazie agli aiuti ERP e allo sforzo del popolo italiano. Come detto in precedenza, l'intervento americano attuato dal Piano Marshall si stava ancora diffondendo tra i più vari settori, nondimeno in quello culturale; in questo caso specifico, esentando queste produzioni («donate dall'Ambasciata degli Stati Uniti»), come afferma anche Branca in un suo intervento<sup>171</sup> dal pagamento dei dazi doganali e dai costi di noleggio<sup>172</sup> se ne è favorito l'inserimento nel nostro circuito scolastico attraverso lo *United States Information Service*.

Intanto Branca aveva già iniziato a prendere accordi per la distribuzione attraverso il catalogo ufficiale della Cineteca Scolastica delle produzioni provenienti dall'Usis; una comunicazione diffusa sulla rivista ufficiale "Il nuovo cinema" notifica la cessione dei primi 29 film grazie ad un accordo tra la Cineteca e lo *United States Information Service*:

«In seguito ad un incontro svoltosi nei locali della Cineteca Centrale del Ministero della P.I. fra il Sig. Herrin F. Culver e la Sig.na Calderara dell'United States Information Service e il Prof. Remo Branca, Commissario nazionale della Cineteca, è intervenuto fra la sezione Cinematografica dell'USIS e la Cineteca un accordo che prevede un largo

---

<sup>169</sup> Il sottosegretario di Stato per la P.I., il democristiano Raffaele Resta, si esprime solo una volta telegraficamente a favore: «Mi auguro che la Commissione approvi il provvedimento perché esso facilita l'introduzione nelle scuole di un potentissimo strumento di educazione». *Ivi*, p. 1412.

<sup>170</sup> Il testo finale pubblicato in Gazzetta Ufficiale n. 100 del 2 maggio 1953, p. 1662, firmato De Gasperi – Vanoni – Segni, risulta solo snellito e semplificato senza modifiche di contenuto. In sostanza ribadisce che la Cineteca è l'unico ente competente per l'importazione dei film didattici ed applica l'esenzione fiscale per la proiezione nelle scuole: «Le proiezioni dei films didattici riservate agli alunni delle scuole, sono esentate dal pagamento dei diritti erariali (Art. 1); I films di carattere didattico, importati a richiesta del Ministero della pubblica istruzione e destinati ad essere proiettati presso gli istituti scolastici, sono ammessi alla importazione in esenzione dal dazio doganale. Le autorizzazioni saranno rilasciate di volta in volta dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri di concerto con il Ministero delle finanze previa esplicita dichiarazione del Ministero della pubblica istruzione con il quale il film da importare è classificato didattico e non commerciale (Art. 2); è fatto divieto di destinare i films indicati nel primo comma dell'art. 2 ad usi diversi da quelli per i qual è stata concessa l'esenzione (Art. 3)».

<sup>171</sup> E distribuite gratuitamente senza richiedere alcuna tassa di noleggio alle scuole. Remo Branca, *Funzioni e limiti della Cineteca Scolastica italiana*, cit., p. 13.

<sup>172</sup> Un ulteriore dato che conferma l'esenzione dai costi di noleggio lo leggiamo nelle avvertenze presenti nel *Catalogo dei film 1957*: «I film contrassegnati da un asterisco (\*) sono disponibili in più copie per la prestazione gratuita». Sfogliando il catalogo è possibile notare come tutte le produzioni distribuite dall'Usis abbiano l'asterisco.



scambio di informazioni, di esperienze e di materiale filmistico. Primo e tangibile risultato dell'accordo è stata la cessione gratuita da parte dell'USIS alla Cineteca, e per essa alle scuole italiane, di un primo gruppo di 29 film, in un cospicuo numero di copie per ciascun film. Tutti questi film aumenteranno notevolmente il patrimonio della Cineteca Centrale e saranno immediatamente distribuiti in vari Centri Provinciali e capillarmente alle varie sezioni di ogni provincia»<sup>173</sup>.

Da qui si è deciso di incrociare la consultazione del *Catalogo dei film 1957* con il catalogo del fondo cinematografico *United States Information Service* di Trieste prendendo spunto dal lavoro fatto da Paola Bonifazio che utilizza, tra gli altri, anche questo catalogo per tracciare il percorso del cinema di propaganda nel secondo dopoguerra italiano.

Questa pubblicazione dell'Archivio Centrale dello Stato fa parte di un ampio progetto iniziato nel 1987 con il recupero e il trasferimento del fondo cinematografico in questione, composto da oltre 500 documentari, dall'Archivio di Stato di Trieste all'ACS che, non disponendo dei mezzi idonei al trattamento del patrimonio cinematografico, ha instaurato una collaborazione tecnica con l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico di Roma. L'intero progetto coordinato dal direttore Ansano Giannarelli, costituisce una fonte di primaria importanza da un punto di vista metodologico per l'interpretazione del cinema di propaganda e delle sue strutture comunicative. La pubblicazione del 2007 consiste in un catalogo completo di schede catalografiche che facilitano la consultazione delle digitalizzazioni ora consultabili anche sul canale Youtube dell'Archivio Centrale dello Stato.

Il lavoro di consultazione incrociata tra le varie fonti (le schede dei due cataloghi e le digitalizzazioni presenti in rete, oltre ad alcune copie in pellicola presso la Cineteca Lucana) è stato utile per formare uno schedario con l'elenco completo dei film sponsorizzati dal piano americano e che il Ministero della Pubblica Istruzione aveva vagliato per essere distribuiti negli istituti italiani attraverso i centri provinciali. La ricerca restituisce il seguente risultato: i 66 film distribuiti dall'Usis sono ripartiti nelle varie sezioni "Agricoltura" 7, "Documentari di varietà" 33, "Fisica" 2, "Geografia" 1,

---

<sup>173</sup> *Cineteca Scolastica e USIS*, "Il Nuovo cinema", n. 2, 1952, p. 26.

“Pedagogia e didattica” 3, “Popoli e costumi” 4, “Tecnica del lavoro” 6 e “Nuovi film” 10<sup>174</sup>.

Oltre a quelli provenienti soprattutto dagli Stati Uniti sono altresì interessanti i casi produttivi italiani, ai quali ci interesseremo per cercare di contestualizzare le produzioni nel panorama dei film sponsorizzati americani evidenziandone, ove possibile, le modalità narrative a livello dell’auto-rappresentazione tentando di capire quei modelli di americanizzazione della società italiana; quelli che Ellwood definisce i modelli americani italianizzati.

È necessario tuttavia premettere che questi film non sono stati realizzati appositamente per la scuola, quindi facendo parte del più ampio circuito nazionale ed internazionale, rappresentano le tipiche tematiche propagandistiche americane per misurare l’impatto materiale e morale del piano in specifici contesti (lavoro grazie ai nuovi sistemi produttivi, industrializzazione ed evoluzioni delle tecniche agricole, piano di ricostruzione della casa, riforma agricola) accompagnate dai soliti stereotipi sulle campagne italiane disastrose, sulla desolazione di alcuni luoghi remoti ora di nuovo in vita, sulle contraddizioni dei problemi sociali risolvibili solo ponendo fiducia nella democrazia.

I casi italiani sono inseriti nelle sole tre categorie “Documentari di varietà”, “Tecnica del lavoro” e “Nuovi film” del *Catalogo dei film 1957* mentre le altre produzioni estere si estendono anche a “Popoli e costumi”, “Agricoltura”, “Geografia e Astronomia”, “Pedagogia e didattica”.

La categoria più consistente è “Documentari di varietà”: qui vi troviamo una serie di produzioni americane di documentari e cinegiornali, tutte senza attribuzioni di responsabilità<sup>175</sup>, sull’efficienza del sistema americano che si riflette in alcuni istituti d’arte (*Gioventù alla scuola d’arte e L’università di Bryn Mawr*), sul vivere serenamente in comunità condividendo obiettivi ed esperienze (*Jamboree di esploratori, Squadra di soccorso e Come vivere in pace*), sulla salute e il benessere dei lavoratori (*Lavoro e fede, Un sindacato aziendale*), sul sistema sanitario (*Riabilitazione del cieco*). Due documentari illustrano invece l’eventualità di uno

---

<sup>174</sup> Attraverso la ricerca sul canale Youtube dell’Archivio Centrale dello Stato e presso la Cineteca Lucana è stato possibile consultare un totale di 40 documentari. Le produzioni italiane consultate sono circa una decina.

<sup>175</sup> Per fornire alcune attribuzioni è stato utilizzato il testo di Maria Fritsche, *The American Marshall Plan Film Campaign and the Europeans: A Captivated Audience?*, London, Bloomsbury Academic, 2018.

svecchiamento del continente europeo che potrebbe verificarsi abbattendo le barriere doganali (*Via libera, Il cappellaio e il calzolaio*); soltanto due opere fanno apertamente riferimento all'ERP e alle possibilità di quest'ultimo di dare un'abitazione a tutte le popolazioni meno agiate d'Europa (*Case per tutti e Nostro pane quotidiano*). Le produzioni italiane invece si differenziano in quanto hanno un obiettivo apparentemente differente: mostrare l'efficienza del proprio sistema culturale, politico e industriale agli occhi dell'Europa. Sono quindi sottolineati gli sforzi e la volontà di ripresa della popolazione, mentre i contributi ERP sono presentati come parte integrante della storia.

*Ciampino. Aeroporto d'Europa, Italia 1952 e Come ci vede il mondo* sono tre esempi orientati in tal senso. Diretto da Vittorio Gallo nel 1954, *Ciampino. Aeroporto d'Europa*, come si evince anche dal titolo, è interamente girato nello stabilimento aeroportuale alle porte di Roma<sup>176</sup>, ora diventato uno dei più importanti scambi europei ed internazionali grazie agli aiuti ERP. Dopo aver mostrato brevemente il convulso traffico delle piste da cui partono e arrivano mezzo milione di viaggiatori l'anno, «più di quanti ne sbarcano nei grandi porti come Napoli o a Genova», Gallo ci porta letteralmente nel cuore operativo dell'aeroporto mettendo in evidenza lo sforzo costante profuso e il perfetto equilibrio organizzativo. La disponibilità di comfort di cui è possibile beneficiare prima del volo, tra cui giornali ed oggetti che una turista inglese è intenta a comprare, sono spunto per mettere in risalto l'internazionalità dell'impianto e soprattutto delle officine dove «i più delicati apparecchi vengono controllati da tecnici di ogni parte d'Europa» e dove pur se gli operai parlano lingue diverse «il lavoro comune li aiuta a comprendersi». Tra i più delicati apparecchi viene elogiato il potente aereo Comet, un modello inglese che a tutt'oggi sembrerebbe moderno, ma che purtroppo dopo i primi viaggi cominciò a perdere letteralmente pezzi in volo. Ciò causò alcuni incidenti non gravi, finché nel 1954 esplose letteralmente in volo durante un viaggio dimostrativo dall'Inghilterra al Sudafrica<sup>177</sup>; il volo era strutturato in varie tappe, tra cui anche Ciampino. L'aereo esplose proprio in territorio italiano mentre sorvolava l'isola di Stromboli in Sicilia in partenza dalla tappa di

---

<sup>176</sup> Anche in *Via Appia* del 1950 Gallo mostra l'aeroporto di Ciampino però ancora in fase di ricostruzione e ammodernamento.

<sup>177</sup> Il documentario è stato sicuramente realizzato in seguito ai primi incidenti del 1952 e del 1953 e prima del grave episodio dell'esplosione.

Ciampino<sup>178</sup>. Il racconto prosegue nel vero e proprio cervello dell'aeroporto, la torre di controllo continuamente operativa perché «alba o sera, giorno e notte, Ciampino non ha soste», fino a presentare l'aeroporto quale punto di incontro del mondo libero dove «si danno convegno uomini politici e personalità celebri» (vediamo Alcide De Gasperi scendere da un aereo e Dwight Eisenhower salutare la folla in occasione di una visita nel nostro Paese). *Italia 1952* e *Come ci vede il mondo* sono invece due numeri della “Settimana Incom” (come ricordato precedentemente, grande alleato del programma di aiuti americano) realizzati per far capire agli italiani «le conseguenze di come ci vede il mondo» grazie agli aiuti ERP. In entrambi i titoli diretti da Remigio Del Grosso nel dicembre 1952, il montaggio frenetico, la musica in crescendo e il commento parlato conferiscono un ritmo serrato alla narrazione filmica. *Italia 1952* è un viaggio tutto italiano alla scoperta delle imprese verificatesi nel 1952 passando dallo sport (con i successi di Fausto Coppi, quelli in Coppa Davis o quelli automobilistici con Alberto Ascari campione del mondo) alla meccanizzazione dell'agricoltura e alle evoluzioni in campo industriale (i metanodotti, le acciaierie del Sud Italia e la “benzina italiana”), dalle conquiste del nuovo piano abitativo a Napoli e nella “severa” Calabria, fino al cinema e all'importante kermesse della Mostra del Cinema di Venezia a cui partecipano i più grandi maestri e attori del cinema nostrano e internazionale. Le star del cinema ci permettono di ricollegarci al successivo documentario *Come ci vede il mondo*, ambientato all'estero. «Un rapidissimo zig-zag» attraverso quei paesi stranieri in cui in *made in Italy* è diffuso per trasmettere il piacere di vivere e i successi italiani. Sono presentate anche le nostre star più acclamate Silvana Magnano, Gina Lollobrigida, Vittorio De Sica e Anna Magnani che nel documentario vediamo rappresentare il nostro paese in importanti manifestazioni tenutesi a Londra, New York e Parigi; ma oltre a questi aspetti culturali e sportivi («la velocità dei nostri campioni») quali Ascari vittorioso a Silverstone, Pasquale Fornara al Giro di Svizzera, Fausto Coppi e Zeno Colò vittorioso a Oslo) sono i beni che esporta il nostro paese ad essere il fulcro del documentario.

Grazie alle nuove flotte navali e ai nuovi aeroporti italiani ricostruiti nel dopoguerra, l'Italia è oggi «allacciata per vie di oceano e di cielo ai grandi centri mondiali»; i nuovi collegamenti permettono l'esportazione dei beni più importanti oltre ai viveri più

---

<sup>178</sup> La BBC ha recentemente ricostruito la nascita del Comet e la tragica vicenda: <https://www.bbc.com/future/article/20170404-the-british-airliner-that-changed-the-world>. Ultima visita agosto 2019.

pregiati. Le ceramiche, gli abiti alla moda, le innovative macchine da scrivere della Olivetti (la Lettera 22), la Victoria Arduino «per fare un caffè bevibile» e i mezzi di trasporto diventati simboli di italianità nel mondo (oltre alla Lambretta alcune riprese catturano una Fiat Campagnola attraversare il Sahara), sono passati in rassegna prendendo in considerazione come essi si siano inseriti appieno nel tessuto sociale dei paesi stranieri passati in rassegna.

Condividono gli stessi obiettivi i documentari della serie “Itinerari Italiani” che troviamo nella categoria “Nuovi Film” del *Catalogo dei film 1957*; tutta la serie, prodotta nel 1953, è realizzata per mostrare i risultati del Piano Marshall entrando negli specifici contesti regionali. *Lombardia, Umbria, Toscana, Campania, Calabria, e Lazio* sono i documentari inseriti nel circuito scolastico e soltanto due di questi (*Toscana e Calabria*) sono presenti nel fondo triestino; *Campania* è stato invece possibile consultarlo presso la Cineteca Lucana. Gli ingredienti dello schema narrativo sono i medesimi in tutti e tre i casi: un ambiente tranquillo dove poter vivere in pace svolgendo lavori modesti seppur lontano dalla modernità, viene travolto dalla guerra che ne annienta i principali fattori identitari. Lo spirito d’iniziativa e la forza di andare avanti non bastano per la completa ricostruzione; ed è qui che entrano in gioco gli aiuti americani che, utilizzati al meglio grazie alle capacità del popolo italiano, garantiscono la completa ripresa.

*Toscana e Calabria* sono organizzati come veri e propri reportage condotti dal giornalista e conduttore radiofonico Silvio Gigli, che vediamo anche partecipare in alcune azioni nei documentari. Il viaggio in Toscana inizia nei pressi del ponte Santa Trinita a Firenze distrutto dai tedeschi nel 1944 e che vediamo in fase di ricostruzione (i lavori saranno completati nel 1958) dove ora sull’Arno si specchiano case nuove: «tra le nuove costruzioni l’antico occhieggia dappertutto». Ci muoviamo verso Pistoia per ammirare il più importante mercato di floricoltura, verso Siena per ammirarne il ponte Branda e il palazzo comunale con la Torre del Mangia ma soprattutto l’imponente lavoro di ricostruzione fatto per rimettere in piedi la Basilica dell’Osservanza. La visita alla Basilica, situata di poco fuori città, offre l’occasione per osservare anche i nuovi palazzi e i nuovi quartieri sorti grazie al piano di ricostruzione urbanistica. Dopo una passeggiata con Gigli tra le bellezze di Lucca ed Arezzo, arriviamo a Livorno dove ci vengono mostrate diverse case in macerie; ma ora la città cancella il ricordo delle sue rovine con un ritmo “incalzante” di lavoro grazie al quale anche il porto è stato rimesso in funzione: «i quattro Mori del celebre

monumento si mostrano compiaciuti dell'attività che si svolge attorno a loro». Le riprese sul porto permettono di ricordare come la Toscana abbia ripreso ad esportare i prodotti più pregiati della regione, tra cui il marmo di Carrara e le botti di buon vino (più tardi esploreremo la fabbrica di Pontassieve), ed è anche l'occasione per ricordare la ricostruzione dei grandi centri industriali nella Valdarno, di Rosignano e di Larderello<sup>179</sup> che offrono ampie possibilità di lavoro. Soprattutto quest'ultimo centro è considerato un primato tutto italiano perché è tra le principali fonti di energia elettrica di cui beneficia tutta la Toscana. Arriviamo a Pontedera per apprezzare i lavori della "clinica" da cui nascono i vari modelli di Lambretta che «spiccano il volo per le strade del mondo»; ma la completa ricostruzione regionale passa soprattutto da un ripristinato sistema di comunicazioni fatto di strade ricostruite e ponti nuovi grazie ai quali è possibile raggiungere i territori più remoti. È il caso di Santa Maria di Rispecchia, nuovo borgo di fondazione sorto soltanto nell'aprile 1953, dove siamo metaforicamente testimoni della completa rinascita della regione assistendo al battesimo del primo bambino nato nel nuovo paese.

Proseguendo il reportage per le regioni italiane condotto da Silvio Gigli, ci spostiamo in Calabria; nelle prime immagini del documentario diretto da Vittorio Gallo, vediamo Gigli rientrare in una sede Rai per poter raccontare al caporedattore del suo viaggio in Calabria. È ovviamente una scena di finzione, ma il dialogo è alquanto singolare: «Ciao Silvio, com'è andata?»; «Benissimo»; «Ma non sei andato in Calabria?» dal tono visibilmente preoccupato; «Ma che credi che sia la Calabria! In questi dieci anni ha fatto passi da gigante mio caro, tutta nuova. Una volta era una terra quasi abbandonata: poche strade, abitanti poverissimi. Oggi è diverso, ci si dà da fare laggiù». In dissolvenza su questa tragicomica messinscena ci ritroviamo nel tipico panorama silano, brullo, fatto di ampi spazi a prima vista disabitati ma che invece sono da interpretare come una «poesia delle cose severe e forti». Gran parte del documentario è incentrato sulla riforma agraria calabrese promossa dal governo centrale nel maggio 1950 e approvata definitivamente col nome di "legge Sila". In sostanza prevedeva l'espropriazione e la redistribuzione gratuita di terre coltivabili (solo in Calabria furono espropriati oltre 84 mila ettari di terreno) alle famiglie più bisognose prive di appezzamenti necessari per poter provvedere al mantenimento del nucleo familiare e alla costruzione di piccole case. La trasformazione agricola e sociale

---

<sup>179</sup> L'evoluzione della centrale geotermica di Larderello per produrre energia elettrica è raccontata da Vittorio Gallo in *Hidden Power* del 1950.

della regione si idealizza nella sede centrale dell'Ente Sila «dove vengono fissate le mappe catastali per le assegnazioni delle terre» e vengono delineate le linee guida per i progetti da realizzare. Ma a rivitalizzarsi sono anche le città che grazie alla nuova edilizia (anch'essa realizzata con gli aiuti ERP) e al conseguente aumento demografico, stanno riprendendo a vivere a pieno ritmo, con tutti i servizi a disposizione e «acquistando prospettive moderne» (ad esempio Crotona, all'epoca centro delle attività agricole della zona o Cosenza centro commerciale del legname silano). Gli aiuti ERP non solo hanno cambiato completamente la conformazione di alcune importanti città con la nascita di interi nuovi quartieri, ma hanno permesso interventi molto importanti per la ricostruzione dello stretto, dove la guerra è stata molto feroce<sup>180</sup>.

I moduli abitativi e la ricostruzione edilizia sono anche gli argomenti introduttivi del documentario *Campania* diretto dall'etnologo Franco Maraini. Le immagini iniziali ci proiettano tra le rovine di San Pietro Infine, in provincia di Caserta, dove nel 1943 si abbatté «l'uragano di fuoco dei bombardamenti» rendendolo di fatto un paese fantasma<sup>181</sup>: una schiera di lavoratori che stanno ricostruendo il paese a valle (perché «anche la tragedia e il dolore passano») dimostra lo spirito di questo popolo che ha fatto sì che l'edilizia vivesse ora uno sviluppo senza precedenti. Ciò è dovuto anche all'aumento della popolazione e alla necessità di nuovi alloggi soprattutto nelle periferie delle città come a Avellino e Salerno, terre in cui «la gioia si associa alla bellezza». Dopo un giro tra le bellezze regionali quali la Costiera Amalfitana, grande risorsa economica regionale per il grande afflusso di turisti nei mesi estivi, e Paestum, uno dei nomi di cui i campani vanno più fieri e «dove il mondo antico riaffiora un po' per volta dalla terra grazie agli scavi dei pazienti archeologi», ci spostiamo tra i campi dove possiamo osservare la bonifica dei canali e delle paludi in vista dei preparativi per la semina; una grande opera di risanamento idraulico possibile grazie agli aiuti ERP consistente in «una rete di irrigazione di centinaia di km [che] ha portato la vita dove prima vi era morte e abbandono. Tutta la Campania è ormai una terra produttiva». L'ultima parte è dedicata esclusivamente a Napoli e alla sua provincia: seppur rappresentato con tutti gli elementi folkloristici che caratterizzano i vicoli e i mercati

---

<sup>180</sup> Dopo aver mostrato il ripristino di tutti gli edifici portuali, il documentario rievoca l'episodio dell'affondo di una delle navi traghetto da 4 mila tonnellate inaugurate nel 1939 e le successive fasi di recupero iniziate nel 1946 e terminate nel 1949.

<sup>181</sup> Le vicende che colpirono il paese sono raccontate anche nel documentario *The battle of San Pietro* di John Huston del 1945.

rionali, le immagini ci mostrano inoltre come «tra la vecchia Napoli piena di acciacchi e la nuova che sta sorgendo, c'è un salto di secoli». Tra le immagini dei pescatori e del porto che possiamo osservare passeggiando tra i vicoli della città, notiamo come non ci sia più nulla che riecheggi la miseria e la povertà evidenti solo dieci anni prima nelle immagini crude, intrise di tristezza e immoralità come quelle mostrate nel documentario *Naples is a battlefield* realizzato dalla *Royal Air Force Film Production Unit* britannica nel 1944 in cui vediamo una città nel pieno della devastazione tra macerie, estremo degrado, emergenze sanitarie, centinaia di feriti e cadaveri.

Dopo un breve segmento utile a constatare il risanamento del porto grazie agli ingenti sforzi della popolazione, ci spostiamo a San Giovanni a Teduccio per visitare gli stabilimenti della centrale termoelettrica “Maurizio Capuano” della Società Meridionale Elettricità che era stata pesantemente bombardata nel 1944 dagli alleati in quanto occupata dai tedeschi in cerca di rifugio; nel 1953 è stata riaperta dopo un periodo di ricostruzione possibile grazie agli aiuti ERP. Il documentario ne riprende le fasi inaugurali alla presenza di De Gasperi: «De Gasperi aziona per primo il congegno dal quale si sprigiona una forza immensa che porterà luce e benessere in migliaia di case». La ripresa economica dell'*hinterland* napoletano grazie alla rinnovata industrializzazione è rappresentata anche in *Acciaio* prodotto dalla Documento Film nel 1951<sup>182</sup>; il documentario diretto da Vittorio Gallo<sup>183</sup> questa volta ci racconta la ripresa delle attività nell'impianto siderurgico dell'Ilva di Bagnoli soffermandosi maggiormente sugli effetti positivi che l'efficienza dell'impianto comporta nella popolazione. Dopo una breve panoramica sul piccolo golfo di Bagnoli entriamo «nel regno del fuoco» del più grande complesso siderurgico del Sud Italia che si estende su una superficie di circa un milione e quattrocento mila metri quadrati: «quasi una città in cui si lavora ininterrottamente a forgiare con il fuoco i prodotti del ferro e dell'acciaio». Nel quartiere periferico di Napoli quasi tutti sono operai siderurgici e tra le famiglie almeno un componente lavora nell'impianto. Dopo questa prima introduzione che termina con l'arrivo di un operaio nello stabilimento, un'ampia parte del documentario ci mostra tutta una serie di processi di lavorazione senza alcun

---

<sup>182</sup> La data è incerta ma il portale ASAC riporta la partecipazione alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica nel 1951 (Sezione Film Scientifico e del Documentario d'Arte - Film Scientifici - Gruppo della tecnica e del lavoro).

<sup>183</sup> Tra i film sponsorizzati diretti da Gallo e inseriti nel circuito scolastico grazie agli accordi con l'USIS, troviamo anche *Sui binari d'Europa* del 1955. Un documentario dal respiro europeo che mostra il rinnovamento del sistema ferroviario in alcuni paesi aderenti all'ERP (Paesi Bassi, Francia e Italia) e le possibilità di cooperazione grazie ai nuovi collegamenti.



commento parlato. Questa strategia comunicativa è orientata a promuovere l'ottimizzazione dei processi da cui ne deriva una massima e altamente qualificata produzione che si ripercuote positivamente sugli operai, sul loro modo di vivere e sul benessere delle loro famiglie. È una delle modalità di strategia narrativa che Vinzenz Hediger ha teorizzato nel suo pionieristico volume<sup>184</sup> sui film industriali e su come essi si inseriscano nel tessuto sociale attraverso la formula delle tre "R": *Record* (tramandare la memoria istituzionale dell'ente o della società attraverso l'audiovisivo), *Rhetoric* (l'elaborazione di strategie che riguardano l'insieme delle regole e dei principi che controllano la gestione di un'istituzione o di una società; la *governance* d'impresa) e *Rationalisation* (utilizzata per promuovere l'ottimizzazione e la conseguente efficienza dei processi e soprattutto la ripercussione sulla società). È evidente come quest'ultima categoria sia quella più rispondente al caso che stiamo analizzando, in quanto al termine dei vari processi di lavorazione dei metalli e del carbone compiuti dai lavoratori (processi intensamente prolifici grazie «agli aiuti e ai macchinari più moderni provenienti dagli Stati Uniti d'America per rafforzare l'economia del mondo libero»), l'operaio che abbiamo visto nelle prime sequenze ora rientra a casa, contento di poter dare una vita dignitosa alla sua famiglia e di contribuire all'economia locale. Infine, il documentario si chiude con una panoramica sugli edifici della sede amministrativa a Campi Flegrei (distante meno di 3 km), soffermandosi su un lato della sede su cui campeggia una gigante bandiera raffigurante gli emblemi affiancati di entrambi i paesi. Lo stesso emblema che ritroviamo stampato sulle centinaia di documenti riguardanti i finanziamenti del programma ERP<sup>185</sup>.

Anche l'ultimo documentario del nostro approfondimento, *Nave in cantiere* di Ubaldo Magnaghi<sup>186</sup>, non si distanzia molto dalla strategia comunicativa proposta in *Acciaio*; prodotto nel 1951, *Nave in cantiere* è interamente girato nel cantiere navale San Marco

---

<sup>184</sup> Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau (a cura di), *Film that work*, cit.

<sup>185</sup> David Ellwood, *L'impatto del Piano Marshall sull'Italia, l'impatto dell'Italia su Piano Marshall*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, cit., p. 91.

<sup>186</sup> Dopo le prime esperienze presso il Cineguf di Milano, negli anni Cinquanta Magnaghi ha realizzato diversi documentari industriali di grande impatto per le più importanti case produttrici italiane: *Le vie del metano* (1952) in cui racconta la metanizzazione della Val Padana, *I prigionieri del sottosuolo* (1956) sul benessere prodotto dalla benzina italiana, *Una storia italiana* (1961 con commento di Enzo Biagi) dedicato allo sviluppo del settore elettrico a Montecatini e una serie di documentari dedicati alle attività delle Acli milanesi (Associazioni Cristiane Lavoratori Italiani) negli anni Cinquanta (*Primo Maggio*, 1955; *Manifestazione promossa dalle ACLI 1° maggio 1956*, 1956; *Prepararsi al domani*, 1958; *Le Acli movimento operaio cristiano*, 1959). È stato inoltre a lungo collaboratore della Incom realizzando documentari e numeri della "Settimana Incom" anche negli anni Sessanta.

di Trieste. Qui vengono elogiate le macchine americane altamente performanti sotto la guida dell'uomo e le positive ripercussioni nei fattori sociali più comuni: «Un'altra preziosa macchina americana ultimo modello; macchine che fabbricano macchine per integrare le attrezzature dei cantieri ridotti a mal partito dalla guerra sono arrivate al punto giusto per permettere ai cantieri italiani di rimettersi al lavoro». Con una musica dai tratti drammatici e con delle immagini dall'alto contenuto artistico, Magnaghi riesce a trasformare l'ambiente della fabbrica e lo scheletro della nave in costruzione in un paesaggio dai tratti metafisici; ad esempio assumiamo il punto di vista di una gru intenta a trasportare materiali per scrutare dall'alto le importanti trasformazioni subite dal territorio triestino a seguito dell'impatto che lo stabilimento ha avuto in questo territorio: «quando un cantiere lavora, una città intera lavora. Una nave è un paese galleggiante, ha bisogno di tutto». Le riprese dei vari processi (i modelli e i disegni preparatori, gli allestimenti in legno degli esterni, il collaudo delle varie parti dei motori, l'arredamento delle cabine passeggeri, «comode, eleganti, accoglienti») e la messa in acqua delle imponenti navi mercantili, sono scandite da diversi riferimenti verbali sul peso rivestito dall'ERP nel rinnovamento delle macchine e nel risanamento dell'economia locale: «L'aiuto dell'America è stato prezioso per la ripresa della nostra industria armatoriale che dopo aver costruito 200 mila tonnellate per rinsanguare la nostra flotta mercantile, si accinge ora a realizzare due grandi programmi: uno per i cantieri italiani prevede la costruzione di 230 mila tonnellate di naviglio entro i prossimi 3 anni e ad esso ha contribuito l'ERP con 8 miliardi; un secondo programma per i cantieri giuliani è destinato a produrre 90 mila tonnellate e l'ERP ha anticipato 17 miliardi per la sua realizzazione pari al 40% della somma necessaria».

Ricordando che questi film non furono pensati appositamente per la scuola, ma furono realizzati attraverso delle commissioni dell'ERP con varie case di produzioni cinematografiche italiane per dimostrare l'impatto del Piano Marshall in Italia, possiamo dedurre come gli sforzi di Remo Branca di riformare negli anni Cinquanta la Cineteca non legandola politicamente, siano praticamente falliti. Questo perché se il decreto fascista del 1938 legava indissolubilmente la Cineteca Scolastica al reparto tecnico-produttivo dell'Istituto Luce tramite una particolare "convenzione" per la produzione di film didattici e, di conseguenza legava l'ente alle politiche di regime, ora, grazie all'escamotage introdotto con la legge del 1953 (proposta da De Gasperi) che esenta le produzioni estere del dazio doganale, e agli accordi con lo *United States Information Service* (organismo di propaganda straniero con una posizione ben precisa

a sostegno di determinati partiti politici)<sup>187</sup>, si alimenta quel circuito politico di propaganda condannato dalle inchieste (viste nel precedente capitolo) realizzate su “Cinema nuovo” e “Il contemporaneo”, nella quale la gestione di Branca veniva accusata di utilizzare la Cineteca Scolastica per i propri interessi e per fare propaganda politica al pari dell’ente creato dal decreto fascista nel 1938.

---

<sup>187</sup> L’Usis cedeva gratuitamente i documentari alla Cineteca Scolastica che a sua volta non applicava alcun canone di noleggio per i provveditori e gli istituti scolastici.

## Bibliografia

### Monografie:

- Acland Charles, Wasson Haidee (a cura di), *Useful Cinema*, Durham, Duke University Press, 2011
- Alovio Silvio, *La scuola dove si vede. Cinema ed educazione nell'Italia del primo Novecento*, Torino, Kaplan, 2016
- Anania Francesca, Melograni Piero (a cura di), *L'Istituto Luce nel regime fascista: un confronto tra le cinematografie europee*, Roma, Istituto Luce, 2006
- Argentieri Mino, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Roma, Bulzoni, 2003
- Barrera Giulia, Tosatti Giovanni (a cura di), *United States Information Service di Trieste. Catalogo del fondo cinematografico (1941-1966)*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per gli archivi, 2007
- Bassotto Camillo (a cura di), *Il film per ragazzi e il documentario a Venezia 1949-1968*, Venezia, Edizioni Mostra Cinema, 1968
- Bertozzi Marco, *Storia del documentario italiano*, Venezia, Marsilio editore, 2008
- Bini Giorgio, *La pedagogia attivistica in Italia*, Roma, Editori riuniti, 1971
- Boero Davide, *All'ombra del proiettore. Il cinema per ragazzi nell'Italia del dopoguerra*, Macerata, EUM Edizioni Università di Macerata, 2013
- Bonifazio Paolo, *Schooling in Modernity. The politics of sponsored films in postwar Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2014
- Branca Remo, *Il cinema nella scuola italiana*, Roma, Cineteca del Ministero della P.I., 1948
  - *Funzioni e limiti della Cineteca Scolastica italiana*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1952
  - *La scuola e il film*, Rovigo, Istituto Padano di Arti Grafiche, 1952
  - *Cultura cinematografica e responsabilità pedagogica*, Roma, Cineteca del Ministero P.I., 1953
  - *Scuola e cinema scolastico in Italia I. Lineamenti storici e fonti della regolamentazione giuridica*, Roma, Cineteca del Ministero della P.I., 1954

- *Scuola e cinema scolastico in Italia II. Principi generali – struttura e amministrazione dei Centri Provinciali per i sussidi audiovisivi*, Roma, Cineteca del Ministero della P.I., 1955
- *Scuola e cinema scolastico in Italia III. Fonti della regolamentazione giuridica*, Roma, Ministero della P.I. - Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi, 1957
- *Curriculum Vitae et Studiorum*, Roma, Tipografia S.T.A.I., 1957
- *I sussidi audiovisivi in Italia*, Torino, SEI, 1959
- Bruni David, Floris Antioco, Locatelli Massimo, Venturini Simone (a cura di), *Dallo schermo alla cattedra. L'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo*, Roma, Carocci editore, 2016
- Caldiron Orio (a cura di), *Luigi Chiarini 1900 - 1975. "Il film è un'arte, il cinema, un'industria"*, Roma, Scuola Nazionale di Cinema, 2001
- *C'era una volta il cinema nelle scuole. La Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica. Un progetto d'avanguardia alla fine degli anni '30*, Roma, Cineteca Lucana – Regione Lazio – Ass. Culturale Route 66, 2001
- Chiarini Luigi, *Cinema quinto potere*, Bari, Laterza, 1954
- CIDALC (a cura di), *Centre international du cinema d'enseignement et de culture*, Parigi, CIDALC, 1950
  - *Les activités du Centre International du Cinéma d'enseignement et de la culture, 1950-1951*, Roma, CIDALC, 1951
  - *Il cinema nei problemi della cultura: atti del congresso internazionale di Firenze del 6-11 giugno 1950*, Roma, Bianco e nero editore, 1951
  - *Repertorio di cortometraggi educativi e culturali italiani*, Roma, Centro Internazionale del cinema educativo e culturale, 1951
- Farnè Roberto, *Diletto e giovamento. Le immagini e l'educazione*, Torino, Utet, 2006
- Field Mary, *La produzione di film per ragazzi in Gran Bretagna*, ed. it. a cura di Mario Verdone, Roma, Bianco e Nero, 1952
- Flores D'Arcais Giuseppe, *Il cinema. Il film nella esperienza giovanile*, Padova, Liviana Editrice, 1953
- Fritsche Maria, *The American Marshall Plan Film Campaign and the Europeans: A Captivated Audience?*, London, Bloomsbury Academic, 2018
- Gentili Rino, *Giuseppe Bottai e la riforma fascista della scuola*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1979

- Ghelli Nino, *Il cinema dalla prima guerra mondiale alla nascita del sonoro. Seconda dispensa Corso di cultura cinematografica per gli alunni delle scuole medie superiori. Anno scolastico 1952-1953*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri – Centro Sperimentale di Cinematografia, Ministero della P.I. – Cineteca autonoma scolastica, 1953
- Hediger Vinzenz, Vonderau Patrick (a cura di), *Film that work*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009
- Istituto Internazionale per la Cinematografia Scientifica e Sociale (ICES) (a cura di), *Catalogo generale dei film e documentari d'argomento scientifico, tecnico e d'arte reperibili in Italia*, Roma, ICES, 1960
- Laporta Raffaele, *Cinema ed età evolutiva*, Firenze, La Nuova Italia, 1957
- Laura Ernesto Guido, *Le stagioni dell'aquila*, Roma, Ente dello Spettacolo, 2000
- Lussana Fiamma, *Cinema educatore: l'Istituto Luce dal fascismo alla Liberazione (1924-1945)*, Roma, Carocci, 2018
- Machado Barry, *In Search of a Usable Past: The Marshall Plan and Postwar Reconstruction Today*, Virginia, George c. Marshall Foundation Lexington, 2007
- Manetti Daniela, *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo 1922-1943*, Milano, Franco Angeli, 2013
- Masson Eef, *Watch and Learn. Rethorical Devices in Classroom after 1940*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012
- Mazzatosta Maria Teresa, *Il regime fascista tra educazione e propaganda (1935-1943)*, Bologna, Cappelli, 1978
- Merlo Margherita, Filigoì Mattia, Mascia Silvia (a cura di), *38° PREMIO SERGIO AMIDEI Gorizia 18–24 Luglio 2019. Catalogo Amidei 2019*, Gorizia, Transmedia, 2019
- Ministero della P.I. – Cineteca Scolastica Italiana (a cura di), *Catalogo dei film 1952*, Roma, Ministero della P.I., 1952
  - *Catalogo dei film 1954*, Roma, Ministero della P.I., 1954
  - *Catalogo dei film 1957*, Roma, Ministero della P.I., 1957
- Montesanti Fausto, *Il cinema sonoro fino alla seconda guerra mondiale. Quarta dispensa Corso di cultura cinematografica per gli alunni delle scuole medie superiori. Anno scolastico 1952-1953*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri – Centro Sperimentale di Cinematografia, Ministero della P.I. – Cineteca autonoma scolastica, 1953

- Morselli Raffaella (a cura di), *Fuori dalla guerra. Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte del Lazio*, Milano, Mondadori, 2010
- Orgeron Devin, Orgeron Marsha, Streible Dan, *Learning with the Lights Off. Educational Film in the United States*, Oxford, Oxford University Press, 2012
- Paulon Flavia (a cura di), *Il cinema dopo la guerra a Venezia. Tendenze ed evoluzioni del film (1946-1956)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1956
- Rizzo Giovanni, *Le forme del cinema per l'educazione. Il panorama italiano dagli anni '50 ad oggi*, Milano, Franco Angeli, 2014
- Scrimatore Raffaella, *Le origini dell'animazione italiana: la storia, gli autori e i film animati in Italia, 1911-1949*, Latina, Tunué, 2013
- Sperduto Simone, *Roberto Omegna e l'Istituto Luce: il cinema scientifico ed educativo dell'Italia fascista*, Roma, Herald, 2016
- *Studi di storia dell'arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli, Libreria scientifica editrice, 1972
- Taillibert Christel, *L'Institut international du cinématographe éducatif: Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, Parigi, L'Harmattan, 1999
- Tarroni Evelina, Paderni Stefano, *Cinema e gioventù. Studio sugli aspetti sociali e dei motivi di interesse*, prefazione di Luigi Volpicelli, Roma, Edizione dell'Istituto, 1952
- Toschi Deborah, *Il paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell'Italia fascista*, Milano, Vita e Pensiero, 2009
- Venturini Alfonso, *La politica cinematografica del regime fascista*, Roma, Carocci, 2015
- Venturini Franco, *Gli inizi del cinema sonoro. Terza dispensa Corso di cultura cinematografica per gli alunni delle scuole medie superiori. Anno scolastico 1952-1953*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri – Centro Sperimentale di Cinematografia, Ministero della P.I. – Cineteca autonoma scolastica, 1953
- Vignaux Valérie, *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie: Une histoire du cinéma éducatif dans l'entre-deux-guerres en France*, Parigi, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinema, 2007
- Vincent Carl, Cincotti Guido, *Il cinema dalle origini alla prima guerra mondiale. Prima dispensa Corso di cultura cinematografica per gli alunni delle scuole medie superiori. Anno scolastico 1952-1953*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri –

Centro Sperimentale di Cinematografia, Ministero della P.I. – Cineteca autonoma scolastica, 1953

- *Vivere il cinema. Cinquant'anni del Centro Sperimentale di Cinematografia*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1986
- Verdone Mario, *Il cinema per ragazzi e la sua storia*, Roma, Edicine, 1953
- Volpicelli Luigi, *Il film e i problemi dell'educazione*, Roma-Milano, Fratelli Bocca Editori, 1953
  - *Educazione contemporanea. Aspetti e problemi*, Roma, Avio, 1959
- Zizioli Elena, *Luigi Volpicelli, un'idealista «fuori dalle formule»*, Roma, Anicia, 2009

### **Saggi:**

- Aprà Adriano, *Primi approcci al documentario italiano*, in Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (a cura di), *A proposito del film documentario*, “Annali” dell’Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, n. 1, Roma, AAMOD, 1998, pp. 40-67
- Branca Remo, *La scuola di fronte al cinema*, in R. Istituto Magistrale Contessa Giuseppa Tornielli Bellini (a cura di), *Il cinema nella scuola*, Novara, Istituto magistrale Contessa Giuseppa Tornielli Bellini, 1939, pp. 10-35
  - *Premessa*, in Ministero della P.I. – Cineteca Scolastica Italiana (a cura di), *Catalogo dei film 1952*, Roma, Ministero della P.I., 1952, pp. 5-6
  - *Prefazione alla II<sup>a</sup> edizione*, in Ministero della P.I. – Cineteca Scolastica Italiana (a cura di), *Catalogo dei film 1954*, Roma, Ministero della P.I., 1954, pp. 11-14
  - *La Cineteca Scolastica del Centro Nazionale per i sussidi audiovisivi*, in Ministero della P.I. – Cineteca Scolastica Italiana (a cura di), *Catalogo dei film 1957*, Roma, Ministero della P.I., 1957, pp. 9-12
- Cacciani Patrizia, *I film d'animazione nell'archivio storico Luce*, in Martina Tortora (a cura di), *Viaggi nell'animazione: interventi e testimonianze sul mondo animato da Emile Reynaud a Second life*, Latina, Tunué, 2008, pp. 77-86
- Celli Silvio, *L'Istituto Nazionale Luce*, in Leonardo Quaresima (a cura di), *Storia del cinema italiano 4: 1924/1933*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 427-436



- *L'IICE e la "Rivista del Cinema Educatore"*, in Leonardo Quaresima (a cura di), *Storia del cinema italiano 4: 1924/1933*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 437-445
- De Feo Luciano, *Cinematografo educativo*, in *Enciclopedia italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. X, 1931, p. 353
- Ellwood David, *L'impatto del Piano Marshall sull'Italia, l'impatto dell'Italia su Piano Marshall*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996, pp. 87-114
  - *Il cinema di propaganda americano e la controparte italiana: nuovi elementi per una storia visiva del dopoguerra*, in Giulia Barrera, Giovanni Tosatti (a cura di), *United States Information Service di Trieste. Catalogo del fondo cinematografico (1941-1966)*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per gli archivi, 2007, pp. 25-40
- Flores D'Arcais Giuseppe, *Il film per i ragazzi*, in Flavia Paulon (a cura di), *Il cinema dopo la guerra a Venezia. Tendenze ed evoluzioni del film (1946-1956)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1956, pp. 73-81
- Gaudio Angelo, *Legislazione e organizzazione della scuola, lotta contro l'analfabetismo*, in Claudio Pavone (a cura di), *Storia d'Italia nel secolo ventesimo. Strumenti e fonti*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, 2006, pp. 355-373
- Grasso Giovanni, *Filmologia e disciplinarizzazione: il corso dell'Università di Roma (1949-59)*, in David Bruni, Antioco Floris, Massimo Locatelli, Simone Venturini (a cura di), *Dallo schermo alla cattedra. La nascita dell'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo in Italia*, Roma, Carocci, 2016, pp. 101-111
- Lo Savio Giulio, *Relazione del Commissario della Cineteca del Ministero P.I.*, in Remo Branca (a cura di), *Il cinema nella scuola italiana*, Roma, Cineteca del Ministero della P.I., 1948, pp. 73-86
- Locatelli Massimo, *Filmologia e disciplinarizzazione: il progetto di Agostino Gemelli e dell'Università Cattolica del Sacro Cuore*, in David Bruni, Antioco Floris, Massimo Locatelli, Simone Venturini (a cura di), *Dallo schermo alla cattedra. La nascita dell'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo in Italia*, Roma, Carocci editore, pp. 92-100

- Morselli Raffaella, *Salvare il salvabile. Un tracciato di eccentrica geografia artistica*, in Id (a cura di), *Fuori dalla guerra. Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte del Lazio*, Mondadori, Milano, 2010, pp. 3-19
- Pellizzi Camillo, *Il cinema e la sua funzione sociale*, in CIDALC (a cura di), *Il cinema nei problemi della cultura: atti del congresso internazionale di Firenze del 6-11 giugno 1950*, Roma, Bianco e nero editore, 1951, pp. 13-19
- Pesce Alberto, *Il cinema per ragazzi a Venezia di anno in anno verso nuove frontiere*, in Camillo Bassotto (a cura di), *Il film per ragazzi e il documentario a Venezia 1949-1968*, Venezia, Edizioni Mostra Cinema, 1968, pp. 11-28
- Tarroni Evelina, *Organizzazione e attività della Cineteca Scolastica*, in CIDALC (a cura di), *Il cinema nei problemi della cultura: atti del congresso internazionale di Firenze del 6-11 giugno 1950*, Roma, Bianco e nero editore, 1951, pp. 45-49
  - *Cenni Storici*, in Ministero della P.I. – Cineteca Scolastica Italiana (a cura di), *Catalogo dei film 1952*, Roma, Ministero della P.I., 1952, pp. 7-13
  - *Cenni storici sulla Cineteca Scolastica Italiana*, in Ministero della P.I. – Cineteca Scolastica Italiana (a cura di), *Catalogo dei film 1954*, Roma, Ministero della P.I., 1954, pp. 15-24
- Tognon Giuseppe, *Giovanni Gentile e la riforma della scuola*, in *Il parlamento italiano*, vol. 11 *1923-1928: dalla conquista del potere al regime: dal governo Mussolini alle leggi speciali*, Milano, Nuova Cei, 1990
  - *La riforma Gentile*, in *Croce e Gentile*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2016, p. 423
- Verdone Mario, *La cultura cinematografica in Italia*, in CIDALC (a cura di), *Il cinema nei problemi della cultura: atti del congresso internazionale di Firenze del 6-11 giugno 1950*, Roma, Bianco e nero editore, 1951, pp. 50-51
  - *L'insegnamento del cinema*, in CIDALC (a cura di), *Il cinema nei problemi della cultura: atti del congresso internazionale di Firenze del 6-11 giugno 1950*, Roma, Bianco e nero editore, 1951, pp. 39-40

#### **Tesi di dottorato:**

- Buzzo Erica, *La Rassegna Internazionale del film scientifico-didattico dell'Università di Padova (1956-1975)*, Università degli Studi di Padova, ciclo XXV, 2013, Supervisore Carlo Alberto Zotti Minici

- Fidotta Giuseppe, *Un Impero cinematografico. Il documentario in Africa Orientale Italiana (1935-1941)*, Università degli Studi di Udine, ciclo XXVIII, 2015, Supervisor Prof. Francesco Pitassio, Prof. Simone Venturini
- Garner Kenneth H., *Seeing Is Knowing: The Educational Cinema Movement in France, 1910-1945*, University of Michigan, 2012
- Pizzamiglio Martina, *Il cinema scolastico in Italia. L'esperienza produttiva de la Caravella film e del Centro Provinciale per i Sussidi Audiovisivi di Gorizia*, Università degli Studi di Udine, ciclo XXIV, 2013, Supervisore Prof. Simone Venturini

### **Articoli:**

- [Bibliobus. Il Centro Mobile di lettura], "Il nuovo cinema", n. 9-10, 1953, pp. 16-17
- [Corso di cultura cinematografica], "Il nuovo cinema", n. 21, 1954, p. 3
- [La cinematografia scolastica], "Cinema", n. 102, 1940, p. 213
- [Sabel Virgilio], *Proposte dei lettori*, "Cinema", n. 7, 1936, pp. 278-279
- [Sulle orme di Giacomo Leopardi di Francesco Pasinetti], "Cinema", n. 123, 1941, pp. 71-73
- A. C., *Sulle orme di Giacomo Leopardi*, "Cinema", n. 129, 1941, p. 295
- Balbino Giuliano, *Scuola e cinematografo*, "Cinema", n. 11, 1936, pp. 414-415
- Baldelli Luigi, *Cineteca Autonoma per la scuola*, "Cinema", n. 65, 1939, p. 163
- Bassoli Vincenzo, *Educazione e film spettacolare*, "Cinedidattica", n. 10, 1952, p. 5
  - *Il film d'amore*, "Cinedidattica", n. 4, 1953, pp. 5-6
- Bayer Robert, *Il II Congresso Internazionale di Filmologia*, "Bianco e Nero", n. 10, 1949, pp. 71-74
- Beccaria Arnaldo, *Il cinema nella scuola*, "Cinema", n. 143, 1942, pp. 294-295
- Bertinetti Giovanni, *Il "tema filmato"*, "Cinema", n. 54, 1938, p. 180
- Bottai Giuseppe, [Il cinema e i bambini], "Bianco e nero", n. 8, 1939, pp. 5-7
- Branca Remo, *Campane fesse ieri campane oggi più fesse che mai*, "Lanterna", n. 7-8, 1957, pp. 5-8
- Caligo Domenico, *Il primo festival internazionale del film per ragazzi*, "Rivista del Cinematografo", n. 10, 1949, pp. 36-37
- Campanile Aristide, *Cinematografia didattica o cinematografia politica?*, "Bianco e Nero", n. 10, 1937, pp. 35-44

- Catalfamo Giuseppe, *Educatività del cinema e cinema educativo*, “Bianco e nero”, n. 1, 1950, pp. 91-96
- Celli Silvio, *Il primo decennio*, “Bianco e Nero”, n. 566, 2010, pp. 6-15
- Chiarini Luigi, *La prima mostra del documentario a Como*, “Cinema”, n. 8, 1936, pp. 311-312
  - *Una buona iniziativa*, “Cinema”, n. 31, 1937, pp. 228-229
  - *Il cinema e la scuola*, “Rivista del cinema italiano”, n. 4-5, 1953, pp. 3-5
- Chiesa Mary Tibaldi, *Pane per i giovani*, “Cinema”, n. 36, 1937, pp. 415-417
- *Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica*, “Cinedidattica. Mensile di cinematografia didattica scientifica-educativa”, n. 1, 1950, p. 4
- *Cineteca Scolastica e USIS*, “Il nuovo cinema”, n. 2, 1952, p. 26
- *Corsi di cultura cinematografica nelle scuole medie superiori*, “Il nuovo cinema”, n. 7, 1952, p. 25
- *Corso di Filmologia all’Università di Roma*, “Bianco e Nero”, n. 2, 1949, pp. 76-77
- *Corso di Filmologia all’Università di Roma*, “Il nuovo cinema”, n. 22, 1954, pp. 8-9
- *Corso di Filmologia all’Università di Roma*, “Lanterna”, n. 8, 1959, p. 24
- Covi Antonio, *Scuola e cinema*, “Bianco e nero”, n. 3, 1950, pp. 52-56
- *Criteri del Corso di Filmologia diretto dall’Istituto di Pedagogia della Facoltà di Magistero dell’Università di Roma in collaborazione con la Cineteca Scolastica del Ministero della Pubblica Istruzione*, “Il nuovo cinema”, n. 31-32, 1955, pp. 6-7
- D’Amia Giovanna, Mariani Andrea, *Le Manifestazioni Internazionali di Cinematografia Scientifica e Turistica a Como (1936-1937)*, “Immagine. Note di storia del Cinema”, n. 15, 2017, pp. 85-112
- De Feo Luciano, *Come nacque l’Istituto Nazionale LUCE*, “Lo schermo. Rassegna mensile della cinematografia”, n. 7, 1936, pp. 20-22
- Della Nesta Ennio, *Per una risoluzione in Italia del problema cinema didattico*, “Cinema”, n. 17, 1949, pp. 536-537
- Di Majo Alberto, *Ricompare la Cineteca di Bottai*, “Il Tempo”, venerdì 7 dicembre 2001, p. 44.
- Ellwood David, *L’impatto del Piano Marshall sull’Italia, l’impatto dell’Italia su Piano Marshall*, “Cinema e Cinema”, n. 67, 2003, pp. 75-104
- F. M., *Pillat e il “CIDALC”*, “Cinema”, n. 44, 1950, pp. 78-79
- Flores D’Arcais Giuseppe, *Il Festival dei ragazzi*, “Rivista del Cinematografo”, n. 9-10, 1954, pp. 15-17

- Foà Carlo, *Il cinema nelle ricerche medico-biologiche*, "Bianco e Nero", n. 10, 1937, pp. 24-28
- Formenti Cristina, *All'ombra dei fasci e della croce di Lorena: i documentari animati di Luigi Liberio Pensuti per la campagna antitubercolare*, "La valle dell'Eden: quadrimestrale di cinema e audiovisivi", n. 30, 2016-2017, pp. 91-99
- Fratangelo A. F., *Alcuni problemi di cinedidattica*, "Bianco e nero", n. 2, 1950, pp. 60-65
- Fulchignoni Enrico, *Valore divulgativo del film scientifico*, "Sequenze. Quaderni di cinema", n. 13-14, 1951, pp. 30-36
- Gemelli Agostino, *La psicologia al servizio della cinematografia*, "Bianco e Nero", n. 9, 1937, pp. 3-12
  - *Il film per ragazzi*, "Cinema", n. 37, 1938, p. 9
- Ghilardi Agostino, *III Festival dei film per ragazzi: Le produzioni nazionali presentate* "Rivista del cinematografo", n. 9-10, 1951, pp. 41-50
  - *Cinematografia per ragazzi*, "Bianco e Nero", n. 9-10, 1952, pp. 106-111
- Gobetti Paolo, *Film per ragazzi*, "Cinema", n. 46, 1950, pp. 147-149
- Gonella Guido, *Funzione del cinema nella nuova scuola*, "Bianco e nero", n. 11, 1949, pp. 9-12
  - *Prefazione del Ministro della P.I.*, "Cinedidattica. Mensile di cinematografia didattica scientifica-educativa", n. 1, 1950, p. 1
- Grasso Giovanni, *Il ventennio del cinedidatta: Remo Branca e il cinema scolastico*, "Immagine. Note di storia del cinema", n. 11, 2015, pp. 133-158
- Gratiot Hélène, *I lavori della sezione Psicologia*, "Bianco e Nero", n. 10, 1949, p. 74
- Guerrasio Guido, *Un corpo al cinema per l'anima della scuola*, "Bianco e nero", n. 3, 1950, pp. 56-67
- *Il Centro Internazionale del Cinema Educativo e Culturale*, "Rivista del Cinematografo", n. 3, 1951, p. 31
- *Il cinema didattico*, "Bianco e Nero", n. 11, 1949, pp. 3-8
- *Il cinema nelle scuole italiane*, "Cinema", n. 19, 1937, p. 246
- *Il Convegno di Filmologia a Venezia*, "Bianco e Nero", n. 9, 1948, pp. 54-55
- *Il festival di Mosca*, "L'Eco del cinema", n. 138, 1935, p. 16
- *Il programma del Corso per il 1953 in otto città italiane*, "Il nuovo cinema", n. 8, 1953, pp. 21-22
- *In che cosa consiste il Corso*, "Il nuovo cinema", n. 8, 1953, p. 21

- *Introduzione*, “Rivista del cinema educatore”, n. 1, 1929, p. 7
- Laporta Raffaele, *Sulla classificazione dei film pedagogici*, “Nuova rivista pedagogica”, n. 3, 1951, pp. 37-38
  - *Il cinema scolastico sul terreno pratico: il cinesussidio*, “Cinedidattica. Mensile di cinematografia didattica scientifica-educativa”, n. 9, 1952, pp. 10-11
  - *Film d'azione. Veleno medicinale*, “Cinedidattica. Mensile di cinematografia didattica scientifica-educativa”, n. 5, 1953, pp. 5-6
  - *Scuola-proiettori-insegnanti*, “Cinedidattica. Mensile di cinematografia didattica scientifica-educativa”, n. 10, 1953, pp. 5-6
  - *Esempio di lezione sul film spettacolare*, “Rivista del cinema italiano”, n. 10-11, 1953, pp. 91-101 (numero monografico *Il film e i problemi dell'educazione* a cura di Luigi Volpicelli)
- Lariccia Mario, *Teoria del montaggio e cinematografia didattica*, “Bianco e Nero”, n. 5, 1938, pp. 54-67
- Laura Ernesto Guido, *Il Centro Sperimentale di Cinematografia dal fascismo allo Stato democratico*, “Bianco e nero”, n. 5-6, 1976, pp. 4-29
- Locatelli Massimo, Grasso Giovanni, *Il cultore del film. Didattica, ricerca e istituzioni culturali cinematografiche nel dopoguerra*, “Bianco e Nero”, n. 588-589, 2017, pp. 74-91
- Lussana Fiamma, *Cinema «educatore». Luciano De Feo direttore dell'Istituto Luce*, “Studi Storici. Rivista trimestrale dell'Istituto Gramsci”, n. 4, 2015, pp. 935-962
- Mariani Valerio, *Il “documentario” e la storia dell'arte*, “Bianco e nero”, n. 7, 1941, pp. 3-10
- Montanaro Carlo, *“Cinema tra bianche pareti”: i film chirurgici di Pasinetti: una prima nota informativa*, “Immagine. Note di storia del cinema”, n. 6, 2012, pp. 151-155
- Mura Antonio, *Osservazioni sul Corso di Filmologia presso l'Università di Roma*, “Il nuovo cinema”, n. 23-24, 1954, pp. 13-14
  - *Il Corso di Filmologia dell'Università di Roma è ormai un fatto della cultura cinematografica*, “Lanterna”, n. 4, 1956, pp. 77-78
- Omegna Roberto, *La sezione scientifica dell'Istituto Nazionale LUCE*, “Lo schermo. Rassegna mensile della cinematografia”, n. 7, 1936, pp. 33-34
  - *Cinematografia scientifica*, “Bianco e nero”, n. 11, 1939, pp. 58-61

- Padellaro Nazareno, *Tempo psicologico e cinema nell'orario scolastico*, "Cinema", n. 28, 1937, pp. 118-120
  - *Cinematografia, tempo fisiologico e orario scolastico*, "Bianco e nero", n. 10, 1937, pp. 45-54
- Paladini Aldo, *20 uomini e una cassa*, "Cinema nuovo", n. 40, 1954, pp. 54 e 66
  - *L'auspicato carrozzone*, "Cinema nuovo", n. 41, 1954, pp. 109-110
  - *Una storiella di famiglia*, "Cinema nuovo", n. 45, 1954, p. 254
- Paolella Roberto, *Cinema e scuola*, "Bianco e nero", n. 6, 1939, p. 112
- Ponzo Mario, *La ricerca scientifica nel campo della filmologia*, "Bianco e Nero", n. 2, 1949, pp. 77-78
- Pradella Giulio Cesare, *Il primo festival del film per ragazzi*, "Cinema", n. 22, 1949, p. 133
  - *Festival Internazionale del Film per Ragazzi*, "Filmcritica", n. 9-10, 1956, pp. 240-245
- *Premessa ai lettori*, "Cinedidattica. Mensile di cinematografia didattica scientifica-educativa", n. 1, 1950, p. 2
- Presenzini Mattoli Alberto, *Cinematografia Scolastica*, "Cinema", n. 155, 1942, pp. 716-717
- *Problemi svolti a Paderno del Grappa. L'ordine del giorno*, "Cinedidattica. Mensile di cinematografia didattica scientifica-educativa", n. 9, 1952, p. 5
- Purificato Domenico, *Le favolose avventure*, "Cinema", n. 71, 1939, pp. 356-357
- *Relazione della Giuria*, "Bianco e nero", n. 10, 1937, pp. 65-66
- Rossetti Enrico, *L'intraprendente signor Branca*, "Cinema Nuovo", n. 105, 1957, pp. 245-255
- Rossi Elio, *Vantaggi e inconvenienti nei Corsi di Cultura Cinematografica*, "Il nuovo cinema", n. 21, 1954, pp. 19-20
- Rossi Giovanni, *Utilità del passo a 16 m/m nella cinematografia scolastica*, "Bianco e nero", n. 10, 1937, pp. 55-61
- Sabel Virgilio, *Come si fanno i titoli?*, "Cinema", n. 10, 1936, p. 394
  - *Formato ridotto: montaggio dei documentari*, "Cinema", n. 24, 1937, p. 502
  - *La macchina in mezzo alla strada*, "Cinema", n. 166, 1943, pp. 300-301
- Sala Giuseppe, *Corso di cultura cinematografica per le Scuole Medie Superiori a cura del Centro Provinciale per la Cinematografia Scolastica di Roma*, "Il nuovo cinema", n. 8, 1953, p. 21

- Scrimitore Raffaella, *Luigi Liberio Pensuti, film d'animazione oltre la propaganda*, "Cabiria: studi di Cinema", n. 178, 2014, pp. 47-56
- Segni Antonio, *Relazione del Ministro Segni che accompagna la presentazione al Parlamento del disegno di legge concernente l'istituzione del Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi*, "Il nuovo cinema", n. 9-10, 1953, pp. 32-34
- *Si è inaugurato il 3° Corso annuale di Filmologia all'Università di Roma promosso dalla Cineteca della P.I.*, "Il nuovo cinema", n. 39-40, 1955, pp. 22 e 39
- Taillibert Christel, *L'ICE e la politica estera del fascismo*, "Bianco e Nero", n. 547, 2003, 107-123
- Taillibert Christel, D'Arcangeli Marco Antonio, *Luciano De Feo: un internazionalista pacifista nell'Italia di Mussolini?*, "Cinema e Storia", 2017, pp. 35-50
- Talamo Luigi, *Per una nuova cinematografia della scuola*, "Bianco e nero", n. 10, 1939, pp. 110-112
- Tarroni Evelina, *Il problema del film didattico*, "Bianco e nero", n. 2, 1948, pp. 37-43
  - *Sul cinema ricreativo per ragazzi*, "Bianco e nero", n. 10, 1949, pp. 50-54
- Toffetti Sergio, *La pestilenza e la guerra: due cavalieri dell'apocalisse nei film di Liberio Pensuti*, "Immagine – Note di storia del cinema", n. 6, pp. 134-150
- Tosi Virgilio, *Il pioniere Roberto Omegna (1876-1948)*, "Bianco e nero", n. 3, 1979, pp. 3-68
- *Un Corso di Filmologia presso l'Università di Roma*, "Il nuovo cinema", n. 21, 1954, p. 12
- Valentini Ernesto, *Il Corso di Filmologia organizzato dalla Cineteca in collaborazione con la Facoltà di Magistero dell'Università di Roma*, "Il nuovo cinema", n. 31-32, 1955, p. 5
- Verdone Mario, *L'ultima intervista con Omegna*, "Cinema", n. 4, 1948, p. 111
  - *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, "Bianco e Nero", n. 4, 1948, pp. 66-70
  - *Necessità in Italia di un cinema per l'infanzia*, "Cinema", n. 36, 1950, pp. 205-206
  - *I bambini e i cortometraggi prima dei grandi*, "Cinema", n. 69, 1951, p. 105
  - *I mezzi audiovisivi*, "Sequenze. Quaderni di cinema", n. 13-14, 1951, pp. 2-6 (dal numero *Il cinema educativo* curato interamente da Mario Verdone)
  - *Divulgazione scientifica*, "Bianco e nero", n. 5-6, 1952, p. 118
  - *Film per ragazzi a Venezia*, "Cinema", n. 115, 1953, pp. 62-64



- *Il Festival dei ragazzi*, “Rivista del cinematografo”, n. 9-10, 1953, pp. 30-34
- *Il cinema italiano per l'infanzia è nato con “Orizzonti del Sole”*, “Cinema”, n. 140, 1954, pp. 478-480
- *Le Mostre del documentario e del film per ragazzi*, “Bianco e Nero”, n. 9-10, 1955, pp. 110-126
- *La scuola di «Bianco e Nero»*, “Bianco e Nero”, n. 12, 1960, pp. 33-49
- *Luigi Volpicelli e il cinema*, “I problemi della pedagogia”, n. 4-5, 1993, pp. 509-515
- Volpicelli Luigi, *Il vero problema del cinematografo rispetto all'educazione*, “Bianco e nero”, n. 5, 1949, pp. 3-8
  - *Pregiudiziali sul cinema e l'educazione*, “Bianco e nero”, n. 9, 1949, pp. 51-60
  - *Cinema didattico e pedagogia*, “Bianco e nero”, n. 12, 1949, pp. 34-39
  - *Educazione al film e a mezzo del film*, “Cinema”, n. 51, 1950, pp. 299-300
  - *La filmologia come ricerca storico-sociologica*, “Lanterna. Rivista dei sussidi audiovisivi”, n. 2, 1956, pp. 29-32
- Zangara Mario, *Il cinema nella scuola*, “Bianco e nero”, n. 12, 1949, pp. 39-43

## Roberto Omegna e il cinema scolastico

<i>Bolle di sapone</i>	
<b>Responsabilità</b>	
Regia	Roberto Omegna
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Reparto scientifico Istituto Luce
Note	
<b>Dati Tecnici</b>	
Anno	[1932-1937]
Durata	00:09:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro con didascalie
Formato	Video online
Nazione	Italia
<b>Contenuto</b>	
Sinossi	La didascalia iniziale ci indica come “le bolle di sapone colle loro forme e colori costituiscono un gradito divertimento per i ragazzi”. Omegna, grazie ad un emulsione preparata con minuzia, misura le capacità di resistenza delle bolle di sapone attraverso una serie di <i>stress test</i> . La particolare “danza” dovuta all’attrazione delle bolle, quella “vibrante”, la fusione tra due corpi e la possibilità che hanno di assumere diverse forme sono alcuni degli esperimenti realizzati da Omegna nel suo laboratorio di Via Cernaia (Roma).
Toponimi	Roma (Reparto scientifico Luce);
Antroponimi	
Parole Chiave	Laboratorio; bolle di sapone; test di resistenza; elasticità;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Fisica
Note	Virgilio Tosi nella filmografia del suo saggio <i>Il pioniere Roberto Omegna (1876-1948)</i> indica come periodo di realizzazione il 1933-1934. Il portale Luce 1932-1937.
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Istituto Luce
Note copia	Anche se la copia presenta i titoli i testa della Cineteca Scolastica il film è una produzione esclusiva dell’Istituto Luce e del reparto scientifico.
Link	<a href="http://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000053098/1/bolle-sapone.html">patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000053098/1/bolle-sapone.html</a>

# I denti e la salute

Responsabilità	
Regia	Roberto Omegna
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Istituto Luce
Note	
Dati Tecnici	
Anno	1937
Durata	00:25:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>«Documentario di propaganda raccolto ed impiegato dal Direttore del R. Istituto Superiore di Odontoiatria di Roma con la collaborazione dell'Istituto di igiene della R. Università di Roma e dell'Istituto Luce, sotto gli auspici del Ministero della Cultura Popolare, per dimostrare i danni che derivano all'organismo dalle malattie dei denti e dalle cattive condizioni igieniche della bocca». (Didascalia iniziale del documentario)</p> <p>Nelle prime fasi si esplora la dentatura nelle varie fasi dello sviluppo (un bambino di 7 mesi, bambini di due anni, sei anni, 12 anni), per poi analizzare alcuni gravi lesioni che possono derivare da una igiene orale carente. Vengono analizzati al microscopio una serie di microrganismi molto virulenti che possono svilupparsi a causa di una bocca "non pulita" (ad es. le spirochete). Viene osservato il fenomeno delle carie, dalla formazione iniziale al loro estendersi e come prevenirle. Un'ultima serie di esperimenti mostrano il formarsi di microrganismi dannosi per la salute in ambienti non sani: vengono preparate delle scatole sterili con dei terreni di coltura e poste in ambienti affollati per dimostrare la presenza di microrganismi in ambienti (in questo caso delle aule scolastiche) con persone "a bocca non curata" e "a bocca curata".</p> <p>Il documentario si chiude con delle linee guida per l'utilizzo corretto dello spazzolino da denti che «se usato razionalmente, previene le malattie più comuni dei denti e molte gravi infezioni generali».</p>
Toponimi	Roma; Istituto Superiore di Odontoiatria di Roma; Università di Roma
Antroponimi	
Parole Chiave	Prevenzione; cavità orali; radiografia; laboratorio;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Fisiologia e igiene
Note	La durata indicata sul catalogo è di 43 minuti
Conservazione	
Archivio di conservazione	Istituto Luce
Note copia	
Link	<a href="http://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000052939/1/i-denti-e-salute.html">patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000052939/1/i-denti-e-salute.html</a>

# Un mondo meraviglioso

Responsabilità	
Regia	Roberto Omegna
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Istituto Luce
Note	
Dati Tecnici	
Anno	1938
Durata	00:22:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	16mm
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Il documentario realizzato con diverse riprese micro e macrocinematografiche è girato interamente presso l'Acquario di Napoli (tranne per brevi sequenze di pescatori intenti a fare il loro lavoro in mare aperto). Ci viene presentata una serie di piante che compongono la variegata vegetazione marina ed osserviamo il comportamento di un ampio campionario di animali marini in gran parte presenti nel Mar Mediterraneo (meduse, pesci rondine, pannocchie, lucerne, tartufi di mare, scorfani, razze, elefanti di mare, diavoli di mare, ricci di mare, maie, piccoli squali scillio, la comatula mediterranea, cucumarie). Le sequenze più importanti sono dedicate allo studio di una colonia di ippocampi o cavallucci marini nel "periodo degli amori"; assistiamo ad «una delle più singolari vicende del fondo del mare». Sono le femmine che scelgono e «circuiscono il maschio»; Omegna ci mostra come le femmine degli ippocampi siano «degli autentici maschi mancati». Fanno le uova, ma in quanto a covarle ci pensa il maschio (indicato con una battuta un «indegno rappresentante del sesso forte»). L'esemplare maschio, con le uova nell'addome si avvia in cerca di un posto sicuro per la schiusa perché anche il parto tocca all'esemplare maschile. Qui ci viene mostrato il momento delle doglie finché i primi cavallucci non vengono alla luce (l'ippocampo maschio partorisce centinaia di esemplari).</p>
Toponimi	Napoli (Acquario di Napoli);
Antroponimi	
Parole Chiave	Fauna marina; corallo; anfibi; ippocampo; acquario;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Scienze naturali
Note	Premiato nel 1938 alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica come miglior film educativo e scientifico
Conservazione	
Archivio di conservazione	La Camera Ottica
Note copia	
Link	

# *L'axolotl. Il curioso anfibio messicano*

Responsabilità	
Regia	Roberto Omegna; Eugenio Bava; Gabriele Gabrielian
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	
Dati Tecnici	
Anno	1939
Durata	00:08:22
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro con didascalie
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	Partendo dall'illustrazione delle due varianti del pesce-anfibio Axolotto diversamente colorate (albina e nera), il documentario ci illustra la principale peculiarità che caratterizza questa specie di anfibio cioè riprodursi alla stato larvale, «quando possiede ancora una respirazione per branchie». Ci viene mostrata la deposizione delle uova che successivamente vediamo avvolte da una particolare capsula gelatinosa. Grazie alle capacità tecniche di Omegna di realizzare delle riprese macrocinematografiche, ci viene mostrata la conformazione in due emisferi dell'uovo. Dopo lo stato detto “blastula” in cui l'uovo si divide in diverse cellule, arriviamo alla sequenza più importante del documentario: la schiusa dell'uovo dove possiamo scrutare dall'interno il lento fuoriuscire della testa e della coda dell'anfibio. Quest'ultima sequenza è realizzata con grande abilità nell'utilizzo del mezzo cinematografico: «La sequenza dello sviluppo delle uova, per la qualità della ripresa intervallata, è ancora oggi esemplare e sarebbe tuttora utilizzabile nella didattica per la chiara evidenza delle successive fasi della morfogenesi». (Virgilio Tosi, <i>Il pioniere Roberto Omegna</i> , “Bianco e nero”, n. 3, 1979, p. 58)
Toponimi	
Antroponimi	
Parole Chiave	Anfibi; acquario; fauna marina; laboratorio;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Scienze naturali
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Istituto Luce
Note copia	
Link	<a href="http://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000087993/1/axolotti.html">patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000087993/1/axolotti.html</a>

# La vita delle piante

Responsabilità	
Regia	Roberto Omegna
Soggetto	Roberto Omegna
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	
Dati Tecnici	
Anno	[1934-35]
Durata	00:09:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Muto con didascalie
Formato	16mm
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Il documentario mostra l'intero processo di nascita della pianta, dalla caduta del seme maturo nel terreno, alla germogliazione delle radici; da qui viene seguito il seme in tutte le sue fasi dello sviluppo. Tutto il documentario è realizzato con riprese altamente accelerate e al microscopio. Tecnicamente ci permette di veder realizzato l'intero processo dal gonfiarsi del seme (grazie all'ausilio dell'acqua) al cui interno comincia a formarsi l'embrione. La rottura delle membrane protettive del seme fa fuoriuscire la piccola radice; seguiamo il processo che porta la radichetta embrionale prendere la forma del fittone e l'avanzare nel terreno in cerca di nutrimento. Molto suggestiva la ripresa che ci mostra le radici intente a scavare nel terreno in cerca delle sostanze nutritive necessarie per la crescita e lo sviluppo della pianta. Tale processo è effettuato dalla pileoriza, l'apice della radice, grazie ad uno strato di peli radicali che assorbe i liquidi nutritivi dal terreno.</p> <p>Per le successive fasi del nutrimento dell'embrione ci vengono mostrati in azione i cotiledoni, particolari foglie rudimentali che costituiranno la pianta una volta sviluppata.</p> <p>Il punto di congiunzione tra foglie e radici è il fusto; molto suggestive le immagini che vedono la formazione di quest'ultimo realizzate con un cartello che mostra un terreno montuoso e le foglie che cambiano orientamento seguendo la luce solare. In chiusura osserviamo la sbocciare dei fiori di iris bianchi e di rose.</p>
Toponimi	
Antroponimi	
Parole Chiave	Agricoltura; semina; flora; embrioni;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Scienze naturali
Note	La data di realizzazione è imprecisa ma il documentario è stato presentato nel 1935 ad un'edizione del Festival Cinematografico a

	Mosca nell'aprile 1935. Cfr. <i>Il festival di Mosca</i> , "Eco del cinema", n. 138, maggio 1935, p. 16
Conservazione	
Archivio di conservazione	La Camera Ottica
Note copia	Questa versione presenta didascalie con carattere differente rispetto alla copia presente sul portale Luce. Inoltre è più breve di 3 minuti. Differente anche il titolo: <i>Vita della pianta</i> (Luce), <i>La vita delle piante</i> (Camera ottica)
Link	

# La chiocciola

Responsabilità	
Regia	Roberto Omegna; Eugenio Bava
Soggetto	Livio Laurenti
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	
Dati Tecnici	
Anno	[1937-1940]
Durata	00:15:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	16mm
Nazione	
Contenuto	
Sinossi	<p>Il documentario analizza le varie parti che costituiscono l'organismo della chiocciola attraverso l'illustrazione dell'esemplare più comune in Italia, l'<i>Helix pomatia</i> un «curioso animaletto, tanto noto e pur tanto interessante» della famiglia dei Gasteropodi.</p> <p>Inoltre, attraverso l'ausilio di riprese al microscopio e di cartelli illustrati, se ne analizzano i particolari movimenti, le abitudini più comuni, la particolare conformazione elicoidale del guscio, l'apparato masticatore che è tra i più complessi e formidabili esistenti in natura, il fenomeno della respirazione cutanea dell'animale ed infine l'apparato riproduttore e la deposizione delle uova dall'interno di apposite buche scavate nel terreno a pochi centimetri di profondità.</p>
Toponimi	
Antroponimi	
Parole Chiave	Anatomia; regno animale;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Scienza naturali
Note	Il film è stato presentato nel 1940 a Venezia durante la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica nella Settimana Cinematografica Italo-Tedesca
Conservazione	
Archivio di conservazione	La Camera Ottica
Note copia	Il titolo è differente dalla copia presente sul portale Luce titolato <i>La vita della chiocciola</i> ma il film è lo stesso.
Link	



# La vita della zanzara

Responsabilità	
Regia	Roberto Omegna
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Istituto Luce
Note	
Dati Tecnici	
Anno	1940
Durata	00:10:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	Il filmato documenta lo sviluppo nelle paludi della specie di zanzara (ne esistono più di 2mila) più diffusa in Italia: la femmina dell'anofele. L'osservazione (con riprese anche microscopiche) delle abitudini dell'animale sono occasione per analizzare gli aspetti della specie in quanto diffusore della malaria («vera calamità per le nazioni») che insidia la vita di umani e animali. Il documentario fa parte di una campagna antimalarica per prevenire e debellare il bacillo di Koch. Sono mostrate alcune pratiche utili per la bonifica di terreni e di falde acquifere.
Toponimi	
Antroponimi	
Parole Chiave	Malaria; campagna antimalarica; paludi; anofele; bonifica;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Scienze naturali
Note	Il film è stato presentato nel 1940 a Venezia durante la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica nella Settimana Cinematografica Italo-Tedesca
Conservazione	
Archivio di conservazione	Istituto Luce
Note copia	
Link	<a href="http://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000088044/1/la-vita-della-zanzara.html">patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000088044/1/la-vita-della-zanzara.html</a>

# Nel villaggio delle scimmie

Responsabilità	
Regia	Roberto Omegna
Soggetto	Arnaldo Beccaria
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Istituto Luce
Note	
Dati Tecnici	
Anno	[s.d.]
Durata	00:10:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Il documentario girato probabilmente presso il giardino zoologico di Roma (oggi Bioparco presso il parco Villa Borghese) tende ad illustrare le abitudini di diversi esemplari di scimmie. Narrato con dei toni molto leggeri, la prima tappa, «quasi doverosa» è presso il gorilla per poi proseguire allo lo scimpanzé che «vuole imitare l'uomo civile», all'orango nativo della Malesia e l'agile gibbono. Successivamente si entra nel vero e proprio villaggio dove troviamo un gruppo di babuini, tra le specie di scimmie tra le più socievoli. Li osserviamo nelle più disparate dimostrazioni di altruismo: la ricerca del cibo per gli altri, il sorvegliare attentamente gli esemplari più piccoli. Mandrilli, bertucce, babuini gelada, macachi e le loro curiose abitudini costituiscono la seconda ed ultima parte del documentario.</p>
Toponimi	Roma (giardino zoologico);
Antroponimi	
Parole Chiave	Mondo animale;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Scienze naturali
Note	È probabile sia stato girato presso il giardino zoologico di Roma; Omegna realizza altri documentari sulle scimmie in collaborazione con Beccaria per conto dell'Istituto Luce sicuramente girati all'interno del giardino zoologico romano.
Conservazione	
Archivio di conservazione	Istituto Luce
Note copia	
Link	<a href="http://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000052980/1/nel-villaggio-scimmie.html">patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000052980/1/nel-villaggio-scimmie.html</a>

# L'occhio scientifico

Responsabilità	
Regia	Roberto Omegna
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	Gabriele Gabrielian; Eugenio Bava
Montaggio	Pino Giomini
Musiche	Virgilio Chiti
Produzione/Distribuzione	Fortuna Film
Note	Direttore di produzione: A. Altoviti; Consulenza scientifica: Prof. F. Gambigliani Zoccoli
Dati Tecnici	
Anno	[1947]
Durata	00:09:40
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	16mm
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Il film è interamente dedicato alle particolarità dell'occhio, della macchina fotografica e dei rapporti che possono intercorrere tra i due apparati. La prima parte è dedicata allo studio del bulbo oculare grazie ad un plastico scomponibile in più parti. Incontriamo i primi parallelismi quando arriviamo ad analizzare la pupilla che viene paragonata all'apertura del diaframma. Lo studio continua mostrando il funzionamento della camera oscura; con delle immagini che simulano il funzionamento interno di una macchina fotografica Omegna ci illustra una serie di parallelismi (percezione delle immagini capovolte, il punto di "unione" e la variazione del fuoco). L'ultima parte è dedicata alla teoria del Prof. Gambigliani Zoccoli, consulente scientifico durante la lavorazione del documentario: «Secondo quanto abbiamo dimostrato finora, noi dovremmo vedere il mondo a rovescio; il raddrizzarsi della sensazione seguendo la teoria del Prof. Gambigliani Zoccoli, sarebbe dovuto al fatto che le fibre nervose della resina che sono rovesciate, provocherebbero il raddrizzarsi della corrente nervosa e nel misterioso congegno del nostro cervello si compie istantaneamente l'inversione».</p>
Toponimi	Roma (Piazza di Spagna);
Antroponimi	
Parole Chiave	Fotografia; anatomia; arte;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Fisica
Note	ID scheda dal portale italiataglia.it per il visto di censura: 52478
Conservazione	
Archivio di conservazione	La Camera Ottica
Note copia	Riedizione del film <i>L'occhio</i> presente sul portale Luce
Link	

# *Il canarino*

Responsabilità	
Regia	Roberto Omegna
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Istituto Luce
Note	
Dati Tecnici	
Anno	1938
Durata	00:10:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Il documentario illustra la vita del canarino nei suoi momenti più interessanti, la formazione della coppia, la cova (che dura in media 14 giorni), la schiusa, l'allevamento della prole.</p> <p>Dopo aver osservato degli esemplari e alcune loro abitudini come ad esempio la ricerca del partner, osserviamo un esemplare femminile intento a costruire il nido per piccoli che verranno; il maschio invece, «pieno di tenera premura per la sua compagna», si adopera nella ricerca del cibo.</p>
Toponimi	
Antroponimi	
Parole Chiave	Anatomia animale; natura;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Scienze naturali
Note	Il film è stato presentato nel 1940 a Venezia durante la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica nella Settimana Cinematografica Italo-Tedesca
Conservazione	
Archivio di conservazione	Istituto Luce
Note copia	
Link	<a href="http://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000082871/1/il-canarino.html">patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000082871/1/il-canarino.html</a>

# Il seme

Responsabilità	
Regia	Roberto Omegna; Eugenio Bava
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	Mario Bonicatti
Montaggio	Giuseppe Franci
Musiche	Virgilio Chiti
Produzione/Distribuzione	[Cineteca Scolastica – Fortuna Film]
Note	Consulenza: Camillo Mariani dell'Anguillara
Dati Tecnici	
Anno	[1952]
Durata	00:09:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	16mm
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	Il documentario illustra i vari tipi di semi, come si nutrono nel terreno e i vari processi di disseminazione: zoocora ad opera degli animali (ad es. un frutto spinoso che si attacca al pelo dell'animale); idrofila per mezzo dell'acqua (in questo caso il seme viene nutrito dall'acqua e trasportato dalle correnti) e anemofila attraverso il vento che è la più diffusa (è preso ad esempio lo sgretolarsi del tarassaco al vento). La didascalia riporta: «La morte sorprese Roberto Omegna mentre compiva questa sua ultima fatica. Col rispetto che si deve a questo principe del documentario scientifico, che ha onorato l'Italia, noi abbiamo raccolto e compiuto la sua opera».
Toponimi	Roma (Ara Pacis);
Antroponimi	
Parole Chiave	Semi; natura; agricoltura; fioritura
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Agricoltura
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Cineteca Lucana
Note copia	
Link	

# Vita della rana

Responsabilità	
Regia	Roberto Omegna
Soggetto	Arnaldo Beccaria
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	
Dati Tecnici	
Anno	1941
Durata	00:19:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	16mm
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	Il documentario si concentra sui fenomeni più interessanti delle varie fasi di sviluppo della rana verde (la più comune in Italia) e sugli aspetti più caratteristici della sua struttura (l'assenza della coda, le quattro dita che compongono gli arti anteriori, quelli posteriori riuniti da una membrana, la conformazione della mascella) e delle sue abitudini di vita nello stagno (il mimetismo, il caratteristico timbro del gracidare dovuto dai sacchi vocali posti ai lati della bocca, la deposizione delle uova e lo sviluppo degli embrioni al microscopio).
Toponimi	
Antroponimi	
Parole Chiave	Rana; stagno; embrione animale;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Scienze naturali
Note	Nel 1941 viene presentato a Venezia <i>La vita della rana</i> e il Luce ottiene un premio speciale per il complesso della sua produzione
Conservazione	
Archivio di conservazione	La Camera Ottica
Note copia	
Link	

# Il corpo umano

Responsabilità	
Regia	Roberto Omegna; [Eugenio Bava]
Soggetto	Benedetto Sales
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica
Note	Il <i>Catalogo dei film 1957</i> attribuisce la regia anche ad Eugenio Bava. Nei titoli di testa non appare.
Dati Tecnici	
Anno	
Durata	00:27:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Muto con didascalie
Formato	3x16mm
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Il documentario diretto dal duo Omegna-Bava illustra nella prima parte quegli alimenti che sono indispensabili per la nutrizione: «essi però, per essere assorbiti dall'organismo, devono subire una trasformazione in sostanze solubili attraverso l'apparato digerente».</p> <p>Dopo la prima serie di immagini girate in esterno che mostrano delle persone intente a scambiarsi del cibo, il documentario prosegue illustrando l'apparato digerente attraverso dei grafici disegnati; ne vengono descritte le varie parti (la bocca, l'esofago, lo stomaco) e altri organi che si possono considerare "annessi" a questo apparato: il fegato e il pancreas. La seconda parte è dedicata alle varie fasi della digestione (la masticazione, il percorso che il cibo effettua fino ad arrivare allo stomaco e i vari processi che avvengono nello stomaco) e all'illustrazione dell'intestino tenue e le sue varie parti (duodeno e ileo), l'intestino crasso (e le sue tre parti: il cieco, «terminante con l'appendice», il colon e il retto). Un lungo riepilogo compone la terza parte illustrando il meccanismo dell'alimentazione e la necessità «inderogabile» di alimentarsi correttamente per permettere alle cellule di ricostruirsi: «"Mangiare per vivere" e non "Vivere per mangiare". Regola che è anche igienica ricetta di un vivere lungo e tranquillo».</p>
Toponimi	
Antroponimi	
Parole Chiave	Anatomia; chimica;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Fisiologia e igiene
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Cineteca Lucana
Note copia	
Link	

# Morfologia del fiore

Responsabilità	
Regia	Roberto Omegna; Eugenio Bava
Soggetto	Arnaldo Beccaria
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	Consulente Prof. Enrico Carano
Dati Tecnici	
Anno	1942
Durata	00:15:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	3x16mm
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Il documentario è diviso in tre parti: la struttura del fiore, l'avvenimento della fecondazione e i vari tipi di quest'ultima.</p> <p>Nella prima, prendendo ad esempio la specie delle angiosperme, vengono illustrati i vari organi che lo compongono che con la loro bellezza dimostrano di essere un'«ineffabile manifestazione del pensiero divino» (La narrazione è scandita dall'ampio utilizzo di grafici animati che di volta in volta indicano le varie parti; il grafico si costruisce man mano che il fiore va costituendosi dal gambo (o peduncolo) alla corolla formata dall'insieme dei petali e ai pistilli.</p> <p>La seconda parte dedicata ai vari tipi di fecondazione mostra una serie di insetti e altri animali, che attirati dalla corolla («la parte più appariscente del fiore») che opera la funzione di richiamo con i suoi colori e profumi, si nutrono e diffondono il polline contenuto nei fiori. È illustrata la struttura dei vasi pollinici.</p> <p>Successivamente sono analizzati i vari tipi di impollinazione (idrofila, anemofila e zoidiofila) attraverso l'occhio della camera che insegue alcune specie di insetti: grazie ad una serie di fiori aperti, disposti «nell'atto della fecondazione», scorgiamo diversi casi di insetti atti ad operare l'impollinazione zoidiofila in diverse specie di fiori.</p>
Toponimi	
Antroponimi	
Parole Chiave	Fiori; piante; angiosperme; insetti;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Scienze naturali
Note	Presentato alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nel 1942
Conservazione	
Archivio di conservazione	La Camera Ottica
Note copia	Il film è analogo a <i>Fiore culla del seme</i> realizzato sempre da Omegna
Link	



*I film didattici animati sulla geografia di Luigi Liberio Pensuti*

<i>Come fu scoperta la forma della terra</i>	
Responsabilità	
Regia	Luigi Pensuti
Soggetto	Livio Laurenti
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica - Istituto Luce
Note	Titolo alternativo: <i>Che cosa è la nostra terra?</i>
Dati Tecnici	
Anno	[1939-1942]
Durata	00:14:14
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Muto con didascalie
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Il documentario realizzato con grafici e plastici animati offre un ampio <i>excursus</i> storico sulle più importanti scoperte avvenute grazie alle avventure di grandi esploratori.</p> <p>Dopo questa parte storica si passa alla spiegazione delle teorie sulla forma della terra sin dal VI sec. a.C.; è grazie alle teorie di Pitagora ed altri filosofi e scienziati che l'uomo realizza che la Terra è sferica. Con le invasioni barbariche, «persa ogni nozione dell'antica sapienza», tali ipotesi vennero accantonate e si tornò a credere che la Terra fosse simile a una piattaforma: «Negli ultimi secoli del Medioevo la sfericità della Terra riapparve ai dotti come una razionale probabilità». Ci vengono mostrate le rotte principali di esploratori «arditissimi viaggiatori» soprattutto italiani e portoghesi (ad es. Vasco De Gama verso le Indie nel 1497 e Ferdinando Magellano) verso lontane regioni dell'Asia: ad es. Frate Giovanni da Pian del Carpine che nel 1245 raggiunse da Avignone la catena montuosa del dell'Himalaya (esattamente il gruppo montuoso del Karakorum), l'itinerario di Marco Polo che tra il 1271 e il 1295, quello del cosmografo fiorentino Paolo Toscanelli fatto per raggiungere le Indie e ovviamente la rotta di Cristoforo Colombo che nel 1492 «tentò quella via per “Buscar el levante por el ponente” e... scopri una nuova faccia del mondo».</p> <p>«La sfericità della Terra era ormai provata col fatto. Ulteriori osservazioni ed esatte misurazioni astronomiche provarono poi che la Terra, depressa ai poli e rigonfia all'equatore, più che una sfera è</p>

	uno sferoide il quale, dotato di propri movimenti si aggira nello spazio infinito».
Toponimi	India; Himalaya; America; Roma;
Antroponimi	Vasco De Gama; Ferdinando Magellano; Marco Polo; Paolo Toscanelli; Cristoforo Colombo
Parole Chiave	Geografia; asse lunare; asse terrestre; viaggi; esplorazioni
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Nuovi film
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Istituto Luce
Note copia	
Link	<a href="http://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000090113/1/come-fu-scoperta-forma-della-terra-che-cosa-e-nostra-terra.html">patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000090113/1/come-fu-scoperta-forma-della-terra-che-cosa-e-nostra-terra.html</a>

# La terra e i suoi movimenti

Responsabilità	
Regia	Luigi Pensuti
Soggetto	Livio Laurenti
Sceneggiatura	
Fotografia	Luciana Pensuti
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	Operatori: Fratelli Martini
Dati Tecnici	
Anno	[1939-1942]
Durata	00:28:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	3 x 16mm [1. Il moto di rotazione; 2. Moto di traslazione; 3. Altri movimenti terrestri]
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Il documentario è suddiviso in tre parti per illustrare i vari movimenti del globo terrestre nello spazio. La prima delle tre parti, <i>Il moto di rotazione</i>, apre con una serie di quadri rappresentanti il cielo e il paesaggio che ci circonda. La narrazione è scandita da una serie di cartelli animati utilizzati per mostrare il moto diurno del cielo, che «sembra ruotare attorno alla terra. Ce lo dimostra il giro del sole, che è la stella a noi più vicina». Questa “pura intuizione visiva” è illustrata grazie a dei plastici del sole: «in 24 ore, per portare il giorno ai nostri due emisferi, avrebbe dovuto percorrere un giro di 93.886.000 di Km!!!».</p> <p>Dei plastici minuziosamente realizzati vengono utilizzati per riprodurre “le vicende del giorno e della notte”, mostrando la rotazione terrestre e passando in rassegna una serie di teorie (v. Antroponimi) fino ad arrivare alla «prova concreta» del moto di rotazione terrestre avvenuto a metà del XIX sec. ad opera di Léon Foucault che nel Pantheon di Parigi si servì del pendolo galileiano.</p> <p>La seconda parte <i>Moto di traslazione</i> apre con la seguente didascalia: «Le stelle che diciamo “fisse” perché, a cagione della gran distanza, ci sembrano immote nella girante cupola del cielo, sono altrettanti punti di riferimento». Possiamo qui notare una bellissima rappresentazione delle costellazioni che ci permette di osservare l'azione rotante del sistema solare intorno al perno che è la stella polare.</p> <p>Facendo cenno alla “vicenda della stagioni” che collega il discorso ad un suo altro documentario, è mostrato il fenomeno della terra; se ruotasse sull'asse fermo in un punto dello spazio, noi vedremmo il sole sempre proiettato sullo stesso punto astronomico del cielo, occupato da una data costellazione e i giorni sarebbero costantemente uguali, «e non avrebbe luogo l'alterna vicenda delle stagioni».</p>

	A concludere il documentario è la terza parte dedicata agli <i>Altri movimenti terrestri</i> : tramite l'utilizzo di una trottola, osserviamo nel suo rapido roteare che «l'asse di rotazione fa descrivere un cono, il cui vertice è all'estremità del puntale». Con questo esempio, il documentario vuole dimostrare che la terra può assomigliare «a un complesso di due trottole opposte, come se il suo centro fosse il punto d'incontro dei loro assi perfettamente allineati»; per dimostrare visivamente l'esempio, un grafico animato del globo terrestre in rotazione è sovrapposto a due trottole come sopra indicato. La "prova" dell'esempio continua con la costruzione di grafici animati rappresentanti il cono superiore nella regione settentrionale del cielo, che oltretutto ne traccia la circonferenza del globo. Negli ultimi 5 minuti conclusivi della terza parte, sono mostrati i moti di precessione degli equinozi e il moto di nutazione; entrambi sono realizzati su dei grafici illustrati che analizzano il globo terrestre da diverse prospettive.
Toponimi	
Antroponimi	Tolomeo; Copernico; Galileo Galilei; Isaac Newton; Léon Foucault
Parole Chiave	Fasi lunari; moto terrestre; telescopio; astronomia
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Geografia e astronomia
Note	Partecipazione alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica del 1942
Conservazione	
Archivio di conservazione	La Camera Ottica
Note copia	
Link	

# La vicenda delle stagioni

Responsabilità	
Regia	Luigi Pensuti
Soggetto	Livio Laurenti
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica-Istituto Luce
Note	Il portale dell'Istituto Luce riporta che il documentario fu «realizzato per la Cineteca Scolastica dell'Istituto Nazionale Luce, nella seconda metà degli anni Trenta».
Dati Tecnici	
Anno	[1939-1942]
Durata	00:13:16
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Muto con didascalie
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Realizzato con un ampio utilizzo di grafici e modellini, il documentario fa seguito a <i>La terra e i suoi movimenti</i>. In quest'occasione il tema del documentario è più ristretto infatti affronta nello specifico il succedersi delle stagioni andando a studiare in maniera approfondita l'orbita terrestre e il «meccanismo celeste che regola e determina l'alternanza delle stagioni». Con una serie di grafici dell'orbita terrestre (rappresentanti il perielio e l'afelio) e modellini del globo terrestre, Pensuti ci mostra come la vicinanza o la lontananza della terra dal sole ha un valore relativo alla determinazione delle stagioni.</p> <p>Grazie ad un paesaggio di campagna realizzato con un grafico e dei modellini della terra minuziosamente eseguiti, Pensuti ci mostra il fenomeno del mutamento delle stagioni: il primo esempio riporta il sole che sorge «nell'esatto punto medio dell'oriente» il 21 marzo (equinozio di primavera); si procede con il solstizio d'estate in cui notiamo il sole sorgere in un punto spostato verso il nord e percorre nel cielo un arco maggiore di un semicerchio (21 giugno), con l'equinozio d'autunno (21 settembre ca.) in cui il sole torna a sorgere nel punto medio dell'oriente e il suo corso diurno «ridisegna» nel cielo un esatto semicerchio; si conclude con il solstizio d'inverno (21 dicembre) in cui il sole sorge nel punto di massima escursione a sud e l'arco del suo apparente corso diurno è più breve di un semicerchio ed è inclinato verso sud: «comincia l'inverno» e la terra si trova orientata verso il perielio.</p>
Toponimi	
Antroponimi	
Parole Chiave	Astronomia; geografia;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Geografia e Astronomia
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Istituto Luce
Note copia	
Link	<a href="http://patrimonio.archiviolute.com/luce-web/detail/IL3000095417/1/la-vicenda-stagioni.html">patrimonio.archiviolute.com/luce-web/detail/IL3000095417/1/la-vicenda-stagioni.html</a>

# Il volto della luna

Responsabilità	
Regia	Luigi Pensuti
Soggetto	Livio Laurenti
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	
Dati Tecnici	
Anno	[1939-1942]
Durata	00:40:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Muto con didascalie
Formato	4 x 16mm
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Il documentario diviso in quattro parti è dedicato esclusivamente all'esplorazione del corpo lunare attraverso l'occhio di un gigantesco microscopio adoperato da un astronomo nel suo laboratorio: «Insonne ed attento, l'astronomo osserva e misura attraverso il telescopio mirabili nebulose e stelle lontanissime». Una carrellata ottica ci trasporta letteralmente sul cratere lunare: «a prima vista, non ha l'effetto di un mondo parlato?». Osservando bene è possibile scorgere increspature montuose e ampie zone pianeggianti più scure «che Galileo chiamò mari»; su di un plastico vengono mostrate la struttura delle pianure e dei mari (11 quest'ultimi). Ma l'assenza di nubi sta ad indicare che «non c'è una goccia d'acqua». Delle riprese macrofotografiche scrutano con attenzione il terreno lunare e i monti che «sono monti veri, della cui forma ispida e aguzza ci danno l'idea le ombre che proiettano quando sono illuminati dal sole».</p> <p>La seconda parte si apre con un'ampia panoramica sul paesaggio lunare, sulla muraglia montuosa e le lunghe strie dei crateri.</p> <p>È illustrata la formazione dei circhi: «furono forse enormi bolle di materia semifluida sollevate da forze endogene, quando la Luna solidificava. Le cupole delle bolle crollarono e la loro materia si accumulò a i margini. O forse un giorno furono dei vulcani».</p> <p>La terza parte invece è dedicata all'osservazione da un diverso punto di vista, senza l'ausilio dell'«occhio» del telescopio, della terra, della luna e dei loro mutui rapporti (il rapporto del volume tra i due corpi, la durata della rivoluzione lunare, le eclissi). Quest'ultima didascalia ci introduce alla quarta ed ultima parte dedicata esclusivamente al fenomeno delle fasi lunari e della completa lunazione con l'ausilio di modellini, sfondi e grafici animati.</p>
Toponimi	
Antroponimi	Galileo Galilei;
Parole Chiave	Luna; satelliti; geografia; crateri lunari;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Geografia e Astronomia
Note	Premio della Biennale di Venezia per il cortometraggio didattico-scientifico nel 1947
Conservazione	
Archivio di conservazione	Cineteca Lucana
Note copia	
Link	

<i>Una lezione di geometria</i>	
Responsabilità	
Regia	Virgilio Sabel
Soggetto	Leonardo Sinisgalli
Sceneggiatura	
Fotografia	Mario Bava
Montaggio	
Musiche	Goffredo Petrassi
Produzione/Distribuzione	Carlo Ponti – Lux Film
Note	
Dati Tecnici	
Anno	1948
Durata	00:13:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	16mm
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Il documentario scritto dal matematico Leonardo Sinisgalli e diretto da Virgilio Sabel vuole dimostrare come tutte le forme di vita siano regolate da criteri geometrici elementari e complessi.</p> <p>Le capacità matematiche della natura vengono mostrate sulla superficie di un uovo o di un fagiolo che è «calcolatissimo» sui principi di una “matematica alta”; quella superficie che sul piano delle equazioni <math>x</math> e <math>y</math> contiene un’infinità di curve e nello spazio ricava con le equazioni <math>x</math>, <math>y</math>, e <math>z</math> una «infinità di superfici matematiche». Sono superfici del terzo o del quarto ordine in cui il legame tra le variabili è di una certa complessità algebrica, «forme superiori dell’intelletto» e della natura.</p> <p>Anche nelle forme più assurde del corpo umano ritroviamo la «grande astuzia» della creazione della natura. È illustrato un cranio umano, alcune ossa dell’uomo e le sue giunture: «Anche le ossa come i fiori, hanno la loro formula».</p> <p>Tra le riprese più suggestive dell’ultima parte del documentario troviamo la rappresentazione di una superficie del terzo ordine composta da 27 rette. L’ossatura è verosimilmente scomposta e grazie ad una serie di dissolvenze incrociate possiamo notare la formazione dell’ossatura data dalle rette.</p> <p>In conclusione sono mostrati una serie di «modelli del visibile che accrescono le possibilità dei nostri occhi» e cioè delle opere d’arte di importanti artisti quali Constantin Brâncuși, Oleksandr Archypenko, Pablo Picasso, Henri Laurens, Alberto Giacometti, dove l’arte è riuscita ad allargare il dominio dei nostri occhi e della nostra mente: «L’arte come la matematica cerca riposo nella verità assoluta».</p>
Toponimi	Villa Adriana (Tivoli);
Antroponimi	Constantin Brâncuși, Oleksandr Archypenko, Pablo Picasso, Henri Laurens, Alberto Giacometti
Parole Chiave	Anatomia; geometria; laboratorio;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Documentari di varietà
Note	Tratto dal <i>Quaderno di geometria</i> realizzato nel 1936 da Leonardo Sinisgalli e Luigi Veronesi
Conservazione	
Archivio di conservazione	La Camera Ottica
Note copia	
Link	

# Una lezione di acustica

Responsabilità	
Regia	Virgilio Sabel
Soggetto	Roman Vlad
Sceneggiatura	
Fotografia	Pasquale de Antonis
Montaggio	
Musiche	Roman Vlad
Produzione/Distribuzione	Lux Film
Note	«Un cortometraggio Lux realizzato dalla Produzione Sabel in collaborazione con la Commissione Internazionale per la Musica del CIDALC»
Dati Tecnici	
Anno	1951
Durata	00:11:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	16mm
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Il documentario illustra il fenomeno acustico, mostrandone i diversi aspetti con particolari riferimenti alle vibrazioni sonore.</p> <p>La narrazione della prima parte del documentario è scandita da una serie di esperimenti per illustrare il fenomeno della vibrazione sonora in diversi tipi di corpi: solidi, liquidi e gassosi.</p> <p>Inoltre, vengono mostrate le differenze di altezza e timbro del suono grazie all'emissione sonora prodotta con diversi tipi di strumenti musicali (un organo, un flauto, un mandolino, un sax, un'arpa e uno xilofono). L'altezza dipende dalla grandezza del corpo sonoro; ad esempio grandi strumenti come un violoncello o un contrabbasso sono lenti a vibrare ed hanno suoni bassi. Viceversa i piccoli corpi sonori, definiti "più agili", producono suoni più acuti. Il numero di vibrazioni che il corpo sonoro compie in un secondo per emettere il suono è definito frequenza.</p> <p>La seconda parte del documentario dedica ampio spazio alla rappresentazione di vari tipi di vibrazione dei corpi (in questo caso dei bicchieri dalle varie forme) percossi da delle forchette e coltelli d'acciaio e al modo di vibrare di una corda di violino.</p> <p>È inoltre mostrata la sensibilità del timpano dell'orecchio che trasmette le vibrazioni al nostro cervello e che a sua volta le trasforma in suono. Infatti il suono non esiste nell'aria se non sotto forma di vibrazioni invisibili, «l'universo vibra ma non suona. L'universo è sordo, lo spazio è senza orecchie».</p> <p>In conclusione sono definiti gli intervalli consonanti in base ai rapporti tra le frequenze (<math>4/3</math>, <math>5/3</math>, <math>5/4</math>) e la scala composta da 7 note che su cui si basa tutta la musica occidentale.</p>
Toponimi	Pisa (Battistero);
Antroponimi	Arnold Schönberg;
Parole Chiave	Polifonia; acustica; scale musicali; diapason; strumenti musicali
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Fisica
Note	Presentato alla Mostra Internazionale del Film Scientifico e del Documentario d'Arte - Film d'Arte - Musica della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nel 1951
Conservazione	
Archivio di conservazione	La Camera Ottica
Note copia	
Link	



# Dal dagherrotipo al millesimo di secondo

Responsabilità	
Regia	Virgilio Sabel
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	Pasquale De Antonis
Montaggio	
Musiche	Virgilio Chiti
Produzione/Distribuzione	Fortuna Film
Note	
Dati Tecnici	
Anno	1949
Durata	00:10:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	16mm
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Effettuando una rapida storia dell'evoluzione delle tecniche fotografiche dalle invenzioni di Niépce e Daguerre fino alle tecniche più moderne (dai primi esperimenti con la camera oscura, si passa rapidamente ad illustrare le possibilità, sfruttate da alcuni scienziati, che offre la luce di annerire molte sostanze "in senso negativo" su carta preparata con dei sali d'argento e dalle possibilità di fissarla con l'albumina), il documentario illustra scientificamente i processi non visibili ad occhio nudo che imprimono le immagini sulla pellicola fotografica. Alcune scene realizzate in laboratorio servono per dimostrare lo sviluppo e la stampa di immagini negative (è illustrato il processo chimico della carta bianca immersa nel bagno di sviluppo che a poco a poco rivela l'immagine definitiva).</p> <p>Nella seconda parte del documentario vengono illustrate una serie di analogie che intercorrono tra l'occhio umano e l'apparecchio fotografico. L'obiettivo che nell'occhio si chiama cristallino è paragonato al diaframma della macchina fotografica che in base all'apertura permette di far entrare più o meno luce; la pellicola è invece paragonata alla retina sulla quale si forma l'immagine e per far sì che sia nitida occorre metterla a fuoco.</p> <p>Gli ultimi due minuti sono dedicati all'illustrazione del momento preciso in cui la pellicola viene impressionata; la cosiddetta posa. Viene mostrata l'apertura del diaframma partendo da mezzo secondo fino ad arrivare al millesimo di secondo, «inafferrabile all'occhio».</p>
Toponimi	Roma (Basilica di San Pietro);
Antroponimi	Louis Daguerre; Joseph Nicéphore Niépce; William Fox Talbot
Parole Chiave	Fotografia; dagherrotipo; corpo umano;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Documentari di varietà
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	La Camera Ottica
Note copia	
Link	

## Architettura Barocca a Roma

Responsabilità	
Regia	Mario Costa
Soggetto	Valerio Mariani
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	
Dati Tecnici	
Anno	1942
Durata	00:26:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	Il documentario illustra i principali monumenti dell'architettura barocca a Roma, proponendo una visione della corrente di rinnovamento architettonico che a Roma ebbe il suo centro propulsore nell'opera del Bernini e del Borromini. La prima parte del film illustra l'opera del Bernini e la seconda quella del Borromini.
Toponimi	Roma; Ariccia; Piazza Navona; Piazza San Pietro; Piazza del Popolo; Santa Maria della Vittoria; S. Andrea della Valle; Sant'Ivo alla Sapienza; Oratorio dei Filippini; San Carlino alle Quattro Fontane; Collegiata di Santa Maria Assunta;
Antroponimi	Gian Lorenzo Bernini; Francesco Borromini; Gianbattista Soria; Domenico Fontana; Carlo Maderno; Pietro da Cortona;
Parole Chiave	Architettura; scultura; pittura;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Storia dell'Arte
Note	Partecipazione alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica del 1942
Conservazione	
Archivio di conservazione	Istituto Luce
Note copia	
Link	<a href="http://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000053331/1/1-architettura-barocca-roma.html">patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000053331/1/1-architettura-barocca-roma.html</a>

# L'arte Cosmatesca

Responsabilità	
Regia	Vincenzo Sorelli
Soggetto	Ercole Maselli
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	Commento parlato: Ercole Maselli
Dati Tecnici	
Anno	1941
Durata	00:23:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	2 x 16mm
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Il documentario illustra i monumenti più caratteristici ed interessanti della storia dell'arte italiana realizzati a Roma nel sec. XII e XIII attraverso l'opera delle celebri famiglie dei marmorari cosmateschi. Il primo esempio è il portico della Cattedrale di Civita Castellana in provincia di Viterbo considerato «il capolavoro dell'arte dei marmorari romani»; l'opera, che «segna nella storia della nostra architettura l'inizio di un nuovo gusto» e che darà vita soprattutto nel Lazio ad opere di grande valore culturale che possiamo apprezzare ancora oggi (ad esempio il chiostro di Santa Scolastica a Subiaco realizzato dalle tre generazioni di Cosmati Jacopo I, Cosma e Jacopo II dove «pare vogliono dichiarare fedelmente nei confronti con gli altri chiostri romani del tempo una più assoluta responsabilità di puri architetti»), è tra i più classicamente composti in quanto manca di componenti cromatiche. La stessa procedura venne utilizzata per realizzare il portale della Chiesa di San Tommaso in Formis a Roma.</p> <p>Il documentario ci porta sulle colline di Sassovivo in provincia di Foligno dove è possibile ammirare la splendida Abbazia dove «per via fluviale e a dorso di mulo dall'officina romana del marmoraro Pietro de Maria, fu trasportato pezzo per pezzo, anno dopo anno e composto in quella Abbazia, il chiostro in cui si legge la memorabile firma che vanta lo stile e il magistero romani del romano architetto».</p> <p>La fama degli architetti Cosmati è dovuta inoltre anche realizzazione dei pavimenti policromi in numerose chiese romane: il documentario ci porta ad osservare quelli più caratteristici e dai quali possiamo notare che le figure predilette erano composte da intrecci curvilinei di nastri marmorei e tessere colorate intorno a serie di dischi di porfido e serpentino. Vediamo le pavimentazioni della Chiesa di San Clemente al Celio, di Santa Maria in Cosmedin, di San Saba e di San Lorenzo fuori Le Mura dove è possibile anche apprezzare un mosaico al centro delle decorazioni raffigurante degli sbandieratori a cavallo e altre figure animali.</p>
Toponimi	Roma; Civita Castellana; Subiaco; Umbria; Terracina;
Antroponimi	
Parole Chiave	Arte; pittura; scultura; architettura;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Storia dell'Arte
Note	Presentato in concorso alla Mostra internazionale d'Arte cinematografica di Venezia nel 1941
Conservazione	
Archivio di conservazione	Istituto Luce
Note copia	
Link	<a href="http://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000088056/1/1-arte-cosmatesca.html">patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000088056/1/1-arte-cosmatesca.html</a>

# Basiliche cristiane. Origini

Responsabilità	
Regia	Emilio Lavagnino
Soggetto	Emilio Lavagnino
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	Pino Giomini
Musiche	Virgilio Chiti
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica - Istituto Luce
Note	
Dati Tecnici	
Anno	1948
Durata	00:26:22
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	Il documentario diretto da Lavagnino illustra nella prima parte le origini e l'evoluzione delle forme architettoniche delle basiliche civili romane ancora visibili a Roma: le basiliche Giulia (la più antica ricostruita da Giulio Cesare e inaugurata da Augusto) e Emilia nel Foro Romano, la Basilica Ulpia che ornava il Foro di Traiano e quella di Massenzio. Nella seconda parte vengono analizzate le più importanti basiliche romane che hanno ereditato la struttura architettonica dalle precedenti (Basilica sotterranea di Porta Maggiore, Basilica di San Pietro, Chiesa di Santa Cecilia, chiesa di San Clemente al Celio, chiesa di Santa Sabina all'Aventino)
Toponimi	Roma (Foro romano, Campidoglio, Palatino, Quirinale, Basilica Giulia, Fori Imperiali, Basilica di Massenzio, Basilica Ulpia, Piazza San Pietro a Città del Vaticano, Foro Boario, Tempio di Portunus, Tempio di Ercole Vincitore, Basilica sotterranea di Porta Maggiore, Chiesa di Santa Pudenziana, Cortile della Pigna in Vaticano, Basilica di San Pietro, chiesa di Santa Cecilia, chiesa di San Clemente al Celio, chiesa di Santa Sabina all'Aventino, Pantheon, Basilica di San Paolo Fuori le Mura, Basilica di Santa Maria Maggiore, Tempio di Minerva Medica, chiesa di Santa Costanza, Battistero Lateranense, chiesa di Santo Stefano Rotondo); Spoleto (Chiesa del Salvatore); scavi di Ercolano; Pompei; di Aquileia (Basilica)
Antroponimi	Giulio Cesare; Augusto; Massenzio; Costantino; Giulio Romano; Michelangelo Buonarroti
Parole Chiave	Architettura; pittura; mosaici; cristianesimo
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Storia dell'Arte
Note	Medaglia d'argento per i film del gruppo Arte e Letteratura alla Mostra internazionale d'arte cinematografica del 1948
Conservazione	
Archivio di conservazione	Istituto Luce
Note copia	
Link	<a href="http://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000090196/1/basiliche-cristiane-origini.html">patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000090196/1/basiliche-cristiane-origini.html</a>

# Che cos'è la prospettiva

Responsabilità	
Regia	Remo Branca
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	
Dati Tecnici	
Anno	[1939-1942]
Durata	00:08:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	16mm
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	Nella prima parte, grazie all'utilizzo di grafici sovrapposti a delle immagini reali, viene data la spiegazione geometrica della prospettiva, cioè quell'insieme di regole che permettono di rappresentare gli oggetti sopra una superficie piana alterando opportunamente delle linee per ottenere la sensazione del vero. La seconda parte è invece dedicata ad un <i>excursus</i> storico delle popolazioni che si valsero della prospettiva nella pittura: dagli Egizi ai Greci ed infine ai Romani che ne fecero un utilizzo solo nel senso lineare. Successivamente viene raccontato come nel Medioevo si preferisse alla prospettiva reale quella spirituale, «dando maggiore risalto alle figure di Dio e dei Santi in confronto ad altri elementi», come nel Berlingheri o in Giotto. Infine, il documentario ci mostra che le regole della prospettiva geometrica comincia ad essersi applicata grazie a Paolo Uccello.
Toponimi	
Antroponimi	Paolo Uccello;
Parole Chiave	Disegno; storia; pittura
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Nuovi film
Note	Sui cataloghi ufficiali la durata indicata è di 11 minuti
Conservazione	
Archivio di conservazione	Cineteca Lucana
Note copia	
Link	

# La colonna Traiana

Responsabilità	
Regia	[Valerio Mariani]
Soggetto	Michele Di Tomasso
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica - Istituto Nazionale Luce
Note	Consulente Valerio Mariani. Il portale ASAC attribuisce anche la regia a Mariani
Dati Tecnici	
Anno	1947
Durata	00:12:00
B/N – Colore	B/N
Sonoro	Sonoro
Formato	16mm
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	Il film illustra la Colonna Traiana, capolavoro della creatività romana, eretta tra il 110 e il 113 d.C. per celebrare le due campagne vittoriose dell'imperatore Marco Ulpio Traiano in Dacia. È stata costruita nel Foro di Traiano che si trova nell'area dei Fori Imperiali ed è nei pressi del Mercato di Traiano. È scolpita in marmo pario e raggiunge un'altezza di 39 metri, ossia l'altezza della collina che l'imperatore fece sbancare per permettere l'ampliamento del suo Foro. Il fregio è un racconto dettagliato delle spedizioni romane sin dai preparativi della spedizione sulle rive del Danubio (si vedono i soldati sbarbati come era uso all'epoca che indossano la lorica segmentata e sono armati di gladio e di scudo ricurvo; l'imperatore invece è rappresentato più volte nell'arco della narrazione impegnato in varie attività). Accanto agli episodi militari lo scultore inserisce anche brani tratti dalla realtà come soldati che attingono acqua per l'accampamento oppure raccolgono le messi.
Toponimi	Roma (Fori Imperiali, Foro di Traiano, Colonna Traiana)
Antroponimi	Marco Ulpio Traiano
Parole Chiave	Archeologia; Impero romano;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Storia dell'arte
Note	Partecipazione alle Sezioni Speciali della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica del 1947
Conservazione	
Archivio di conservazione	Cineteca Lucana
Note copia	
Link	

# Dalla lana al tessuto

Responsabilità	
Regia	Edmondo Cancellieri
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	Cesare Colò; Franco Bergamini (assistente)
Montaggio	Alberto Verdejo
Musiche	
Produzione/Distribuzione	
Note	Organizzazione: Giuseppe Jesùè
Dati Tecnici	
Anno	[1948-1952]
Durata	00:18:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	Il documentario interamente realizzato nell'opificio italiano Ermenegildo Zegna e Figli di Trivero, mostra una lunga serie di processi per la lavorazione delle lane più fini e pregiate che vengono esportate in tutto il mondo come simbolo di eccellenza italiana («L'orgoglio di un primato di qualità conquistato per l'industria laniera italiana; esso giungerà attraverso i migliori negozi e sartorie dei grandi e piccoli centri per soddisfare i consumatori più raffinati ed esigenti»). Il tutto si svolge in un ambiente armonioso dove lavorano i migliori tecnici italiani e operai impegnati nei più disparati passaggi per la lavorazione della lana: dal primo attento controllo della qualità, passando per i vari passaggi di lavasciuga dai quali nascono i “flocchi”, fino alle prove fisiche e chimiche sui tessuti finali.
Toponimi	Trivero (Lanificio Ermenegildo Zegna & Figli)
Antroponimi	
Parole Chiave	Industria; operai; evoluzione tecnologica; fabbrica;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Tecnica del lavoro
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Istituto Luce
Note copia	Sul portale Luce l'attribuzione della data 1960 è certamente errata. Il documentario è presente nel catalogo ufficiale già nell'edizione del catalogo 1952: <i>Catalogo dei film 1952</i>
Link	<a href="http://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000052670/1/dalla-lana-al-tessuto.html">patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000052670/1/dalla-lana-al-tessuto.html</a>

# *Gli Echinodermi*

Responsabilità	
Regia	Lando Colombo
Soggetto	Arnaldo Beccaria
Sceneggiatura	
Fotografia	Lando Colombo
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	Consulenza scientifica: Prof. Giovanni Ferro e Prof. Giulio Cotronei
Dati Tecnici	
Anno	1949
Durata	00:16:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	16mm
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	Il documentario realizzato nell'Acquario di Napoli, illustra i vari aspetti e fenomeni della vita degli echinodermi e la tipica struttura. Echinoidi (ricci di mare), Asteroidi (stelle di mare), Ofiuroidei (stelle serpentine), Crinoidi (gigli di mare) e Oloturoidi (cocomeri e cetrioli di mare) sono le classi di echinodermi protagoniste del documentario. Per ogni classe viene preso ad esempio un esemplare tra i più caratteristici: tra gli echinoidi è preso ad esempio il comune riccio di mare con il corpo ricoperto di piastre calcaree; le stelle di mare per illustrare gli Asteroidi; una serie di stelle serpentine per la famiglia degli Ofiuroidei; cocomeri e cetrioli di mare per gli Oloturoidi e i gigli di mare per i Crinoidi.
Toponimi	Napoli; Acquario di Napoli;
Antroponimi	
Parole Chiave	Fauna; allevamento;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Scienze naturali
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	La Camera Ottica
Note copia	
Link	



# *L'Epeira fasciata*

Responsabilità	
Regia	Paolo Uccello
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	
Dati Tecnici	
Anno	[1939-1942]
Durata	00:08:33
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Il documentario descrive la vita di un ragno appartenente alla famiglia dei Orbitelaridi e all'ordine degli Aracnidi. Questo ragno molto comune in Europa, provvede durante l'inverno alla formazione del sacco ovifero e a primavera inizia la formazione della sua tela dimostrando una innata abilità tecnica nel realizzarla. Osserviamo la meticolosa realizzazione di una tela geometricamente perfetta con delle riprese intervallate per mostrare la quasi totalità dell'operazione. Questo ragno, come numerosi altri componenti della sua specie, possiede nell'apparato boccale delle ghiandole velenose capaci di produrre fenomeni morbosi noti con il nome di aracnidismo. Le ultime fasi sono dedicate all'osservazione della cattura di una preda intrappolata nella tela.</p>
Toponimi	
Antroponimi	
Parole Chiave	Embrione; deposizione; tela; mondo animale;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Nuovi film
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Istituto Luce
Note copia	
Link	<a href="http://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL3000095764/1/l-epeira-fasciata.html">patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL3000095764/1/l-epeira-fasciata.html</a>

# Equivalenza ed uguaglianza dei poligoni

Responsabilità	
Regia	Paolo Uccello
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	
Dati Tecnici	
Anno	[1939-1942]
Durata	00:04:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	16mm
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	Il documentario illustra diverse figure di poligoni confrontandole fra loro facendo particolare riferimento alla forma e alla superficie. Lo studio è realizzato utilizzando dei casi particolari: se due poligoni sono scomponibili o divisibili in parti rispettivamente uguali, si può senz'altro affermare che essi sono equivalenti fra loro anche quando hanno forme e superfici diverse, come nel caso dei poligoni portati ad esempio nel documentario. Gli esempi vengono realizzati con dei grafici che di volta in volta si “scompongono” per dimostrare le eguaglianze tra i poligoni.
Toponimi	
Antroponimi	
Parole Chiave	Geometria; triangolo; parallelepipedo
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Nuovi film
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Cineteca Lucana
Note copia	
Link	

# Galileo Galilei

Responsabilità	
Regia	Giovanni Paolucci
Soggetto	Mario Pantaleo, Giovanni Paolucci
Sceneggiatura	
Fotografia	Pietro Portalupi
Montaggio	Guido Ricci
Musiche	Attilio Parelli
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	Consulenza: Sebastiano Timpanaro
Dati Tecnici	
Anno	1942
Durata	00:17:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Il documentario ripercorre le principali vicende biografiche della vita di Galileo Galilei e i caratteri essenziali delle sue pionieristiche scoperte dal grande rinnovamento scientifico.</p> <p>Dopo un <i>excursus</i> biografico (dalla nascita a Pisa nel 1564 ai primi studi compiuti) il documentario ci mostra i suoi studi sulla meccanica grazie all'osservazione di fenomeni motori tra cui i primi esperimenti dalla Torre pendente di Pisa «per dare una pubblica dimostrazione della sua meccanica»; qui vi applica due pesi dallo stesso diametro ma di peso differente dimostrando come cadano con la stessa velocità.</p> <p>Dal 1592 a Padova insegna geometria meccanica e astronomia «nessun aula, per quanto grande, basta a contenere gli uditori». Intorno al 1610 sperimenta la costruzione del “cannone occhiale” per poter esplorare il cielo e compiere le sue prime osservazioni astronomiche sul moto della Terra. Osserviamo alcune illustrazioni della Luna realizzate da Galileo «con scrupolosa precisione».</p> <p>Il documentario ci mostra alcuni manoscritti che riportano la scoperta fatta da Galileo nelle notti tra 7 e il 13 gennaio del 1610 quando scoprì quattro satelliti di Giove e ne rilevò il movimento. Le sue impressioni sulla scoperta sono riportate nel manoscritto <i>Sidereus Nuncius</i>: «Rendo grazie a Dio, che si sia compiaciuto di fare me il solo primo osservatore di cosa tanto ammiranda e tenuta a tutti i secoli occulta».</p> <p>L'ipotesi copernicana che il sole sia il centro dell'universo diventa per Galileo una certezza è accentra le sue ricerche sul sole. Vi fa ritorno a Firenze dove scrutiamo il funzionamento della Torre solare di Arcetri che «si ricollega idealmente al suo lavoro di allora». Un operatore mostra il funzionamento della Torre: nonostante la grande distanza, si riesce ad imprimere lo spettro del sole grazie ad un sistema di specchi posto all'estremità della Torre che raccoglie il fascio di luce e lo proietta alla base della Torre.</p>

	Le ultime scene riguardano la replica dell'esperienza («una delle esperienze più dimostrative della mobilità della Terra») realizzato a Santa Maria del Fiore a Firenze, sotto la cupola del Brunelleschi, dove una folta schiera di studiosi assiste al movimento del pendolo e al suo moto tracciato sulla sabbia. Muore ad Arcetri nel 1642; il documentario chiude con una panoramica del suo sepolcro posto in Santa Croce in Gerusalemme a Roma.
Toponimi	Venezia (Piazza San Marco); Pisa (Duomo, Battistero, Torre); Padova (Basilica di San Antonio); Firenze (Arno, Ponte Vecchio); Roma (San Pietro, Villa Medici, Santa Croce in Gerusalemme)
Antroponimi	Papa Urbano VIII
Parole Chiave	Astronomia; fisica; evoluzione tecnologica;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Cultura Generale
Note	Partecipazione Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nel 1942
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Istituto Luce
Note copia	
Link	<a href="http://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000083711/1/galileo-galilei.html">patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000083711/1/galileo-galilei.html</a>

# Giotto e la Cappella Scrovegni

Responsabilità	
Regia	Glauco Pellegrini
Soggetto	Luigi Gaudenzio
Sceneggiatura	
Fotografia	Antonio Schiavinotto
Montaggio	Renato May
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	
Dati Tecnici	
Anno	1947
Durata	00:14:34
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	Il documentario illustra nella sua interezza la Cappella degli Scrovegni di Padova risaltando l'alto valore artistico delle pitture realizzate da Giotto. La cappella votiva fu realizzata su commissione di Enrico Scrovegni per espiare i peccati del padre e fatta decorare dall'artista di maggior fama in quei tempi, Giotto
Toponimi	Padova (Anfiteatro Romano, Basilica di Sant'Antonio; Cappella degli Scrovegni, Monumento dedicato a Giotto)
Antroponimi	Dante Alighieri; Rinaldo Scrovegni; Enrico Scrovegni; Giotto; Giovanni Pisano; Taddeo Gaddi; Tiziano Vecellio;
Parole Chiave	Affreschi; sculture; arti figurative;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Storia dell'Arte
Note	Menzione speciale alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia 1947
Conservazione	
Archivio di conservazione	Istituto Luce
Note copia	
Link	<a href="http://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000053131/1/giotto-e-cappella-scrovegni.html">patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000053131/1/giotto-e-cappella-scrovegni.html</a>

# I monumenti italiani e la guerra

Responsabilità	
Regia	Giampiero Pucci
Soggetto	Emilio Lavagnino
Sceneggiatura	Emilio Lavagnino
Fotografia	
Montaggio	Pino Giomini
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica - Istituto Nazionale Luce
Note	Riprese originali Giulio Rufini Consulenza artistica e voce Emilio Lavagnino
Dati Tecnici	
Anno	1947
Durata	00:23:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Il documentario è diviso in tre parti differenti: nella prima possiamo ammirare una serie di opere che rendono unico al mondo il patrimonio artistico italiano appartenenti ai resti della Magna Grecia, al periodo medioevale fino allo splendore del Rinascimento. Nella seconda siamo nel 1939 e ci ritroviamo in mezzo ad un panorama di devastazione e orrore dovuto alla guerra e ai conseguenti bombardamenti che hanno colpito il nostro Paese senza risparmiare importanti opere d'arte. Assistiamo alla mirabile opera di salvaguardia preventiva delle opere (blindamenti protettivi di legno, impalcature di ferro, muraglie di sacchi di sabbia) per evitare che possano essere colpite dalle schegge delle bombe o dal crollo delle strutture sotto le quali si trovano. Le opere di dimensioni più contenute vengono tratte in salvo trasportandole in luoghi più sicuri; gli affreschi invece staccati dalle proprie pareti (è mostrato l'esempio della Cappella degli Scrovegni).</p> <p>Una terza parte è invece dedicata ad elencare la distruzione di importanti complessi che neanche le opere di sicurezza preventiva sono riuscite ad arginare di fronte alla violenza delle nuove armi di distruzione: dalla Sicilia al Piemonte, dalla Lombardia alla Toscana, dal Lazio alla Campania non si contano le opere d'arte danneggiate. A Padova è stato colpito il Duomo, il Battistero e la chiesa degli Eremitani decorata con gli affreschi di Andrea Mantegna. A Rimini è stato invece sventrato il Tempio Malatestiano di Leon Battista Alberti. A Napoli è stata colpita la chiesa dei Gerolomini e anche quella di Santa Chiara. A Genova sono state bombardate la chiesa di Santo Stefano dove fu battezzato Cristoforo Colombo e la Santissima Annunziata. Interi quartieri di Firenze sono stati danneggiati così come alcuni suoi caratteristici ponti. Tra i monumenti più devastati vi è il Monastero di Montecassino ma nonostante la profonda ferita i</p>

	<p>monaci non hanno smesso di celebrare messa. Nonostante tali e tanti accorgimenti alcune opere sono state fortemente danneggiate ma subito si è mossa la macchina del restauro e della conservazione. Per i lavori di blindamento delle opere e i loro restauri successivi sono stati impiegati sei miliardi di lire. Prima di essere ricollocate nelle loro sedi originarie, le opere sono state sottoposte a un restauro preventivo presso le sedi delle varie soprintendenze. Al termine della guerra hanno finalmente potuto riaprire i musei in tutto il loro splendore con le opere d'arte sopravvissute alla barbarie della guerra.</p>
Toponimi	<p>Roma (Fori Imperiali, Arco di Costantino, colonna Traiana, chiesa di San Giovanni a Porta Latina, Porta di San Sebastiano, Piazza San Pietro, Basilica di San Pietro, Basilica di San Lorenzo fuori le Mura, Galleria Borghese, Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini); Agrigento (Tempio di Hera Lacinia); Verona (Castelvecchio, Ponte Scaligero); Venezia (Palazzo ducale, Basilica di San Marco); Firenze (Duomo, Fiume Arno, Istituto Centrale per il Restauro); Bologna (Basilica di San Petronio, chiesa di San Francesco, Palazzo dell'Archiginnasio); Milano (chiesa di Santa Maria delle Grazie, Basilica di Sant'Ambrogio, Duomo, Teatro alla Scala); Padova (Cappella degli Scrovegni, Duomo, chiesa degli Eremitani); Rimini (Tempio malatestiano); Napoli (chiesa dei Gerolomini, chiesa di Santa Chiara); Genova (chiesa di Santo Stefano, chiesa della Santissima Annunziata); Montecassino (Abbazia); Brescia (palazzo Martinengo Palatini); Torino (chiesa della Madonna del Carmine); Pisa (chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno, Cimitero monumentale); Pola (Tempio di Augusto e della dea Roma); Viterbo (chiesa di Santa Maria della Verità); Ancona (Chiesa di San Ciriaco)</p>
Antroponimi	<p>Raffaello; Giovanni Pisano; Niccolò dell'Arca; Giotto; Andrea Mantegna; Leon Battista Alberti; Cristoforo Colombo; Dante Alighieri; Masaccio; Filippo Brunelleschi; Giuseppe Piermarini; Arturo Toscanini; Leonardo da Vinci; Andrea da Viterbo; Donatello</p>
Parole Chiave	<p>Archeologia; restauro; arti figurative; scultura; architettura; Seconda Guerra Mondiale; patrimonio artistico</p>
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	<p>Storia dell'Arte</p>
Note	<p>Premio Biennale di Venezia per il documento più efficace d'arte e di vita (1947)</p>
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	<p>Istituto Luce</p>
Note copia	
Link	<p><a href="http://patrimonio.archiviolute.com/luce-web/detail/IL3000000006/1/i-monumenti-italiani-e-guerra-1.html">patrimonio.archiviolute.com/luce-web/detail/IL3000000006/1/i-monumenti-italiani-e-guerra-1.html</a></p>

# *I suoni e le notazioni musicali (Parte prima. Natura del suono)*

Responsabilità	
Regia	Giovanni Vernuccio
Soggetto	Sebastiano Arturo Luciani
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	
Dati Tecnici	
Anno	1941
Durata	00:17:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	È un documentario che illustra nozioni elementari, ma essenziali, di acustica musicale. La prima parte è dedicata all'illustrazione della vibrazione dei corpi sonori grazie ad alcuni esperimenti prima sui corpi solidi, poi su quelli gassosi e liquidi. Dopo questa prima parte ci viene presentata un'ampia gamma di strumenti musicali e il loro vibrare più o meno grave. La terza ed ultima parte è dedicata alla definizione delle singole note, sulla loro denominazione fin dai tempi antichi, al nuovo sistema di nominazione del sistema tonale (partendo dal primo sistema teorizzato da Guido D'Arezzo [utilizzato ancora oggi] in cui si usa nominare le note con le lettere dell'alfabeto).
Toponimi	Codigoro (Abbazia di Pomposa); Ferrara;
Antroponimi	Sandro Botticelli; Luca Della Robbia; Francesco Cavalli; Guido D'Arezzo
Parole Chiave	Musica; strumenti musicali;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Fisica
Note	Partecipazione alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia del 1941
Conservazione	
Archivio di conservazione	Istituto Luce
Note copia	
Link	<a href="http://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL3000088070/1/i-suoni-e-notazioni-musicali-parte-prima-natura-del-suono.html">patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL3000088070/1/i-suoni-e-notazioni-musicali-parte-prima-natura-del-suono.html</a>



# Il generatore di vapore

Responsabilità	
Regia	
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	
Dati Tecnici	
Anno	[1939-1942]
Durata	00:10:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	16mm
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	Il documentario è diviso in due parti: nella prima viene mostrato il funzionamento di una motrice termica a combustione interna (detta anche a vapore d'acqua) che trasforma in energia meccanica l'energia termica contenuta nei combustibili. Nella seconda parte ne sono descritte le varie parti e il ciclo di trasformazione dell'acqua in vapore ad alta pressione. È illustrato lo schema di una caldaia di una locomotiva a vapore e la descrizione di un modellino, grazie ad una serie di grafici, di caldaia verticale. Il modellino rappresenta il tipo "Field" che è una variante della motrice termica perfezionata.
Toponimi	
Antroponimi	
Parole Chiave	Calore; combustione; locomotiva; meccanica;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Nuovi film
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Cineteca Lucana
Note copia	
Link	

# Il mio Paese. Italia Geografica

Responsabilità	
Regia	Vittorio Gallo
Soggetto	Remo Branca
Sceneggiatura	
Fotografia	Cesare Colò
Montaggio	Giulia Fontana
Musiche	Vincenzo Manno
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	Organizzazione alla produzione: Marcello Coscia
Dati Tecnici	
Anno	1955
Durata	00:09:18
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Prima parte di tre documentari riguardanti diversi aspetti dell'Italia, in questo caso strettamente geografici. Con l'alternanza di riprese dal vero, disegni animati e plastici, viene sommariamente descritta la morfologia della penisola e delle grandi isole: superficie della Terra 510 Km<sup>2</sup>; superficie dell'Asia 44 milioni di Km<sup>2</sup>; superficie dell'America 42 milioni di Km<sup>2</sup>; superficie dell'Africa 30 milioni di Km<sup>2</sup>; superficie dell'Europa 10 milioni di Km<sup>2</sup>; superficie dell'Italia 300.000 Km<sup>2</sup>. L'Italia quindi occupa la 33<sup>a</sup> parte dell'Europa.</p> <p>Osservando l'ossatura centrale della catena appenninica, i confini marittimi e montuosi, il documentari ci mostra, con delle riprese dal vero, le vette più alte d'Europa della catena montuosa alpina.</p> <p>Vengono mostrate le caratteristiche fisiche che conformano la nostra penisola: dalle coste rocciose alle distese di sabbia, dalla «dolcezza delle valli che si unisce alla solennità dei monti e alla serenità dei laghi», alle abbondanti nevi del Nord che alimentano numerosi ghiacciai ed infine il caldo del meridione che alimenta numerose piantagioni. Da qui si passa ad osservare la vegetazione, la ricca fauna e l'allevamento del bestiame (dalle forme allo stato brado a quelle moderne e industrializzate).</p> <p>Vengono esplorati i due sistemi idrografici e le lunghezze dei fiumi (Po 652 Km, Adige 410 Km, Tevere 405 Km, Adda 313 Km, Tanagro 276 Km, Arno 241 Km) e le superfici dei laghi (Garda 370 Km<sup>2</sup>, Maggiore 212 Km<sup>2</sup>, Como 145 Km<sup>2</sup>, Trasimeno 128 Km<sup>2</sup>).</p>
Toponimi	Fiume Po; fiume Tevere; fiume Adda; fiume Tanagro; lago Trasimeno; lago Maggiore; lago di Como;
Antroponimi	
Parole Chiave	Clima; agricoltura; demografia;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Nuovi Film
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Istituto Luce
Note copia	
Link	<a href="http://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000088472/1/italia-geografica.html">patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000088472/1/italia-geografica.html</a>

Responsabilità	
Regia	Vittorio Gallo
Soggetto	Remo Branca
Sceneggiatura	
Fotografia	Cesare Colò
Montaggio	Giulia Fontana
Musiche	Vincenzo Manno
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	Organizzazione alla produzione: Marcello Coscia
Dati Tecnici	
Anno	1955
Durata	00:16:45
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Seconda parte della serie <i>Il mio Paese</i>, nella quale sono riprese le principali industrie e le principali realizzazioni ottenute nel settore agricolo in questi ultimi anni. Tutta la vita agricola ed industriale italiana è passata in rapida rassegna con riprese dal vero dei principali stabilimenti, cantieri, ed aziende dell'agricoltura e dell'industria, al quale si alternano dei grafici per l'illustrazione di dati statistici.</p> <p>L'antica tradizione dell'agricoltura, al 1955 occupazione principale degli italiani, è un settore in forte espansione favorito dallo sviluppo della popolazione e dai progressi in campo tecnico.</p> <p>I metodi più moderni sono applicati maggiormente in Toscana, Lombardia e in Emilia e danno prodotti di grande qualità di frutta e vini poi esportati in tutto il mondo: «il continuo sforzo produttivo e l'esportazione favoriscono la nostra bilancia commerciale. Si capisce così quale costante fonte di ricchezza sia per l'Italia l'agricoltura».</p> <p>Dei grafici illustrati ci illustrano il numero delle esportazioni dei prodotti agricoli: si passa dal milione e 378 mila quintali del 1945 ai quasi 5 milioni di quintali del 1954. Invece l'esportazione di vini e vermouth passa dai 300 mila ettolitri del 1945 a oltre un milione nel 1954.</p> <p>Grazie alla costruzione di bacini artificiali come quello dell'Ampollino e delle dighe come quella del Tirso in Sardegna, si è potuto dare vita ad una nuova fonte di energia per l'industria italiana. La creazione di nuove centrali elettriche e lo sviluppo industriale di questi ultimi anni ha assicurato lavoro a molti italiani: «attualmente la popolazione operaria è numerosa quasi quanto quella contadina»; i settori più sviluppati sono quello minerario ed estrattivo.</p> <p>Una serie di grafici ci mostra i numeri dei prodotti minerari italiani al 1954: carboni un milione e centotrenta mila tonnellate; lignite 722 mila tonnellate; ferro 933 mila tonnellate; rame 1046 tonnellate; piombo 65 mila tonnellate; oro quasi 5 kg; alluminio quasi 300 mila</p>

	<p>tonnellate; mercurio 197 mila tonnellate; sale marino 900 mila tonnellate; marmi e travertino 450 mila tonnellate; bitume 240 mila; zolfo 3 milioni; petrolio 85 mila; gas idrocarburi oltre 2 milioni ed è in continuo aumento.</p> <p>Non manca un elogio agli ingegneri e agli operai specializzati che «creano prodotti di alta qualità». È mostrato il Settebello ETR 300 prodotto dalla Breda per le FS Italia. È interessante notare come queste scene siano state tratte dal documentario di Ubaldo Magnaghi <i>Elettrotreno ETR300</i> del 1953.</p> <p>Una posizione di rilievo tra le industrie è occupata dal settore metallurgico che provvede alla materia prima necessaria per le industrie meccaniche, ma al primo posto troviamo il settore tessile che occupa più di 700 mila operai. L'exportazione di tali prodotti è illustrata su una mappa raffigurante le principali rotte di navigazione dall'Italia.</p>
Toponimi	Venezia; Lago Ampollino; Siena; Toscana; Emilia Romagna; Lombardia; Verona
Antroponimi	
Parole Chiave	Industrie; trasporti; lavoro; esportazioni; allevamento
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Nuovi Film
Note	
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Istituto Luce
Note copia	
Link	<a href="http://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000090041/1/italia-economica.html">patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000090041/1/italia-economica.html</a>

# *Il mio Paese: Italia artistica*

Responsabilità	
Regia	Vittorio Gallo
Soggetto	Remo Branca
Sceneggiatura	
Fotografia	Cesare Colò
Montaggio	Giulia Fontana
Musiche	Vincenzo Manno
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	Organizzazione alla produzione: Marcello Coscia
Dati Tecnici	
Anno	1955
Durata	00:11:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>La terza parte della serie <i>Il mio Paese</i>, riguardante il patrimonio artistico e culturale italiano, esplora quelle città e quelle opere d'arte ritenute tra le più importanti: «A qualunque civiltà un popolo appartenga è nella scuola che si forma e si educa il cittadino e che si prende coscienza della propria storia». Così si apre il documentario che nelle prime sequenze mostra degli alunni in un'aula scolastica nell'atto dell'apprendere. Il problema dell'analfabetismo è stato affrontato con successo negli ultimi cinquant'anni e grazie ad un grafico illustrato possiamo trarre dei numeri: nel 1901 il 48% della popolazione era analfabeta, nel 1911 il 38%, nel 1921 il 27%, nel 1931 il 21% e nel 1948 l'11%. L'innato senso artistico tipico di ogni artigiano trova espressione in ogni regione italiana che il documentario ci mostra: osserviamo vari artigiani intenti a creare, con metodi tradizionali antichi, opere quali sculture, arazzi, lavori manuali fatti a maglia, opere pittoriche e ceramiche. Tali tecniche hanno permesso all'Italia l'espansione della propria arte nelle sue più varie forme. Una panoramica tra sculture, mosaici ed opere pittoriche ci mostra come «la Roma repubblicana ed imperiale aveva assorbito l'eredità dell'arte greca ed etrusca, così l'Italia medioevale e cristiana assorbì l'arte romana e greca». Lo sviluppo di un'arte nuova dal romanico, al gotico, al Rinascimento, fece in modo che «l'Italia divenne culla delle arti e delle scienze». Un approfondimento su Leonardo Da Vinci ci mostra alcune sue invenzioni che «anticiparono i tempi moderni». Così come Galileo, che può essere considerato un simbolo del genio scientifico grazie alle sue scoperte (ad. es. sulla gravità dei corpi) o alla dimostrazione del moto rotatorio della Terra (è rappresentato con degli attori la famosa scena del pendolo che traccia i segni sulla sabbia). L'approfondimento si sposta nel campo delle arti figurative dove il genio italiano raggiunse l'apice grazie alle opere di Michelangelo (possiamo osservare <i>Il Giudizio Universale</i></p>

	<p>ubicato nella Cappella Sistina dei Musei Vaticani) e di Raffaello (<i>Scuola di Atene</i> nelle Stanze Vaticane e <i>L'incontro di Leone Magno con Attila</i>).</p> <p>Il documentario chiude con una carrellata di opere pittoriche del Seicento e del Settecento che rinnovarono «nel mondo il genio italico» (senza commento verbale ci vengono mostrate le seguenti opere: <i>Il Ponte di Rialto</i> e <i>Veduta del bacino di San Marco dalla Punta della Dogana</i> di Canaletto, <i>l'Aurora</i> di Guido Reni) e di importanti piazze e monumenti delle più importanti città italiane (Piazza del Campo e Duomo di Siena, le Torri di San Gimignano, il Duomo e Battistero di Pisa, il Duomo di Milano, Venezia e Piazza del Campidoglio, il Foro Romano, il Colosseo e Piazza San Pietro di Roma).</p>
Toponimi	Roma; Venezia; Positano; Siena; Pisa; Firenze; Ravenna; Viterbo;
Antroponimi	Guido Reni; Antonio Canaletto; Michelangelo Buonarroti; Giorgio Vasari; Raffaello Sanzio;
Parole Chiave	Scultura; pittura; letteratura; arti figurative;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Nuovi Film
Note	
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Istituto Luce
Note copia	
Link	<a href="http://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000090042/1/italia-artistica.html">patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000090042/1/italia-artistica.html</a>

# *Il presepio [Il presepe]*

Responsabilità	
Regia	
Soggetto	Valerio Mariani
Sceneggiatura	
Fotografia	Piero Portalupi
Montaggio	Enzo Alfonsi
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	
Dati Tecnici	
Anno	[1943 – 1947]
Durata	00:14:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>È un documentario che illustra la storia del presepio attraverso diverse rappresentazioni artistiche: il viaggio inizia dai tipici mercatini di Piazza Navona che si svolgono nel periodo natalizio «in caccia di sughero, di soffice muschio e di qualche nuovo pupazzo».</p> <p>Le prime “primitive e ingenuie” rappresentazioni della natività che il documentario ci mostra sono nel museo lateranense in Roma e il bellissimo mosaico di Pietro Cavallini situato in Santa Maria in Trastevere. Con grande rapidità ci spostiamo dalla Basilica di Santa Maria Maggiore, che da secoli custodisce la reliquia della Sacra culla, alla campagna umbra. Attraverso la testimonianza tramandataci da Tommaso da Celano, il documentario ci racconta della celebrazione del Natale svoltasi all’aperto nel 1223 per opera della predicazione di S. Francesco. Tra pastori ed umili frati, il carattere di riservata cerimonia religiosa veniva sostituito e ritornava ad assumere quel «carattere pastorale delle sue pure origini».</p> <p>Sempre attraverso le testimonianze riportate da Tommaso da Celano ripercorriamo la vicenda avvenuta a Greccio: nel santuario costruito alla fine del Duecento, vediamo la Cappella di San Luca dove vi è rappresentata la leggenda secondo la quale si vide apparire sulla paglia preparata da S. Francesco per il presepio «un fanciullo di sovraumana bellezza». Giotto ha rappresentato l’episodio del Santo intento a deporre presso l’altare Gesù nella culla in una chiesa medioevale ad Assisi.</p> <p>Ritornando a Roma nella Basilica di Santa Maria Maggiore, in particolare nella cappella dedicata al presepe, ammiriamo le raffigurazioni scultoree realizzate da Arnolfo di Cambio nel 1290-91 ca.: «Essi hanno la semplice grandiosità della nuova scultura italiana che diventa realistica nei due animali pieni di verità».</p> <p>Ci spostiamo a Volterra, dove «un delicato scultore del Quattrocento» (Benozzo Gozzoli), raffigura la natività «con gentile</p>

	<p>compostezza», fino a Leonessa dove un complesso di rappresentazioni pittoriche «documenta la fortuna popolare del Rinascimento» con una certa continuità narrativa.</p> <p>Anche nel Seicento la rappresentazione e la venerazione del presepe si mantenne viva: torniamo a Roma nell'antica chiesa di Santa Maria in Ara Coeli sul colle capitolino dove vi è un presepe barocco. Ma l'esempio tipico della monumentalità del presepe romano è presente sull'altare maggiore della chiesa di Sant'Andrea della Valle.</p>
Toponimi	Roma (Piazza Navona, Basilica S. Maria Maggiore); Abruzzo; Umbria; Greccio; Volterra; Napoli (Museo di S. Martino)
Antroponimi	Andrea della Robbia; Sandro Botticelli; Giotto; Pietro Cavallini;
Parole Chiave	Scultura; pittura; santi; cristianesimo;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Storia dell'Arte
Note	Datazione incerta. Sul portale Luce è datato 1943. Il portale ASAC segnala la presentazione in concorso alla Sezione Speciale della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica del 1947
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Istituto Luce
Note copia	
Link	<a href="http://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000088227/1/il-presepio.html">patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000088227/1/il-presepio.html</a>



# La fabbricazione della carta [La carta]

Responsabilità	
Regia	Giuseppe Sandri
Soggetto	Libero Gori
Sceneggiatura	
Fotografia	Mario Bonicatti
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	
Dati Tecnici	
Anno	[1939-1942]
Durata	00:11:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Il documentario descrive una serie di processi, dai più antichi (come ad es. la sfibratura degli stracci di canapa o lino) ai più moderni, per la produzione della carta; i processi sono illustrati nella fabbrica di Fabriano, «primo centro italiano e forse europeo» di fabbricazione della carta.</p> <p>Nella prima parte la narrazione è impostata con una serie di illustrazioni che ci mostrano delle rudimentali attrezzature dalla quale si ottiene la carta più pregiata (come già detto si ottiene dagli stracci); la carta di uso comune invece (protagonista della seconda parte) è ricavata dal legno e nello specifico dal legno di abete, che è il più adatto per materia prima in rapporto al prezzo. Qui ci viene mostrata la filiera dall'abbattimento degli alberi, il taglio e il trasporto attraverso il fiume dei tronchi. Altra materia prima frequentemente utilizzata per la lavorazione della carta è la paglia di frumento o di riso.</p>
Toponimi	Fabriano;
Antroponimi	
Parole Chiave	Industria; canapa; lino; lavoro;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Tecnica del lavoro
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Istituto Luce
Note copia	
Link	<a href="http://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000089428/1/la-carta.html">patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000089428/1/la-carta.html</a>

# Macchine nell'agricoltura

Responsabilità	
Regia	Direzione tecnica: Sebastiano Rizzo
Soggetto	Sebastiano Rizzo
Sceneggiatura	
Fotografia	Attilio Venditti
Montaggio	
Musiche	Virgilio Chiti
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	
Dati Tecnici	
Anno	[1948-1952]
Durata	00:19:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	Il documentario è un lungo campionario delle principali innovazioni tecnologiche applicate all'agricoltura e allo sfruttamento del suolo e dei vigneti. È narrato come se fosse un corso di aggiornamento della Scuola di meccanica di Agraria di Roma: «In questa scuola i giovani tecnici dell'agricoltura, destinati a divenire i dirigenti di domani, imparano a conoscere i più perfezionati mezzi della meccanica agraria. L'Ente Utenti Motori Agricoli ha organizzato un corso a cui partecipano questi giovani provenienti dalle più diverse regioni d'Italia: Lombardia, Veneto, Toscana, Sicilia. Essi diffonderanno ciascuno nella propria regione l'uso intelligente e razionale delle macchine che la tecnica moderna ha messo a disposizione degli agricoltori».
Toponimi	Lazio; Roma (Scuola di meccanica di Agraria)
Antroponimi	
Parole Chiave	Macchine agricole; industrie; sviluppo economico;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Agricoltura
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Istituto Luce
Note copia	La copia sul portale Luce presenta un problema tecnico: il video si interrompe al minuto 17 mentre l'audio prosegue fino alla fine, per altri due minuti.
Link	<a href="http://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000090057/1/macchine-nell-agricoltura.html">patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000090057/1/macchine-nell-agricoltura.html</a>

# Matteo Gattaponi da Gubbio architetto del Trecento o Gattapone da Gubbio o Architetture di Gattapone da Gubbio

Responsabilità	
Regia	Glauco Pellegrini
Soggetto	Achille Bertini Talosso
Sceneggiatura	Anna Bertini Talosso
Fotografia	
Montaggio	Pino Giomini
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica - Istituto Nazionale Luce
Note	
Dati Tecnici	
Anno	[1948]
Durata	00:14:47
B/N – Colore	B/N
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Il documentario ripercorre la vita e le principali opere realizzate da Matteo Gattapone da Gubbio, molte delle quali realizzate su commissione del cardinale Egidio Albornoz. Dalla rocca di Spoleto commissionata nel 1362, al Ponte delle Torri sempre a Spoleto (un ponte acquedotto che fa acquisire un carattere di estrema monumentalità al complesso della rocca) e il Palazzo della Signoria oggi museo archeologico, passando per Bologna dove il cardinale commissionò il Collegio di Spagna il cui chiostro richiama quello della rocca di Spoleto.</p> <p>Nella sua città natale Gubbio, Gattapone terminò il celeberrimo Palazzo dei Consoli e il Palazzo Pretorio, oggi sede del Comune.</p> <p>Continuano le commissioni in Umbria per il Gattapone: a Narni progettò, sempre per l'Albornoz, la Loggia dei Priori, a Perugia realizzò uno dei suoi massimi capolavori (purtroppo andato distrutto) la Fortezza di Porta Sole. Inoltre gli è stato attribuito il Chiostro di Santa Giuliana mentre resta incerto un suo coinvolgimento nella costruzione del Palazzo dei Priori del capoluogo umbro. Ad Assisi, nella Basilica Inferiore di San Francesco, realizzò la cappella di Santa Caterina che ricorda, nella sua divisione interna, le facciate delle chiese di Gubbio.</p>
Toponimi	Spoleto (Rocca di Spoleto, Palazzo della Signoria, Ponte delle Torri); Bologna (Collegio di Spagna); Gubbio (Palazzo dei Consoli, Palazzo Pretorio, Teatro Romano, Duomo, San Pietro, Santa Maria Nuova, San Francesco); Narni (Ponte di Augusto, Loggia dei Priori); Perugia (Fortezza di Porta Sole, Chiostro di Santa Giuliana, Palazzo dei Priori); Roma (Passetto di Castel Sant'Angelo); Assisi (Basilica Inferiore di San Francesco d'Assisi, cappella di Santa Caterina, Convento di San Francesco)
Antroponimi	Egidio Albornoz, Matteo Gattapone, Ottaviano Nelli
Parole Chiave	Architettura; urbanistica; francescani;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Storia dell'arte
Note	Medaglia d'argento per il Miglior film didattico alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia del 1948
Conservazione	
Archivio di conservazione	Istituto Luce
Note copia	
Link	<a href="http://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000082977/1/matteo-gattaponi-gubbio-architetto-del-trecento-sole-splende-tutti.html">patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000082977/1/matteo-gattaponi-gubbio-architetto-del-trecento-sole-splende-tutti.html</a>

# *Molluschi marini*

Responsabilità	
Regia	Lando Colombo
Soggetto	Arnaldo Beccaria
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	Enzo Alfonsi
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	
Dati Tecnici	
Anno	[1939-1942]
Durata	00:44:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Muto con didascalie
Formato	4 x 16mm
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	Il documentario realizzato nell'Acquario di Napoli illustra secondo una classificazione zoologica diverse specie di molluschi marini. La classificazione proposta dal soggetto di Beccaria prevede le seguenti classi di molluschi: Anfineuri, Lamellibranchi (ostriche, mitili), Gasteropodi (orecchia di mare, Murex) Scafopodi, Cefalopodi (molluschi superiori quali polpo, calamaro e seppia).
Toponimi	Napoli (Acquario di Napoli);
Antroponimi	
Parole Chiave	Fauna animale; flora; pigmenti;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Scienze Naturali
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Cineteca Lucana
Note copia	
Link	

# Sulle orme di Giacomo Leopardi

Responsabilità	
Regia	Francesco Pasinetti
Soggetto	Luigi Volpicelli
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cineteca Scolastica – Istituto Luce
Note	Operatore: Umberto Della Valle
Dati Tecnici	
Anno	1941-1942
Durata	00:11:40
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	16mm
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Il documentario è molto probabilmente la prima produzione della Cineteca Scolastica e uno dei primi esperimenti di cinematografia didattica su un argomento storico-letterario. Il documentario tenta di ripercorrere la vita di Leopardi approfondendo tutta una serie di tappe che sono state fondamentali, dalla casa paterna di Recanati alla tomba ai piedi del Vesuvio.</p> <p>La narrazione si apre in un ipotetico 1798 nel palazzo dove nacque Leopardi: visitiamo la biblioteca paterna «ove Giacomo acquistò la sua straordinaria cultura», il suo tavolo di studio, il calamaio e la visuale dal quale poteva scorgere la casa di Silvia e udire il suo canto. Siamo nella casa-museo e ci vengono mostrati i primi scritti da fanciullo poeta.</p> <p>Oltre la metà del documentario è ambientata a Recanati di cui possiamo osservare vicoli (alcuni dei quali spesso battuti dal poeta), cantine, umili persone svolgere i più disparati mestieri, i bambini giocare.</p> <p>Sono narrati i suoi spostamenti verso Roma, Milano, Bologna per poi stabilirsi a Firenze e successivamente a Pisa. Nella città Toscana possiamo ammirare la casa dove egli abitò e i vicoli che percorreva prima di far nuovamente ritorno a Recanati.</p> <p>L'ultima parte ripercorre il secondo soggiorno a Firenze dove trovò «la più definitiva delle sue delusioni» raccontata nella poesia <i>Aspasia</i>: una delusione amorosa scaturita dal grande amore provato per la nobildonna fiorentina Fanny Targioni Tozzetti. A Firenze conobbe anche Antonio Ranieri con cui visse fino alla morte a Napoli in vico Pero a Capodimonte.</p> <p>Ci spostiamo a Villa Ferrigni a Torre del Greco «dove scrisse una delle sue più belle liriche», <i>La Ginestra</i> pubblicata postuma: «Il fiore gentile gli appare simbolo dell'unica luce che splende sulla deserta</p>

	via degli uomini». In questa villa compose anche il suo ultimo componimento <i>Il tramonto della luna</i> . Mori nel 1837 e venne sepolto nella chiesa di S. Vitale a Fuorigrotta.
Toponimi	Roma; Recanati; Firenze; Pisa; Napoli; Torre del Greco;
Antroponimi	Giacomo Leopardi; Monaldo Leopardi; Adelaide Antici; Pietro Giordani;
Parole Chiave	Poesia; letteratura; paesaggi;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Cultura Generale
Note	
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Cineteca Lucana
Note copia	
Link	

<i>Praterie</i>	
Responsabilità	
Regia	
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	ECA - United States Information Service
Note	
Dati Tecnici	
Anno	1950
Durata	00:08:20
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Stati Uniti d’America
Contenuto	
Sinossi	I rapporti che intercorrono tra l’uomo, il suolo, la natura e i suoi frutti sono fondamentali per la sopravvivenza e il benessere economica dei contadini statunitensi. Il documentario mostra le misure preventive per evitare che migliaia di ettari restino inutilizzati a causa dei danni provocati da erosioni e siccità; le pratiche necessarie vanno applicate in un’ottica di salvaguardia del suolo e di miglioramento della la qualità delle coltivazioni.
Toponimi	Stati Uniti d’America (Dallas; Topeka; Omaha)
Antroponimi	
Parole Chiave	Agricoltura; coltivazioni; allevamento
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Agricoltura
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/oqfQ1JDlpIc">https://youtu.be/oqfQ1JDlpIc</a>

# Acque fangose

Responsabilità	
Regia	
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	ECA - United States Information Service
Note	
Dati Tecnici	
Anno	[1943-1953]
Durata	00:08:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Stati Uniti
Contenuto	
Sinossi	In terre semiaride degli Stati Uniti con zone desertiche e valli alluvionate, vengono mostrati i benefici che si possono ricavare da uno sfruttamento oculato del suolo grazie all'uso razionale delle acque di fiumi e sorgenti. Lo sfruttamento intensivo dovuto all'industrializzazione e all'allevamento di cospicui capi di bestiame, non agevola il lavoro del piccolo contadino che vede le sue terre invase da fango dovuto alle mancanze di erbe. Ciò grava anche sull'allevamento del proprio bestiame.
Toponimi	Stati Uniti d'America
Antroponimi	
Parole Chiave	Agricoltura; coltivazioni; allevamento; bestiame
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Agricoltura
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/ErAp2oNwm9E">https://youtu.be/ErAp2oNwm9E</a>



# L'uomo e il bestiame

Responsabilità	
Regia	
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	
Note	
Dati Tecnici	
Anno	[1940-1950]
Durata	00:10:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Stati Uniti
Contenuto	
Sinossi	Vengono ampiamente descritte le modalità di trattamento igienico-sanitarie utilizzate negli Stati Uniti per migliorare qualitativamente l'allevamento del bestiame e dei campi. La diffusione di tali norme avviene anche grazie a pubblicazioni settoriali e proiezioni di cortometraggi. Le innovazioni sono “narrate” dal Capo del Servizio USA per l'industria e il bestiame in una situazione convegnistica.
Toponimi	US Bureau of Animal Industry
Antroponimi	Louis Pasteur; John R. Mohler;
Parole Chiave	Allevamento; agricoltura; evoluzioni tecniche;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Agricoltura
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/2yNnBbH0eWE">https://youtu.be/2yNnBbH0eWE</a>

# Nostro pane quotidiano

Responsabilità	
Regia	
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Wessex Film – United States Information Service
Note	Serie: Problemi e progressi della nuova Europa Commento: Nicola Adelfi
Dati Tecnici	
Anno	1950
Durata	00:16:30
B/N – Colore	Colore
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	[Inghilterra]
Contenuto	
Sinossi	Documentario dedicato alla riforma agraria europea. In conseguenza del forte aumento demografico in diversi paesi d'Europa, è necessaria una pianificazione dell'agricoltura per il futuro servendosi degli importanti sistemi di innovazione distribuiti dall'ERP. Dei funzionari dell' <i>Organization for European Economic Cooperation, Food and Agriculture Committee</i> , sono al lavoro per far conoscere i nuovi sistemi ai contadini delle fattorie d'Europa, dalla Scandinavia alla Calabria, per il beneficio di tutti.
Toponimi	Danimarca; Scandinavia; Calabria; Paesi Bassi; Sila;
Antroponimi	
Parole Chiave	Agricoltura; allevamento; bestiame; innovazioni tecniche;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Agricoltura
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/bd_PMRCX1Wo">https://youtu.be/bd_PMRCX1Wo</a>

# Gioventù alla scuola d'arte

Responsabilità	
Regia	
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	ECA - United States Information Service
Note	Serie: Cinegiornale USA
Dati Tecnici	
Anno	[1947-1952]
Durata	00:09:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Stati Uniti d'America
Contenuto	
Sinossi	Dei ragazzi di età tra compresa fra 4 e i 13 anni frequentano un corso ricreativo nel doposcuola per apprendere le tecniche per realizzare contenuti artistici pittorici e scultorei; ciò permetterà loro di sviluppare liberamente la creatività e la propria personalità.
Toponimi	USA; Boston; Massachusetts
Antroponimi	
Parole Chiave	Arte; scultura; educazione; scuola;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Documentari di Varietà
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/OxJsPp7GvZc">https://youtu.be/OxJsPp7GvZc</a>

# Jamboree di esploratori

Responsabilità	
Regia	
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	ECA - United States Information Service
Note	
Dati Tecnici	
Anno	[1948-1952]
Durata	00:07:30
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Stati Uniti d'America
Contenuto	
Sinossi	Il documentario illustra l'esempio di fraternità che si crea durante i raduni dei Boy Scout, indifferentemente dal luogo in cui esso è organizzato che sia la Francia o gli Stati Uniti (Pennsylvania). Assistiamo alla cronaca del raduno tenutosi a Valley Forge che ha visto la partecipazione di 47 mila ragazzi.
Toponimi	USA; Pennsylvania; Valley Forge; Francia
Antroponimi	Harry Truman;
Parole Chiave	Esplorazione; tempo libero; cattolicesimo;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Documentari di varietà
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/12Ko9LAgTKQ">https://youtu.be/12Ko9LAgTKQ</a>

# Rehabilitacija slepcev

Responsabilità	
Regia	Victor D. Solow
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	Peter Glushanok
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Unity Films di Victor D. Solow – United States Information Service
Note	Titolo italiano: <i>Riabilitazione del cieco</i>
Dati Tecnici	
Anno	[1950-1955]
Durata	00:09:47
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Slovenia
Contenuto	
Sinossi	Il film illustra la riabilitazione di persone ipovedenti, che grazie al lavoro di recupero realizzato presso l' <i>Industrial Home for the Blind</i> di New York acquistano quell'autosufficienza che gli permette di svolgere le quotidiane attività in maniera autonoma.
Toponimi	New York;
Antroponimi	Industrial Home for the Blind;
Parole Chiave	Medicina; riabilitazione;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Documentari di varietà
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/MhZTbL6E2Rs">https://youtu.be/MhZTbL6E2Rs</a>

# Un sindacato aziendale

Responsabilità	
Regia	
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Louis de Rochemont – United States Information Service
Note	
Dati Tecnici	
Anno	1951
Durata	00:25:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Il film illustra la mediazione tra dirigenti, sindacati e operai a causa dell'introduzione di una nuova modalità di saldatura delle valvole nelle fabbriche "Valvole Hitchcock".</p> <p>Il confronto scaturisce dall'introduzione di un nuovo procedimento che prevede un minor sforzo produttivo; essendo gli operai pagati a seconda della produzione, il nuovo procedimento va ad inficiare sui guadagni dei lavoratori. La mediazione tra le parti si risolve con un adeguamento salariale e la stipula di nuovi contratti.</p>
Toponimi	
Antroponimi	International Association of Machinists;
Parole Chiave	Operai; lotta operaia; diritti dei lavoratori;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Documentari di varietà
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/vDIMrrbeuXQ">https://youtu.be/vDIMrrbeuXQ</a>

# Squadra di soccorso

Responsabilità	
Regia	
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Bay State Film Production Inc. – United States Information Service
Note	
Dati Tecnici	
Anno	1949-1950
Durata	00:14:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Stati Uniti d’America
Contenuto	
Sinossi	Il documentario descrive le operazioni delle squadre di volontariato di soccorso formate da comuni cittadini (un tassista, un falegname etc.) e non da impiegati comunali retribuiti per questo lavoro e il modo in cui vengono arruolati i volontari. Come caso esempio seguiamo le varie fasi di intervento adottate per l’incidente di un ciclista e delle simulazioni per altri tipi di interventi.
Toponimi	Wisconsin; Maryland
Antroponimi	Civitan Club
Parole Chiave	Soccorso; volontariato;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Documentari di varietà
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/uDh9SEpaVPE">https://youtu.be/uDh9SEpaVPE</a>

# *L'università di Bryn Mawr*

Responsabilità	
Regia	
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	ECA - Affiliated Film – United States Information Service
Note	
Dati Tecnici	
Anno	[1948-1953]
Durata	00:14:57
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Stati Uniti d'America
Contenuto	
Sinossi	Il documentario segue i momenti di vita dell'università femminile di Bryn Mawr (i vari corsi di studio, la biblioteca, gli eventi in aula magna, la consegna delle lauree, il tempo libero nel campus, il teatro, lo svolgimento della tesi) fondata dal gruppo religioso dei quaccheri a Philadelphia. Nella seconda parte il documentario si concentra sulle iniziative sociali.
Toponimi	Philadelphia; Pennsylvania;
Antroponimi	William Penn
Parole Chiave	Occupazioni studentesche; religione;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Documentari di varietà
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/5UEPaYKPAO4">https://youtu.be/5UEPaYKPAO4</a>



# Come vivere in pace

Responsabilità	
Regia	
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Frank Donovan Associates – United States Information Service
Note	
Dati Tecnici	
Anno	[1950-1955]
Durata	00:10:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Stati Uniti d’America
Contenuto	
Sinossi	Il documentario mostra i momenti di convivialità (sport, pittura, momenti di studio, gite) di un gruppo di studenti provenienti da tutto il mondo riunitisi a Plymouth in Massachusetts. L’iniziativa è proposta dall’associazione religiosa dei quaccheri di Philadelphia (di cui apprendiamo brevemente la storia nelle fasi iniziali) per promuovere valori di pace tra popoli differenti.
Toponimi	Plymouth; New Hampshire; Massachusetts; Philadelphia
Antroponimi	
Parole Chiave	Istruzione; lavoro; volontariato;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Documentari di varietà;
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Audiovisivo del Movimento Operario e Democratico
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/qY_JGyYYRqI">https://youtu.be/qY_JGyYYRqI</a>

# *Il calzolaio e il cappellaio*

Responsabilità	
Regia	John Halas
Soggetto	John Batchelor
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	ECA - United States Information Service
Note	Produttore consulente: Philip Staff; Rappresentazioni: John Batchelor
Dati Tecnici	
Anno	1950
Durata	00:15:00
B/N – Colore	Colore
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Stati Uniti
Contenuto	
Sinossi	Attraverso l'illustrazione animata di diversi mestieri, il documentario vuole dimostrare come dall'abolizione delle dogane e dalla conseguente libertà di scambi possa derivare progresso e sviluppo industriale con conseguente ricaduta sul benessere collettivo.
Toponimi	
Antroponimi	European Recovery Program;
Parole Chiave	Lavoro; economia; scambi commerciali;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Documentari di varietà
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/JJSB11rkNVU">https://youtu.be/JJSB11rkNVU</a>

Responsabilità	
Regia	
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Transfilm – United States Information Service
Note	
Dati Tecnici	
Anno	1950
Durata	00:19:22
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Stati Uniti d’America
Contenuto	
Sinossi	Il documentario è realizzato per mostrare l’industria dell’auto americana prendendo come caso esemplare la Studebaker fondata nel 1852 a South Bend in Indiana. La fabbrica rappresenta un modello impeccabile non solo per la qualità dei prodotti realizzati negli stabilimenti dai moltissimi operai che ci lavorano, ma soprattutto per le condizioni lavorative di quest’ultimi. Le ottimali condizioni lavorative garantite ai dipendenti grazie ad una serie di accordi tra proprietari e sindacati, si ripercuote anche sulla produttività dell’azienda. Il perfetto modello americano, lavoratore sereno uguale maggiore produzione, è letteralmente applicato in questa fabbrica.
Toponimi	South Bend (Indiana); California; Hamilton; Canada
Antroponimi	Studebaker;
Parole Chiave	Lavoro; sindacati; industria; automobili;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Documentari di varietà
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/4qyi-QLEHy4">https://youtu.be/4qyi-QLEHy4</a>

# Ciampino. Aeroporto d'Europa

Responsabilità	
Regia	Vittorio Gallo
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	Francesco Vitrotti
Montaggio	Giulia Fontana
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Gallo Produzione Cinematografica – United States Information Service
Note	Effetti sonori: Emilio Marsili Suono: Giannetto Nardi
Dati Tecnici	
Anno	1954
Durata	00:10:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	Presentato quale esempio di mirabile cooperazione internazionale, l'aeroporto di Ciampino (alle porte di Roma) è a tutti gli effetti un impianto altamente qualificato presso il quale avvengono molti scambi di merci grazie al suo cronometrico funzionamento. La torre di controllo, le piste affollate di aerei, i vari comfort per i passeggeri, sono la dimostrazione delle possibilità degli aiuti ERP per l'Italia, che in questo caso hanno reso l'aeroporto di Ciampino un importante polo di scambi per l'intero traffico mondiale.
Toponimi	Roma; Ciampino;
Antroponimi	Dwight D. Eisenhower; Alcide De Gasperi;
Parole Chiave	Ricostruzione; industrializzazione; progresso; dogana;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Documentari di varietà
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/KyPGXn7sVTA">https://youtu.be/KyPGXn7sVTA</a>

# Italia 1952: sintesi di un anno

Responsabilità	
Regia	Remigio Del Grosso; operatori: Antonio Giordani, M. Marchi, M. Dolci, A. Pennelli, A. Climati;
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	
Note	La settimana INCOM, n. 884 del 24/12/1952 Direttore: Sandro Pallavicini
Dati Tecnici	
Anno	1952
Durata	00:09:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	Un rapido viaggio nell'Italia da Nord a Sud alla scoperta delle più grandi conquiste avvenute nel 1952 grazie alla ripresa economica, industriale e morale del nostro Paese: il ciclismo con Fausto Coppi, la Coppa Davis di tennis, i nuovi stadi e le gare automobilistiche, le industrie del metano e dell'acciaio, le nuove evoluzioni in campo agricolo e meccanico grazie alla riforma agraria a sud tra Civitavecchia Napoli e Palermo, le case risorte grazie al piano per le nuove abitazioni nel Sud Italia, la Mostra d'Arte cinematografica di Venezia dove possiamo ammirare i grandi maestri e attori del cinema, le conquiste politiche del nuovo governo e gli accordi derivati dalle visite dei capi di Stato esteri.
Toponimi	Genova; Calabria; Cortemaggiore (Piacenza); Monza; Napoli; Venezia; Trieste; Civitavecchia; Palermo;
Antroponimi	Alcide De Gasperi; Fausto Coppi; Clarke Gable; Antonio De Curtis (Totò); Vittorio De Sica; Luigi Einaudi; Dwight Eisenhower; Amintore Fanfani; Jean Gabin; Eduardo De Filippo; Teddy Reno; Giulio Pastore (CISL); Erich Von Stroheim; René Clair;
Parole Chiave	Ricostruzione; industrializzazione; lavoro; istruzione; agricoltura; meridione
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Documentari di varietà
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	La copia presente all'ACS è ridotta di circa un minuto. La copia completa è sul canale Youtube dell'Istituto Luce <a href="https://youtu.be/7u2GM6XLJ-g">https://youtu.be/7u2GM6XLJ-g</a>
Link	<a href="https://youtu.be/V7CcfRZ_ooc">https://youtu.be/V7CcfRZ_ooc</a>

# Come ci vede il mondo

Responsabilità	
Regia	Remigio Del Grosso
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	INCOM
Note	La settimana INCOM, n. 881 del 18/12/1952
Dati Tecnici	
Anno	1952
Durata	00:09:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	Un rapido viaggio internazionale tra le nazioni in cui i prodotti <i>made in Italy</i> rappresentano il nostro Paese. Grazie alle nuove navi e agli aeroporti ripristinati dopo il conflitto mondiale, i prodotti italiani più importanti (ceramiche, abiti alla moda, strumenti musicali, la “Lettera 22” della Olivetti, l’ultimo modello della macchina da caffè Victoria Arduino, la Lambretta, la Campagnola, i vini, il cibo) possono finalmente essere il biglietto da visita per i futuri visitatori nel nostro Paese.
Toponimi	Amburgo; Rotterdam; Montréal; Montevideo; Düsseldorf; Amsterdam; Parigi; Zurigo; Ottawa; Madrid; Barcellona; deserto del Sahara; New York; Firenze; Colonia; Livorno; Washington; Città del Messico; Vienna;
Antroponimi	Clementine Hozier (moglie di Churchill); Silvana Mangano; Gina Lollobrigida; Cosetta Greco; Anna Magnani; Vittorio De Sica; Alberto Ascari
Parole Chiave	Ricostruzione; industrializzazione; lavoro; agricoltura; meridione
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Documentari di varietà
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/2CgBZjtOJp8">https://youtu.be/2CgBZjtOJp8</a>

Responsabilità	
Regia	Kay Mander; operatore: Jonah Jons, Len Harris, Gerry Fisher <sup>1</sup>
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Wessex Film – United States Information Service
Note	Serie: Problemi e progressi della nuova Europa Commento: Nicola Adelfi
Dati Tecnici	
Anno	1951
Durata	00:18:16
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Colore
Nazione	
Contenuto	
Sinossi	Il film realizzato a colori è un elogio alla “nuova Europa” e al suo rinascimento commerciale, industriale e culturale. Grazie all’animo degli europei, alle nuove vie di comunicazione e ai nuovi mezzi di trasporto, un giorno sarà possibile unire tutti gli stati del vecchio continente. L’abolizione delle barriere doganale, che ad oggi frenano il progresso ed il benessere dei popoli, è il primo passo da conseguire tutti insieme.
Toponimi	Roma; Lugano; Danimarca; Basilea; Venezia; Svezia; Rotterdam;
Antroponimi	
Parole Chiave	Scambi commerciali; industrializzazione;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Documentari di varietà
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/5VdqY5YARr4">https://youtu.be/5VdqY5YARr4</a>

<sup>1</sup> Responsabilità tratte da Maria Fritsche, *The American Marshall Plan Film Campaign and the Europeans A Captivated Audience?*, London, Bloomsbury Academic, 2018, p. 243.

Responsabilità	
Regia	Jacques Brunius; operatore: Ernest Palmer, Harold Britten <sup>1</sup>
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Wessex Film – United States Information Service
Note	Serie: Problemi e progressi della nuova Europa Commento: Nicola Adelfi
Dati Tecnici	
Anno	1950
Durata	00:16:00
B/N – Colore	Colore
Sonoro	Sonoro
Formato	Video on line
Nazione	
Contenuto	
Sinossi	Il documentario narra della necessità dell'Europa di stanziare 14 miliardi per fornire una casa a tutti gli europei. Tra paesaggi dove regna la devastazione, rovine, case prefabbricate provvisorie e alloggi di fortuna, notiamo i grandi sforzi fatti grazie agli aiuti “tra un paese e l'altro” in un'ottica di cooperazione, per dare la possibilità a milioni di persone di avere un tetto sicuro dove vivere in pace. Ancora molto altro c'è da fare «con le macchine e il denaro che l'America ha mandato in Europa» insieme agli apparati tecnici più progrediti.
Toponimi	Francia; Finlandia; Danimarca; Austria; Gran Bretagna; Svezia;
Antroponimi	
Parole Chiave	Lavoro; industria; ricostruzione
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Documentari di varietà
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/1gcThEzofIU">https://youtu.be/1gcThEzofIU</a>

<sup>1</sup> Responsabilità tratte da Maria Fritsche, *The American Marshall Plan Film Campaign and the Europeans A Captivated Audience?*, London, Bloomsbury Academic, 2018, p. 243.



Responsabilità	
Regia	Humphrey Jennings, Graham Wallace, Anthony Squire; operatore: Eddie Harris, Freddie Gamage <sup>1</sup>
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Wessex Film – United States Information Service
Note	Serie: Problemi e progressi della nuova Europa Commento: Nicola Adelfi
Dati Tecnici	
Anno	1951
Durata	00:18:36
B/N – Colore	Colore
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	
Contenuto	
Sinossi	Il documentario si concentra principalmente sulle attività svolte dall'Organizzazione Mondiale della Sanità e dai Paesi europei più abbienti, nella gestione di campagne antitubercolari e antimalariche previste per debellare e prevenire malattie; iniziative condotte al grido di «la radice del benessere è la salute».
Toponimi	Atene; Roma; Svezia; Vienna;
Antroponimi	Economic Cooperation Administration;
Parole Chiave	Ricostruzione; ERP;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Documentari d varietà
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/7vjGN110MtQ">https://youtu.be/7vjGN110MtQ</a>

<sup>1</sup> Responsabilità tratte da Maria Fritsche, *The American Marshall Plan Film Campaign and the Europeans: A Captivated Audience?*, London, Bloomsbury Academic, 2018, p. 243.

# Il canale di Corinto

Responsabilità	
Regia	
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	Jacques Letellier
Montaggio	François Diot
Musiche	Maurice Thiriet
Produzione/Distribuzione	John Ferno Productions – United States Information Service
Note	
Dati Tecnici	
Anno	1949
Durata	00:11:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Francia <sup>1</sup>
Contenuto	
Sinossi	Ultimato sul finire del 1800, il Canale di Corinto è un importante canale artificiale di oltre 6km che ricongiunge l'Egeo con l'Adriatico. Fu bombardato nel 1944 dai nazisti in ritirata. Come il documentario ci mostra ora, grazie ai contributi del Piano Marshall nel dopoguerra, è stato completamente ristrutturato.
Toponimi	Corinto; Grecia; Pireo;
Antroponimi	
Parole Chiave	Scambio merci; navi; contadini;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Geografia e Astronomia
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/QPrHhPMqn_I">https://youtu.be/QPrHhPMqn_I</a>

<sup>1</sup> Prodotto per ECA Grecia. Maria Fritsche, *The American Marshall Plan Film Campaign and the Europeans A Captivated Audience?*, London, Bloomsbury Academic, 2018, p. 243.

# Belle arti a Capo Cod

Responsabilità	
Regia	
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	United States Information Service
Note	Serie: Pagine americane USA
Dati Tecnici	
Anno	[1945-1954]
Durata	00:09:03
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Stati Uniti d'America
Contenuto	
Sinossi	Il documentario racconta dell'attività artistica pittorica che si tiene a Cape Cod, piccolo paese marittimo degli Stati Uniti in Massachusetts. Il paese è una meta molto frequentata in quanto destinazione scelta da pittori (tra cui molti americani medi) che lo raggiungono da tutto il Paese per seguire le numerose scuole d'arte dirette da importanti artisti come ad esempio lo spagnolo Xavier Gonzales.
Toponimi	Cape Cod; Massachusetts
Antroponimi	Hans Hofmann;
Parole Chiave	Pittura; arte;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Popoli e costumi
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/sJSfvNG4ngU">https://youtu.be/sJSfvNG4ngU</a>

# *Il sentiero degli Appalchiani*

Responsabilità	
Regia	
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Mitchell Film Associates Inc. – United States Information Service
Note	
Dati Tecnici	
Anno	
Durata	00:09:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Stati Uniti d’America
Contenuto	
Sinossi	Il documentario mostra le operazioni per la rimessa in sesto del Sentiero degli Appalanchi realizzato da volontari accomunati «da un grande entusiasmo per la vita all’aperto». Il sentiero che attraversa il paese da nord a sud lungo la costa atlantica, si estende per oltre 3mila km; numerose quindi sono le squadre formate per compiere volontariamente queste opere di salvaguardia percorrendo parte del sentiero e convivendo in armonia all’aria aperta.
Toponimi	
Antroponimi	
Parole Chiave	Volontariato; scavi; ricostruzione; catene montuose;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Popoli e costumi
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/FCoVwLLaCWQ">https://youtu.be/FCoVwLLaCWQ</a>

# Pescatori d'Olanda

Responsabilità	
Regia	Herman van Der Horst
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Cinetone Studio Amsterdam – United States Information Service
Note	Da titoli di testa: Produzione e regia di Herman van Der Horst
Dati Tecnici	
Anno	[1947-1952]
Durata	00:19:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	[Paesi Bassi] <sup>1</sup>
Contenuto	
Sinossi	Il documentario “ripercorre” un’intera giornata di lavoro di un pescatore olandese nei Mari del Nord durante la pesca delle aringhe, riassumendo quel che potrebbe essere il lavoro di tutta la stagione della pesca. Seguiamo tutte le fasi, dai preparativi all’uscita in mare, i diversi sistemi di pesca, lo scarico delle reti, fino al rientro.
Toponimi	
Antroponimi	
Parole Chiave	Pesca; ricostruzione; lavoro;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Popoli e costumi
Note	Dai titoli di testa: «Questo film non avrebbe potuto essere realizzato senza il contributo del popolo olandese, che ha dedicato ogni sforzo alla ricostruzione del suo paese giovandosi degli aiuti americani alle nazioni libere. Ma desideriamo ringraziare anzitutto i laboriosi personaggi di questo film: i pescatori d’Olanda».
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/0XR1nphf6gU">https://youtu.be/0XR1nphf6gU</a>

<sup>1</sup> Prodotto per ECA Olanda. Maria Fritsche, *The American Marshall Plan Film Campaign and the Europeans A Captivated Audience?*, London, Bloomsbury Academic, 2018, p. 245.

# Diesel, motore moderno

Responsabilità	
Regia	
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	General Motors – Audio Production Inc. New York - United States Information Service
Note	
Dati Tecnici	
Anno	[1947-1953]
Durata	00:19:32
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Stati Uniti d'America
Contenuto	
Sinossi	Grazie all'utilizzo di immagini dal vero ed animazioni, il documentario ci mostra il funzionamento del motore diesel in quanto innovazione tecnologica introdotta nel 1933 in grado di rendere un motore altamente performante con una dose massiccia di risparmio economico.
Toponimi	Illinois; Chicago; Cleveland; Detroit;
Antroponimi	
Parole Chiave	Industrie; ricostruzione; innovazione tecnica;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Fisica
Note	Da titoli di testa: «Girato con la partecipazione della filiale motori diesel di Cleveland e della sezione elettromotori della filiale motori diesel di Detroit General Motors»
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/G0SAqPvJmmk">https://youtu.be/G0SAqPvJmmk</a>

Responsabilità	
Regia	Diana Pine; operatore: Ian Wooldbridge, Denis Fox <sup>1</sup>
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Wessex Film – United States Information Service
Note	Serie: Problemi e progressi della nuova Europa Commento: Nicola Adelfi
Dati Tecnici	
Anno	1951
Durata	00:17:15
B/N – Colore	Colore
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Inghilterra
Contenuto	
Sinossi	L'utilizzo dei più moderni apparati tecnologici e industriali, abbinato all'instancabile lavoro dell'uomo, ha permesso che in Europa si sviluppasse quel fenomeno che possiamo definire seconda rivoluzione industriale. L'introduzione di apparecchiature innovative in Europa si deve soprattutto allo sforzo economico elargito dagli Stati Uniti d'America attraverso l'European Recovery Program previsto dal Piano Marshall per i paesi europei. Il documentario, grazie a dei confronti, tende ad evidenziare come il metodo della produzione in serie non offuschi l'artigianato.
Toponimi	Francia; Svezia; Gran Bretagna; Norvegia; Galles
Antroponimi	
Parole Chiave	Industria; ricostruzione;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Tecnica del lavoro
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/VgHYo9hGPz4">https://youtu.be/VgHYo9hGPz4</a>

<sup>1</sup> Responsabilità tratte da Maria Fritsche, *The American Marshall Plan Film Campaign and the Europeans A Captivated Audience?*, London, Bloomsbury Academic, 2018, p. 243.

# Carbone bianco

Responsabilità	
Regia	
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Wessex Films – United States Information Service
Note	Serie: Problemi e progressi della nuova Europa Commento: Nicola Adelfi
Dati Tecnici	
Anno	1951
Durata	00:18:35
B/N – Colore	Colore
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Inghilterra
Contenuto	
Sinossi	Il documentario illustra il sistema di imbrigliamento delle acque del Noce, del Rodano e del Reno allo scopo di produrre energia elettrica. Dall'Adriatico al Circolo Polare Artico osserviamo lo sfruttamento di fiumi, dighe, turbine e pozzi a chiara dimostrazione del dominio dell'uomo sulla natura alla quale viene strappata una delle sue più grandi risorse: il carbone bianco.
Toponimi	Francia (fiumi Rodano e Reno); Trentino (Fiume Noce);
Antroponimi	
Parole Chiave	
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Tecnica del lavoro
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/3UCrRuBIjJs">https://youtu.be/3UCrRuBIjJs</a>



# Avviamento al lavoro

Responsabilità	
Regia	Andrew Buchanan
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	Charles V. Francis
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	United States Information Service
Note	
Dati Tecnici	
Anno	[1944]
Durata	00:14:41
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	
Contenuto	
Sinossi	Una tipica famiglia inglese si ritrova nel salotto di casa per leggere un volume sull'istruzione tecnica: il volume si propone di tracciare un generico orientamento professionale utile sia ad alunni a genitori. Propone inoltre diverse possibilità che i ragazzi e le ragazze potrebbero intraprendere in caso frequentassero vari corsi di istruzione tecnica (idraulici, stuccatori, muratori, falegnami, chimici, ingegneri etc.).
Toponimi	Gran Bretagna
Antroponimi	
Parole Chiave	Avviamento professionale; orientamento; istruzione;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Tecniche del lavoro
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Istituto Luce
Note copia	Non presente tra i film distribuiti dall'USIS di Trieste ma presente nel <i>Catalogo dei film 1957</i>
Link	<a href="http://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000089461/1/avviamento-al-lavoro.html">patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000089461/1/avviamento-al-lavoro.html</a>

# Acciaio

Responsabilità	
Regia	Vittorio Gallo; operatore: Angelo Jannarelli
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	Cyril Knowles
Montaggio	
Musiche	Paolo Girlando; eseguite dall'Orchestra sinfonica di S. Cecilia diretta dall'autore
Produzione/Distribuzione	Documento Film
Note	Inchiesta di Antonio Jannotta; direttore di produzione: Enzo Muscianisi
Dati Tecnici	
Anno	[1951]
Durata	00:10:30
B/N – Colore	Colore
Sonoro	Sonoro
Formato	16mm
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	Il documentario girato negli stabilimenti siderurgici di Bagnoli (Napoli), illustra le varie fasi del processo di produzione dell'acciaio e della ghisa. È mostrata tutta la filiera della lavorazione: reperimento e trasporto delle materie prime, la fusione, la colatura e i processi per ricavarne le più varie forme. È messa infine in risalto l'efficienza del lavoratore e il benessere in cui vive con la sua famiglia grazie alla produttività che gli impone questo lavoro. Lavoro di nuovo possibile grazie agli aiuti ERP che hanno permesso la ricostruzione dello stabilimento siderurgico distrutto dai nazisti nel settembre 1943.
Toponimi	Napoli; Bagnoli; Campi Flegrei
Antroponimi	
Parole Chiave	Lavoro; industrie; ERP; benessere; ricostruzione;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Tecnica del lavoro
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Cineteca Lucana
Note copia	
Link	

# Nave in cantiere

Responsabilità	
Regia	Ubaldo Magnaghi; operatore: Angelo Jannarelli
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	Cyril Knowles
Montaggio	Pino Giomini
Musiche	Giuliano Pomeranz eseguita dall'Orchestra sinfonica di Santa Cecilia
Produzione/Distribuzione	Documento Film
Note	Inchiesta di G. G. Napolitano Direttore di produzione: Enzo Muscianisi
Dati Tecnici	
Anno	1951
Durata	00:09:00
B/N – Colore	Colore
Sonoro	Sonoro
Formato	16mm
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Il documentario realizzato in Technicolor è stato girato interamente a Trieste nei cantieri San Marco, dove ci vengono illustrate le diverse fasi di costruzione di una nave partendo dalla progettazione ai primi test, fino alla messa in acque per solcare i mari.</p> <p>Il documentario è un continuo elogio alle nuove macchine americane altamente performanti sotto la guida della mano dell'uomo («Un'altra preziosa macchina americana ultimo modello: macchine che fabbricano macchine per integrare le attrezzature dei cantieri ridotti a mal partito dalla guerra sono arrivate al punto giusto per permettere ai cantieri italiani di rimettersi al lavoro») e ai futuri progetti previsti dall'ERP («L'aiuto dell'America è stato prezioso per la ripresa della nostra industria armatoriale che dopo aver costruito 200mila tonnellate per rinsanguare la nostra flotta mercantile, si accinge ora a realizzare due grandi programmi: uno per i cantieri italiani prevede la costruzione di 230mila tonnellate di naviglio entro i prossimi 3 anni e ad esso ha contribuito l'ERP con 8 miliardi; un secondo programma per i cantieri giuliani è destinato a produrre 90mila tonnellate e l'ERP ha anticipato 17 miliardi per la sua realizzazione pari al 40% della somma necessaria»).</p>
Toponimi	Trieste;
Antroponimi	
Parole Chiave	Industrie; porto; ERP;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Tecnica del lavoro
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Cineteca Lucana
Note copia	
Link	

# *Il collegio Antioch: politecnico del lavoro*

Responsabilità	
Regia	
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	United States Information Service
Note	
Dati Tecnici	
Anno	[1945-1955]
Durata	00:13:47
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Stati Uniti d'America
Contenuto	
Sinossi	Il collegio Antioch di Yellow Springs (Ohio) è un particolare istituto che raduna studenti da tutto il Paese e da altre nazioni grazie all'elevata qualità della didattica impostata sul metodo "Studio e lavoro". Il normale lavoro e la partecipazione attiva alle attività della comunità occupano lo stesso tempo della didattica e dello studio. A seconda della attività che l'alunno ipotizza di intraprendere in futuro, viene indirizzato nella scelta sia del corso di studi a lui più congruo sia nella scelta di corsi professionalizzanti; che sia un addestramento pratico in fabbrica, di tecnico radiofonico o di operatore ospedaliero, l'alunno è libero di sviluppare la propria personalità in base ai propri interessi.
Toponimi	Yellow Springs (Ohio); Cleveland; New York; Chicago;
Antroponimi	
Parole Chiave	
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Pedagogia e didattica
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/8DDsy5ti4lk">https://youtu.be/8DDsy5ti4lk</a>

# Progetti per domani

Responsabilità	
Regia	Victor Vicas; George Vicas; operatore: Helmuth Ashley
Soggetto	Edith Knoll
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	Tolly Reviv
Musiche	Claude Arrieu
Produzione/Distribuzione	Victor Vicas Film – United States Information Service
Note	Prodotto per ECA Austria <sup>1</sup>
Dati Tecnici	
Anno	1950
Durata	00:19:55
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Austria
Contenuto	
Sinossi	Grazie alla visione di un documentario di propaganda ERP in Austria («l'uomo del Piano Marshall arrivò in città con tutto il suo equipaggiamento»), attraverso il quale è possibile osservare un club formato da ragazzi statunitensi impegnati nel lavorare i campi in allegria, dei ragazzi di un paesino austriaco decidono di emulare i protagonisti creando il proprio club sugli stessi valori dell'associazionismo e del lavoro in comunità: il Club delle 4H.
Toponimi	
Antroponimi	
Parole Chiave	Educazione; agricoltura; associazionismo;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Pedagogia e didattica
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/JFFy4ElsDy8">https://youtu.be/JFFy4ElsDy8</a>

<sup>1</sup> Responsabilità tratte da Maria Fritsche, *The American Marshall Plan Film Campaign and the Europeans A Captivated Audience?*, London, Bloomsbury Academic, 2018, p. 249.

# Mezzi di insegnamento audiovisivi

Responsabilità	
Regia	Victor D. Solow
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	United States Information Service
Note	
Dati Tecnici	
Anno	[1950-1955]
Durata	00:11:41
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Stati Uniti d'America
Contenuto	
Sinossi	<p>In una non ben specificata scuola media americana, una professoressa intenta a spiegare una lezione sul Giappone si reca presso il centro per gli studi audiovisivi della propria città («In America ogni grande città ha uno di questi centri che fornisce materiale didattico alle scuole della zona») per poter noleggiare una pellicola adatta ad approfondire gli usi e i costumi del Giappone.</p> <p>Vediamo l'addetta archivista del centro selezionare l'opera da un ordinato archivio mentre l'insegnante viaggia indietro nel tempo con la memoria, a quando lei studiava e poteva fruire in classe se non altro che di apparati visivi quali un carta geografica e "poco altro" che non stimolavano l'interesse: «oggi grazie agli aiuti audiovisivi possiamo essere certi che gli allievi seguiranno la lezione con interesse». Il resto del documentario mostra le fasi di verifica del materiale da parte dell'insegnante (una visione preventiva) e la successiva proiezione in classe affiancata ad una vera e propria lezione da cui ne scaturisce un vivo dibattito.</p>
Toponimi	
Antroponimi	
Parole Chiave	Insegnamento; cinema; audiovisivi; radio;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Pedagogia e didattica
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/P8Bo9KLdCbs">https://youtu.be/P8Bo9KLdCbs</a>

# «A» come atomo

Responsabilità	
Regia	
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	General Electric - United States Information Service
Note	
Dati Tecnici	
Anno	[1948-1953]
Durata	00:12:22
B/N – Colore	Colore
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Stati Uniti d’America
Contenuto	
Sinossi	Grazie allo studio del comportamento e delle leggi che governano l’atomo da parte di importanti scienziati («Gli scienziati hanno scoperto nell’atomo una nuova sorgente di energia che non ha limiti»), il documentario animato espone le potenzialità del Dr. Atomo (una simpatica riproduzione animata dell’atomo): dalla sua costituzione allo scatenamento dell’energia provocata dalla scissione dall’atomo di uranio. Vengono illustrati anche i “benefici” che l’energia nucleare può apportare allo sviluppo delle scienze e al benessere dell’umanità.
Toponimi	
Antroponimi	
Parole Chiave	Scienza;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Nuovi Film
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/EVm5cbRbR_I">https://youtu.be/EVm5cbRbR_I</a>

# C'era una volta

Responsabilità	
Regia	Peter Elgar
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	Gerald Hirschfeld
Montaggio	
Musiche	Morris Mamorsky
Produzione/Distribuzione	Peter Elgar – United States Information Service
Note	Commento italiano: Vanna Polverosi Testo italiano: Irene Brin
Dati Tecnici	
Anno	
Durata	00:19:30
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Stati Uniti d'America
Contenuto	
Sinossi	La scoperta delle possibilità che offre una biblioteca comunale da parte di una bambina che accompagna il fratello, le apre le porte della conoscenza e della fantasia. Muovendosi liberamente nella biblioteca riesce a procurarsi dei libri di suo interesse e attraverso le loro immagini scorge i suoi futuri sogni.
Toponimi	New York
Antroponimi	
Parole Chiave	Studio; biblioteca;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Nuovi Film
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/Hc8Hato8WFs">https://youtu.be/Hc8Hato8WFs</a>



# Our drawings

Responsabilità	
Regia	George Tressler
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	Walter Partsch; Walter Tuch
Montaggio	
Musiche	Paul Kont
Produzione/Distribuzione	
Note	Titolo italiano: <i>I nostri disegni</i> ; commento: Beatrice Di Monda
Dati Tecnici	
Anno	[1947-1952]
Durata	00:09:28
B/N – Colore	Colore
Sonoro	Sonoro (inglese)
Formato	Video online
Nazione	Austria
Contenuto	
Sinossi	<p>Come recitano i titoli di coda i disegni che vediamo in questo documentario illustrato sono stati realizzati da dei giovani ragazzi austriaci per il Marshall Plan Art Contest.</p> <p>Il documentario mostra una serie di disegni partendo dalle visioni semplici dei bambini di tre anni, passando per le più complesse dei bambini di cinque fino a quelle dei ragazzi più adulti che riescono a rappresentare visioni fantastiche frutto della loro viva immaginazione.</p>
Toponimi	Austria
Antroponimi	
Parole Chiave	Arte; pittura; illustrazioni;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Nuovi Film
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/LYKHba2ySUg">https://youtu.be/LYKHba2ySUg</a>

# La tela della vita. [Parte II: un filo si rompe]

Responsabilità	
Regia	
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	EB Film USA e The Conservation Foundation – United States Information Service
Note	
Dati Tecnici	
Anno	1950
Durata	00:15:25
B/N – Colore	Colore
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Stati Uniti d’America
Contenuto	
Sinossi	Il progresso e l’equilibrio della vita spiegato attraverso le varie stratificazioni delle rocce in una regione del Colorado, è il topic di tutto il documentario. I rapporti dell’uomo con la natura e le varie specie animali possono determinare un’interruzione della catena ecologica.
Toponimi	Colorado
Antroponimi	
Parole Chiave	Natura; fauna; flora;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Nuovi Film
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/OsJdxzHGQ00">https://youtu.be/OsJdxzHGQ00</a>

# Sui binari d'Europa

Responsabilità	
Regia	Vittorio Gallo
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	Franco Vitrotti
Montaggio	Giulio Fontana
Musiche	
Produzione/Distribuzione	Gallo Produzione Cinematografica – United States Information Service
Note	Effetti sonori dal vero: Piero Angelini
Dati Tecnici	
Anno	1955
Durata	00:10:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	Il documentario è un lungo viaggio tra i paesi d'Europa risorti dalla devastazione della guerra attraverso il rinnovato sistema di trasporto su rotaia. Il progresso di queste vie di comunicazione essenziali, allarga gli orizzonti di convivialità tra i diversi popoli europei in un'ottica di necessaria collaborazione per portare avanti lo sviluppo tecnologico e industriale come finora è stato fatto, e con grande successo, con le ferrovie.
Toponimi	Amsterdam; Parigi; Milano; Francia; Rotterdam; Bologna
Antroponimi	
Parole Chiave	Infrastrutture; trasporti
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Nuovi Film
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/1Z4vYdtoT3k">https://youtu.be/1Z4vYdtoT3k</a>

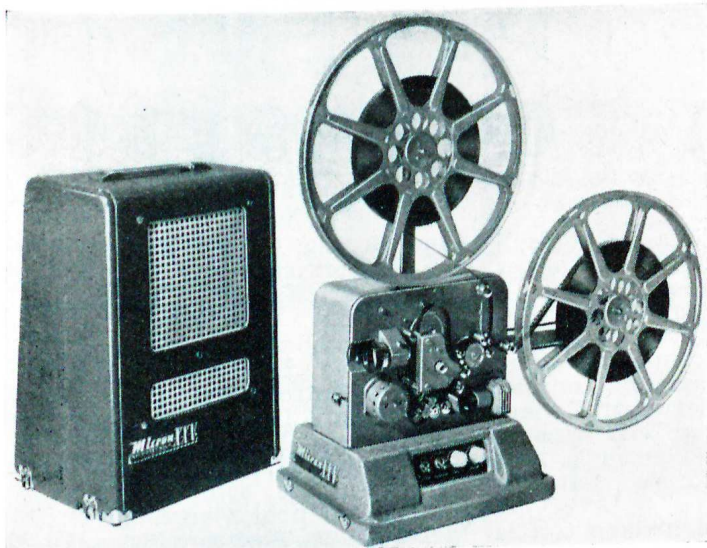
Responsabilità	
Regia	Fosco Maraini
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	Fosco Maraini
Montaggio	Maurizio Lucidi
Musiche	
Produzione/Distribuzione	
Note	Serie: Itinerari italiani Organizzazione: Bianca Lattuada Commento: Gino Visentini Edizione musica: Ricordi
Dati Tecnici	
Anno	1953
Durata	00:12:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	16mm
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	Come il resto della serie “Itinerari italiani”, viaggiamo insieme al narratore alla scoperta delle bellezze artistiche regionali (Paestum, Costiera Amalfitana) e di alcune usanze tipiche, ma soprattutto andiamo a constatare come gli aiuti ERP abbiano permesso di valorizzare il patrimonio artistico e culturale, come sia stato possibile creare nuove industrie, fornire nuove ed innovative tecnologie meccaniche per l’agricoltura, dare nuove abitazioni alla popolazione rimasta senza un tetto a causa della devastazione della guerra e riaprire importanti plessi industriali per ridare energia e lavoro alla popolazione.
Toponimi	Napoli; Paestum; Pompei; Costieri Amalfitana; Avellino
Antroponimi	Alcide De Gasperi;
Parole Chiave	Industrie; sviluppo; ricostruzione;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Nuovi Film
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Cineteca Lucana
Note copia	
Link	

# Calabria

Responsabilità	
Regia	Vittorio Gallo
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	
Montaggio	
Musiche	
Produzione/Distribuzione	
Note	Serie: Itinerari Italiani Commento: Gino Visentini Presentatore: Silvio Gigli
Dati Tecnici	
Anno	1953
Durata	00:10:00
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	Come altri documentari della serie “Itinerari Italiani”, anche questo è presentato da Silvio Gigli; in quest’occasione ci porta in viaggio attraverso la Calabria esplorando i territori della Sila e di altre zone della regione per dimostrare come in questi ultimi anni la Calabria sia diventata una regione dalle grandi opportunità lavorative grazie alla riforma agraria prevista dal governo. La ricostruzione edilizia, il ripopolamento, la trasformazione sociale, lo sviluppo di tutti i servizi necessari in città (le «prospettive moderne») e l’illuminazione e le telecomunicazioni in territori più remoti, sono i temi del documentario.
Toponimi	Crotone; Reggio Calabria; Cosenza; Sila;
Antroponimi	
Parole Chiave	Ripresa economica; ERP; industrie; agricoltura; lavoro; piano urbanistico; riforma agricola
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Nuovi Film
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/yfhSa6_L4uQ">https://youtu.be/yfhSa6_L4uQ</a>

Responsabilità	
Regia	Silvio Gigli
Soggetto	
Sceneggiatura	
Fotografia	Angelo Jannarelli
Montaggio	Pino Giomini
Musiche	
Produzione/Distribuzione	
Note	Serie: Itinerari italiani Organizzazione: Bramini-Lucisano Edizioni musicali: Ricordi Presentazione: Silvio Gigli
Dati Tecnici	
Anno	1953
Durata	00:10:38
B/N – Colore	B/n
Sonoro	Sonoro
Formato	Video online
Nazione	Italia
Contenuto	
Sinossi	<p>Una viaggio nella Toscana del dopoguerra per rivivere i passaggi fondamentali della ripresa industriale ed economica. Lo sviluppo urbanistico fatto di nuovi edifici lontano dai centri storici, fa da sfondo all'illustrazione le bellezze artistiche e paesaggistiche della regione. Le rinnovate possibilità economiche permettono uno status di vita più consono ad una vita normale; dove prima era tutto un cumulo di macerie ora «tra le nuove costruzioni l'antico occhieggia dappertutto».</p> <p>Ci muoviamo verso Pistoia per ammirare il più importante mercato di floricoltura e verso Siena per ammirarne il ponte Branda e il palazzo comunale con la Torre del Mangia ma soprattutto l'imponente lavoro di ricostruzione fatto per rimettere in piedi la Basilica dell'Osservanza. La visita della Basilica di poco fuori città è occasione per osservare anche i nuovi palazzi e i nuovi quartieri sorti grazie al piano di ricostruzione urbanistica.</p> <p>Le riprese sul porto di Livorno sono invece occasione per ricordare che la Toscana ha ripreso ad esportare i prodotti più pregiati della regione, tra cui il marmo di Carrara e le botti di buon vino (più tardi si esplora la fabbrica di Pontassieve), ed è anche occasione per ricordare la ricostruzione dei grandi centri industriali nel Val d'Arno, di Rosignano e di Larderello che offrono ampie possibilità di lavoro. Soprattutto quest'ultimo centro è considerato un primato tutto italiano perché tra le principali fonti di energia elettrica di cui beneficia tutta la Toscana.</p> <p>Le ultime scene riprendono la vita nel nuovo borgo di fondazione di Santa Maria di Rispecchia sorto soltanto nel 1953 (aprile). La rinascita</p>

	della regione è simboleggiata dal battesimo del primo figlio di Santa Maria di Rispecchia.
Toponimi	Larderello; Pisa; Firenze; Siena; Lucca; Arezzo; Livorno; Rosignano; Pontedera; Prato
Antroponimi	Jacopo Della Quercia; Giorgio La Pira
Parole Chiave	Ricostruzione; industrie; storia dell'arte;
Categoria <i>Catalogo dei film 1957</i>	Nuovi Film
Note	
Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Centrale dello Stato
Note copia	
Link	<a href="https://youtu.be/lA0kAF_TK0c">https://youtu.be/lA0kAF_TK0c</a>



Il proiettore per classe MICRON XXV già noto e diffuso nella scuola è stato perfezionato e omologato dalla Commissione Ministeriale per l'anno 1954.

## QUESTI I PROIETTORI OMOLOGATI PER IL 1954

Ogni altro acquisto all'infuori di questo elenco è sconsigliato e vietato.

Nel mese di dicembre u. s. è stato effettuato presso il Reparto Tecnico della Cineteca Scolastica il Collaudo dei proiettori cinematografici a 16 mm e degli apparecchi fissi destinati alle scuole italiane.

La Commissione Tecnica, in sede di collaudo e in seguito ai risultati tecnici ha omologato (in ordine alfabetico) i sottelencati proiettori che vengono pertanto segnalati per l'acquisto dalle scuole. Ogni altro tipo di proiettore o apparecchiatura è assolutamente esclusa ed è vietata.

### Proiettori cinematografici 16 mm per Istituti (Sonori):

1. DUCATI per proiettore « OE 7401 »
2. FUMEO per proiettore « FACS VI »
3. MAGIS FILM per proiettore « SIRIO B »  
(a Croce di Malta)
4. MICROTECNICA per proiettore « MICRON XVI B »
5. O.M.I. per proiettore « SUPER 16 S. »  
(a Croce di Malta)

### Proiettori cinematografici 16 mm per aula (Sonori):

1. CINELABOR per proiettore « MIGNON F. »
2. DUCATI per proiettore « CLUB OE 7402 »
3. FUMEO per proiettore « FACS VI AULA »
4. MAGIS FILM per proiettore « ALTAIR P.S. »  
(a Croce di Malta)
5. MICROTECNICA per proiettore « MICRON XXV »
6. MICROTECNICA per proiettore « MICRON XXVI »

### Proiettori cinematografici 16 mm per aula (Muti sonorizzabili):

1. DUCATI per proiettore « OE 7403 »
2. MICROTECNICA per proiettore « MICRON XXV »

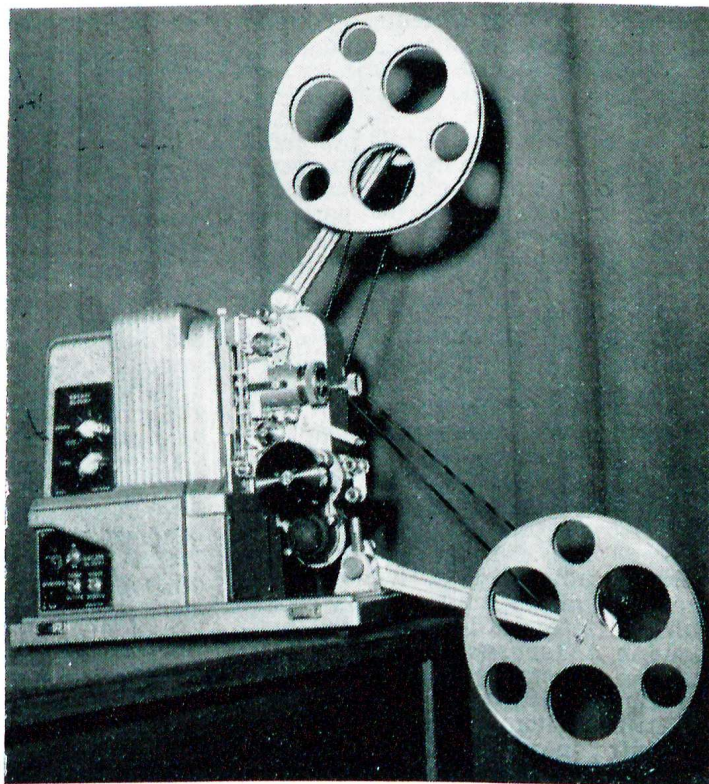
### Proiettori fissi I. categoria - diascopi:

1. CASA EDITRICE « LA SCUOLA » per proiettore « LUMEN PARVUM 1954 »
2. CASA EDITRICE « LA SCUOLA » per proiettore « LUMEN 1953 »
3. CASA EDITRICE « LA SCUOLA » per proiettore « ASTER »
4. CASA EDITRICE « LA SCUOLA » per proiettore « SUPER ASTER »
5. CASA EDITRICE « VITA SCOLASTICA » per proiettore « FILMAGISTER » (semplice)
6. CASA EDITRICE « VITA SCOLASTICA » per proiettore « FILMAGISTER » (a valigetta)
7. GALILEO GALILEI per proiettore « P. D. G. »
8. LIBR. DOTTRINA CRISTIANA per proiettore « FULGENS »
9. LIBRERIA DOTTRINA CRISTIANA per proiettore « IRIS »
10. MALINVERNO per proiettore (FILMOSCOPI)

### Proiettori Fissi III Categ. (Epidiascopi):

1. CASA EDITRICE « LA SCUOLA » per proiettore « EPISPLENDOR 1954 »
2. FUMEO per proiettore « FACS II »
3. MALINVERNO per proiettore « NEO SOLEX »

La Cineteca si riserva di comunicare il prezzo di vendita per contanti degli apparecchi sopra elencati non appena le Ditte interessate avranno risposto alla relativa richiesta loro avanzata dalla Cineteca.



La Ducati, seguendo le direttive del Capitolato della Cineteca, ha presentato un nuovo tipo di proiettore sonoro 16 mm. per classe che è stato omologato per l'anno 1954 dalla Commissione Ministeriale.



## il nuovo cinema



LA NOSTRA COPERTINA

### CONTENUTO

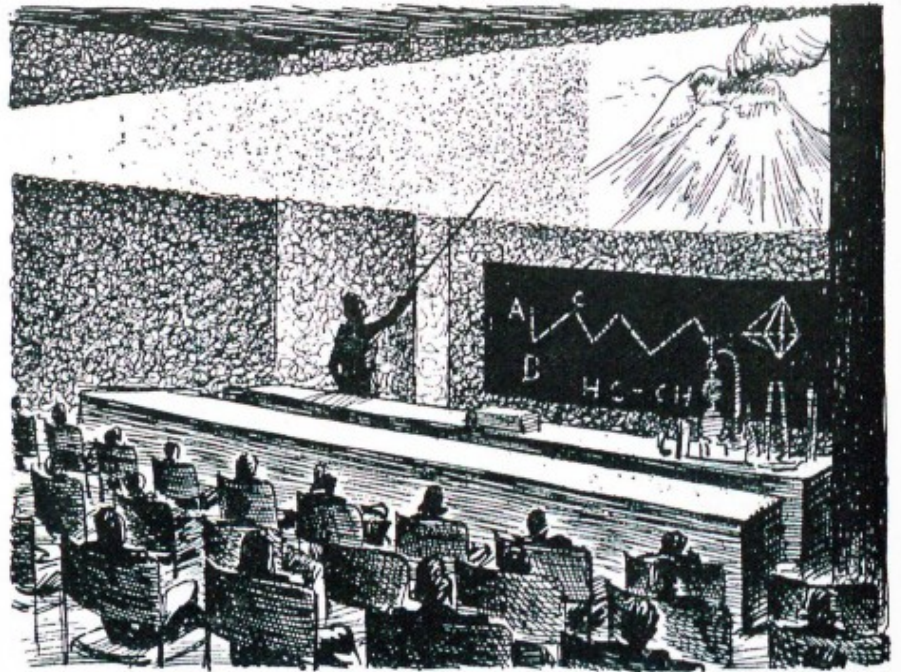
Roma, ottobre 1952, N. 5-6

	Pag.
Estate 1952 - F. Paolone . . . . .	3
Mozione conclusiva del Convegno di Paderno . . . . .	4
Elementi positivi per una cinedidattica italiana - A. Mura . . . . .	5
Cinema ed educazione logica - M. Bongioanni . . . . .	7
Battaglia per un film didattico italiano - G. M. Bono . . . . .	11
Questo «Nuovo Cinema»... - F.P. . . . .	17
La vita per la scuola: Ricordo di Guido Fogolari - Remo . . . . .	19
Muto o sonoro il film didattico? R. B. . . . .	20
Nelle scuole germaniche, oggi . . . . .	22
Convegno del passo ridotto in Abruzzo . . . . .	25
Congresso internazionale a favore del film per ragazzi . . . . .	29
Rapporti ufficiali del Congresso internazionale sul film per ragazzi . . . . .	35
Congresso di Locarno - E. Tarroni . . . . .	37
Scambio internazionale di film educativi . . . . .	38
Cinema scolastico in Austria . . . . .	39
Film svizzeri a Locarno (relazione ufficiale) . . . . .	40
Il cinema dei piccoli - A. Deidda . . . . .	42
Intervista . . . . .	43
Premi al IV festival dei film per ragazzi . . . . .	44
I film premiati - S. Talamazzini . . . . .	46
Blasetti, artista sfiduciato... - A.S. Minutilli . . . . .	53
Valore didattico del film negli Ist. intern. professionali - F. Carosi . . . . .	54
Polemiche inutili - R. Branca . . . . .	56
Idee confuse in un progetto inutile - R. Laporta . . . . .	57
Echi di stampa sul convegno di Paderno . . . . .	58
Stampa e radio per «La scuola e il film» di R. Branca . . . . .	64

- Direzione - Amministrazione - Pubblicità: Roma, Via Pier Luigi da Palestrina, 47 - Tel. 378.127.

- Abbonamento per il 1952: Attraverso i Centri Provinciali per la cinematografia (collettivi): L. 1.500 - Abbonamento singolo extrascolastico: L. 2.000. I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono.

Direttore Responsabile:  
Prof. Filippo Paolone



Per mettere in grado tutte le Scuole di venire in possesso di un proiettore sonoro, la Magis Film di Roma ha realizzato una serie di macchine con caratteristiche tali da soddisfare ogni necessità: necessità di carattere tecnico e necessità di carattere finanziario.

Per la parte tecnica, i proiettori Magis, a croce di Malta, con lettura diretta della colonna sonora ed alimentazione supersonica della eccitatrice - assicurano il miglior funzionamento e rendono i migliori risultati sia per la luminosità, sia per la emissione del sonoro, sia per la fissità del quadro.

Semplicità di uso, di manutenzione, di smontaggio, caratterizzano i proiettori Magis. La Croce di Malta assicura un numero di passaggi indefinito alle pellicole (fino a 3000 ed oltre) e perciò garantisce la massima durata alle pellicole delle filmoteche scolastiche.

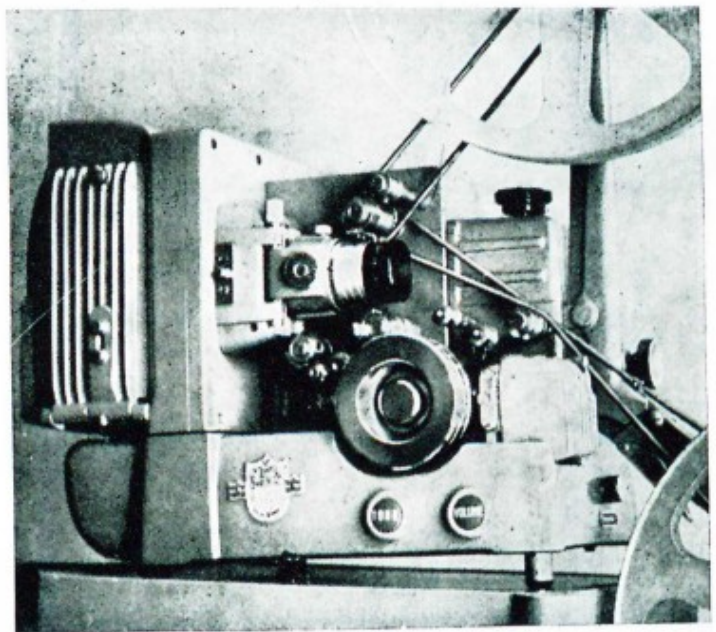
Per la parte finanziaria, la Magis concede alle Scuole, che ne facciano richiesta tramite la Cineteca Scolastica, particolari ribassi sui prezzi di listino e la possibilità di ratizzare fino a 30 rate.

La Magis inoltre garantisce per 3 anni le parti meccaniche di propria costruzione mentre impiega accessori e componenti radio ed elettrici delle migliori fabbriche italiane e straniere del ramo.

Per assicurare inoltre nel modo migliore il regolare funzionamento dei proiettori, vengono montati componenti con la possibilità di sostenere carichi da 2 a 4 volte superiori al necessario.

La Magis è l'unica Casa in Italia che costruisce solo ed esclusivamente proiettori a passo ridotto: E' L'UNICA CASA, PERCIO', SPECIALIZZATA IN MATERIA.

**MAGIS FILM - Via S. Eufemia, 19 - ROMA**



I Proiettori MAGIS sono costruiti in 4 tipi che rimanendo identici per le parti meccaniche, ottiche, lettura e fedeltà di suono, si differenziano per la potenza di amplificazione:

ALTAIR P/S - 5 valvole, 5 Watt. - Peso: Kg. 29.  
ALTAIR M/S - 5 valvole, 10 Watt. - Peso: Kg. 35.  
SIRIO P - 6 valvole, 15 Watt. Doppio canale per le alte e basse frequenze. - Peso: Kg. 39.  
SIRIO B - 7 valvole, 22,5 Watt. Amplificatore separato in scatola metallica. - Peso Kg. 48.

# MICRON XVI

PROIETTORE  
SONORO 16 mm.



*L'apparecchio per grandi locali*



- *Lunga durata e semplicità di manutenzione.*
- *Massima facilità e sicurezza di manovra.*
- *Grande luminosità*
- *Riproduzione sonora di alta fedeltà.*
- *Fissità e nitidezza dell'immagine*
- *Estrema silenziosità di funzionamento.*
- *Linea elegante con minimo ingombro.*
- *Possibilità di attacco a qualsiasi tensione elettrica.*
- *Permette di viaggiare senza spostarsi e di imparare senza fatica.*

**La vita moderna è  
possibile soltanto  
con mezzi moderni**

# MICROTECNICA

STABILIMENTI: VIA MADAMA CRISTINA, 147 - 149 - TORINO - TELEFONO 693.024

Fig. 3. Pubblicità del proiettore Micron XVI B. Pubblicità spesso presente sulle riviste ufficiali. "Il nuovo cinema", n. 8, 1953

# MICROTECNICA

## Micron

## XXV

PROIETTORE SONORO  
PASSO 16 mm.



*Unico apparecchio  
per classe omologato dal Ministero  
della Pubblica Istruzione*

- Proietta oltre 20 m.
- Lampada fino a 750 Watt
- Monta bobine da 600 m. pari a circa un'ora di proiezione
- Pesa Kg. 18, completo di accessori
- Ingombro cm. 34 x 27 x 50

*... tutto in una  
sola valigia! ..*

STABILIMENTI: VIA MADAMA CRISTINA, 147-149 - TORINO - TEL. 693.024

PROPAGANDA MICROTEC. CA

Fig. 4. Pubblicità del proiettore Micron XXV presente in quarta di copertina su diversi numeri di "Lanterna" del 1956

# Micron 600



PROIETTORE  
SONORO  
DA 16 mm.  
PER SUONO  
OTTICO E  
MAGNETICO



*il migliore  
proiettore esistente  
nel mondo!*

MICROTECNICA

TORINO

Fig. 5. Pubblicità del proiettore Micron 600. "Lanterna", n. 3, 1956

# PROIETTORE CINESONORO 16 mm.

*Omologato dal Ministero della Pubblica Istruzione*



**DUCATI**

55 MINUTI DI PROIEZIONE ININTERROTTA, CON QUALUNQUE TIPO DA 16 mm.

PROIEZIONE ASSOLUTAMENTE STABILE E PRIVA DI SPARFALLAMENTO, MECCANISMO PARTICOLARMENTE SILENZIOSO.

OTTICA DI ELEVATA PRECISIONE E GRANDE RENDIMENTO LUMINOSO.

AMPLIFICATORE ED ALTOPARLANTE AD ALTA FEDELTA' CON REGOLATORI DI TONO E DI VOLUME.

**DUCATI BOLOGNA BORGO PANIGALE**

Fig. 6. Pubblicità del proiettore Ducati serie OE 7401-7402 sonori apparsa in diversi numeri de "Il nuovo cinema"

Lunardi  
via dei Cappuccini, 19

**DUCATI**

La **DUCATI** ha prodotto in serie due tipi di proiettori 16mm. sonori che contribuiscono alla diffusione del cinema culturale e scolastico.

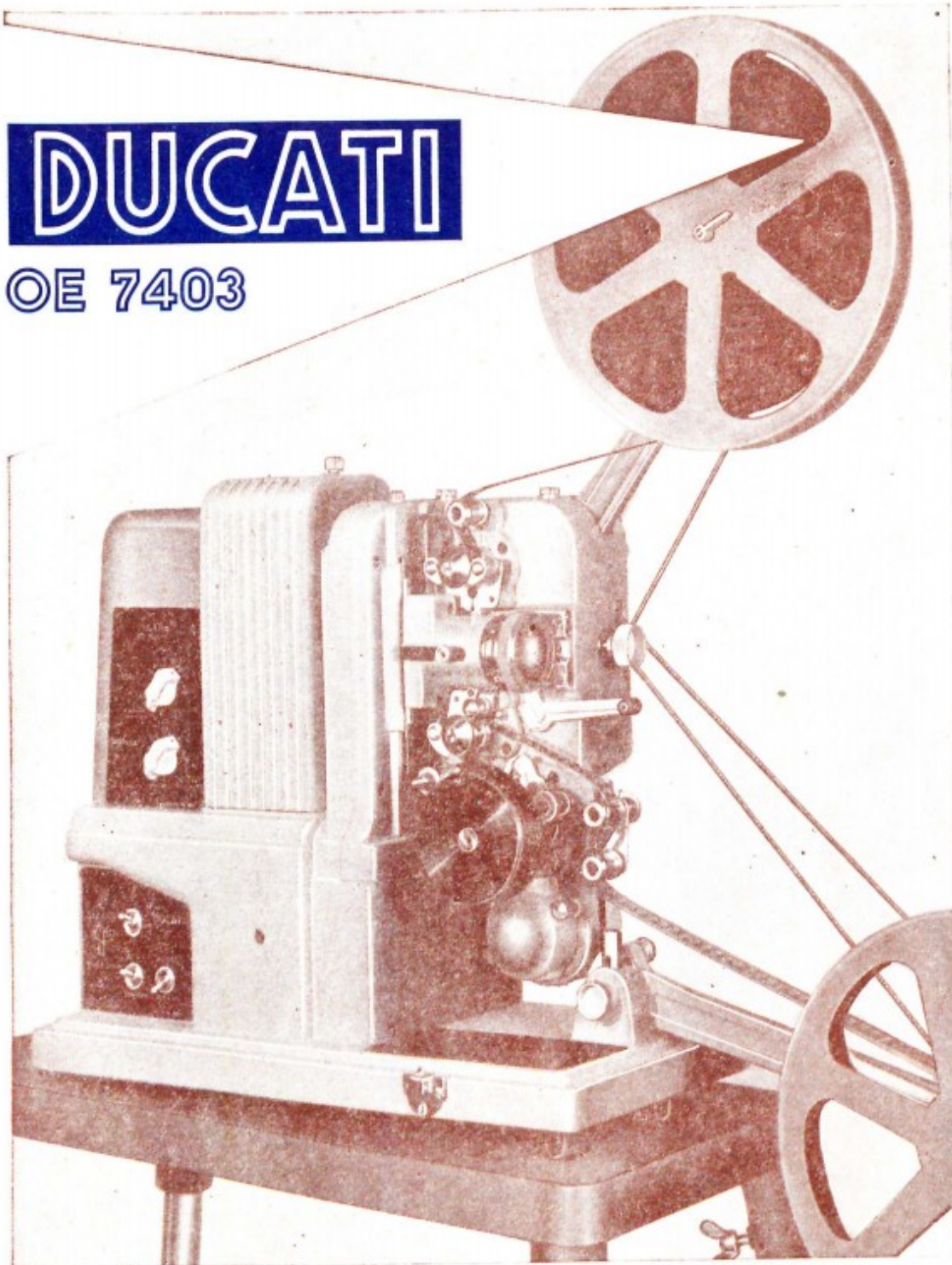
L'esperienza conferma ogni giorno di più la fiducia della Scuola nella

**DUCATI**

Fig. 7. Pubblicità proiettore Ducati serie OE 7401-7402 sonori. "Il nuovo cinema", n. 8, 1953

# DUCATI

OE 7403



# DUCATI

OE 7403

Omologato  
dal  
Ministero  
della  
Pubblica  
Istruzione

\*

PROIETTORE CINESONORO  
A PASSO RIDOTTO 16 MM.

tipo "LEZIONE,"

Si fornisce anche senza il  
complesso di sonorizzazione  
per proiezione muta

*Le caratteristiche ottiche, elettriche e meccaniche rendono il proiettore Ducati OE 7403  
particolarmente adatto per:*

**Scuole, Collegi, Università, Gabinetti scientifici, Cliniche, Istituti Ecclesiastici,  
Oratori e Parrocchie, Birecreatori giovanili, Colonie e Ospizi, Sale ricreative e  
sale di bordo, Alberghi, Clubs, Abitazioni, Laboratori industriali**

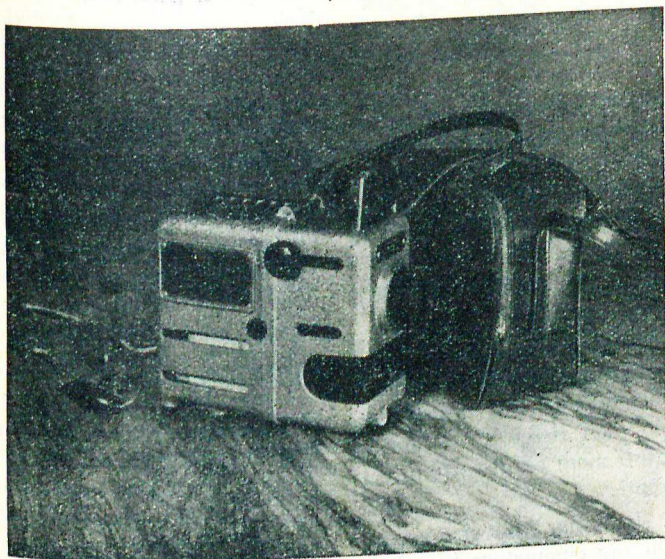
**DUCATI ELETTROTECHNICA S. p. A. - BOLOGNA -** BORGOPANIGALE  
Telefono 51.672

Fig. 8. Pubblicità del proiettore Ducati OE 7403 per proiezioni mute, sonorizzabile.  
Pubblicità presente in quarta di copertina su diversi numeri di "Lanterna" del 1956-1957

C. I. P. S.

# COMPAGNIA ITALIANA PROIETTORI SCOLASTICI

Milano - Via Bertacchi, 8



## ALMO

unisce alla potenza luminosa e alla perfezione tecnica la massima praticità

Con un dispositivo brevettato è stata resa di estrema semplicità l'operazione del montaggio della pellicola.

Il passapellecole brevettato fa sì che l'ALMO sia l'unico apparecchio capace di proiettare anche filmini senza « coda » iniziale e terminale.

Proietta sino a m 10 con un quadro di m 2,70 di base.

**L'ALMO resta freddo anche dopo ore di proiezione ininterrotta.**

Un potente vetro atermico consente lunghe esposizioni di un medesimo fotogramma senza alcun danno alla pellicola.

Un potente vetro atermico consente lunghe esposizioni di un medesimo fotogramma senza alcun danno alla pellicola.

La costruzione è in pressofusione di alluminio verniciato a fuoco.

L'ALMO è completato da un'elegante borsa di vinilpelle-cuoio per la custodia e il trasporto. La borsa che all'occorrenza

può contenere un corredo di filmini, può essere portata a maniglia oppure alla spalla.

Prezzo L. 22.000 - comprese lampada ed elegante borsa in vinilpelle-cuoio.

## SUPERCOLORAMA UN GIOIELLO DELLA TECNICA MODERNA

**OBIETTIVO ANASTIGMATICO A 3 LENTI AZZURRATE - SISTEMA BREVETTATO PER IL CAMBIO DELLA LAMPADA**

IL SUPERCOLORAMA è provvisto di:

Passapellecole estraibile per filmini nel formato standard di 35 mm con fotogrammi di mm 18×24 e 24×36

Passalastrine per diapositive montate su telaini di cm 5×5.

Lampada da 100 Watt con innesto a baionetta (viene fornita in tutti i voltaggi).

Proietta sino a m 12 con un quadro di:

m 3,82 di base i fotogrammi di mm 18×24

m 5 di base i fotogrammi di mm 24×36 e le diapositive nei telaini di cm 5×5.

Il sistema di raffreddamento è a circolazione d'aria.

Il Supercolorama è costruito in pressofusione di alluminio verniciato a fuoco a forma di valigetta.

**PREZZO L. 28.000** compresi lampada, telaino per diapositive, zoccolo porta-lampada di ricambio ed elegante borsa in vinilpelle-cuoio.

Omologati dalla Commissione di Collaudo della Cineteca Autonoma del Ministero della P.I. come da lettera N. 19563 del 13 gennaio 1956.

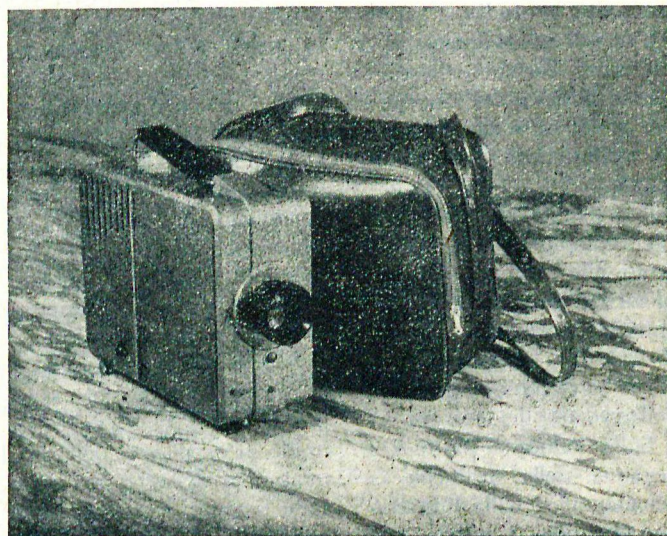
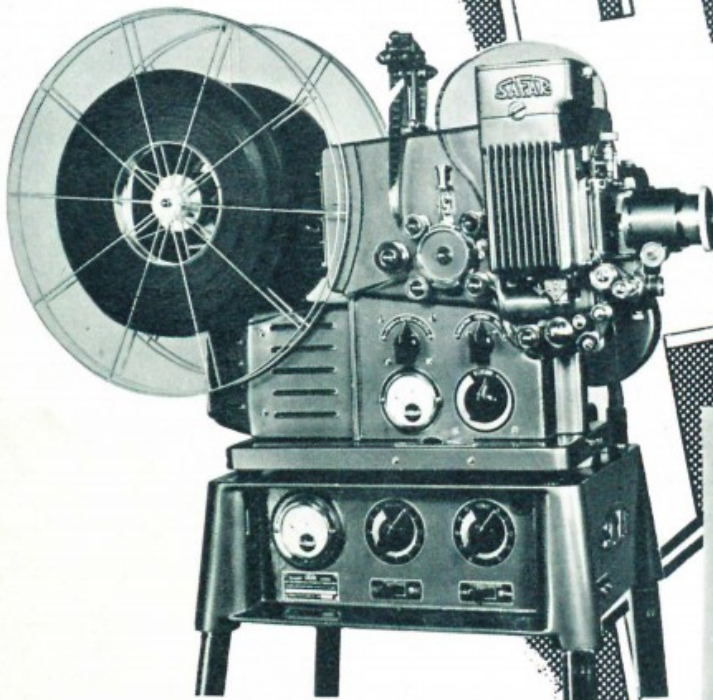


Fig. 10. Pubblicità dei proiettori Almo e Colorama prodotti dalla C.I.P.S. presente in diversi numeri di "Lanterna" a partire dal 1956

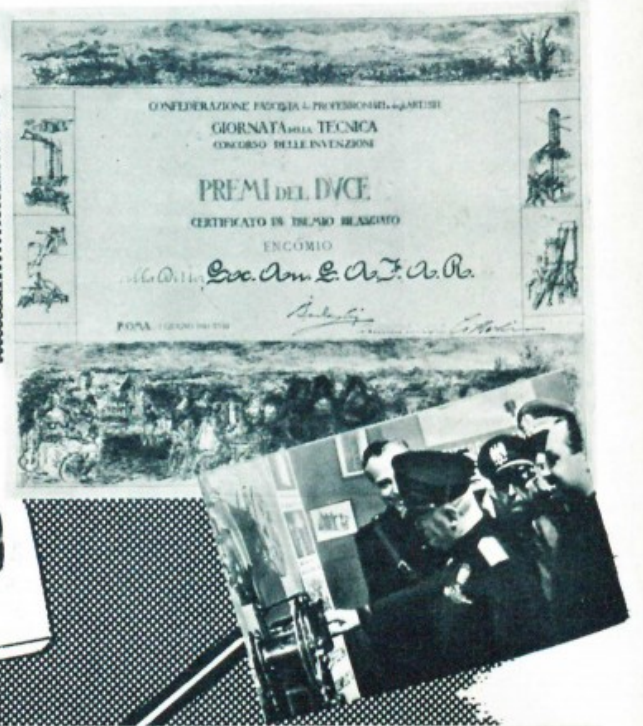


# SAFAR



La Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica, creata dal R. Decreto-Legge 30 Settembre 1938 n. 1780 con "finalità politiche, educative, didattiche, scientifiche e artistiche" ha adottato il passo ridotto, 16 mm., che diffonderà in tutte le Scuole di ogni ordine e grado per la realizzazione di questo imponente compito.

In Germania, l'analogo Ente statale, che ha pure adottato esclusivamente il 16 mm., ha distribuito, dal 1° Gennaio 1935 al 31 Dicembre 1940, 42.000 proiettori e 330.000 copie di filmi su 725 soggetti appositamente preparati.



CINETECA AUTONOMA PER LA CINEMATOGRAFIA SCOLASTICA  
UFFICIO CENTRALE

52  
la Ditta S.A.F.A.R.  
Via Bassini 15  
MILANO

OGGETTO: Concorso proiettori cinematografici

Si comunica a codesta Ditta la seguente graduatoria dei proiettori cinematografici a passo 16 m/m, con la quale si è concluso il concorso bandito dalla Cineteca autonoma per la Cinematografia scolastica:

- 1.- S.A.F.A.R.,
- 2.- Cinemeccanica,
- 3.- Agfa,
- 4.- Siemens.

La detta graduatoria sarà pubblicata nel Bollettino Ufficiale, ai soli effetti dell'assegnazione dei premi stabiliti dal bando di concorso.

Per la diffusione del presente

Commissione giudicatrice del concorso:  
Augusto Pantechi, Presidente  
Livio Laurenti - Luigi Chiarini  
Libero Innamorati - Gino Cimini  
Anchise Brizzi

Il Ministro dell'Educazione Nazionale  
Presidente della Cineteca

Fig. 10. Pubblicità del proiettori Safar utilizzato nel circuito scolastico nel periodo 1941-1942 accompagnata dalla graduatoria ufficiale della Cineteca Autonoma del concorso promosso dall'ente nel 1941. "Cinema", n. 116, 1941 quarta di copertina



### III. MANOVRA DEL MOVECTOR SUPER 16.

#### A) PROIEZIONE MUTA.

##### 1. Preparativi (preliminari)

a) Attacco dell'apparecchio. Mettete anzitutto l'interruttore principale 25/5 (\*) su « Aus » (fermo).

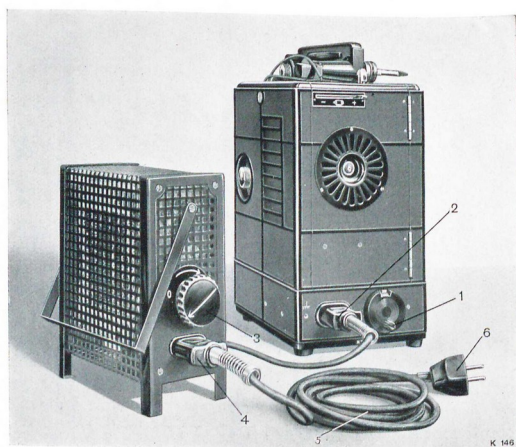
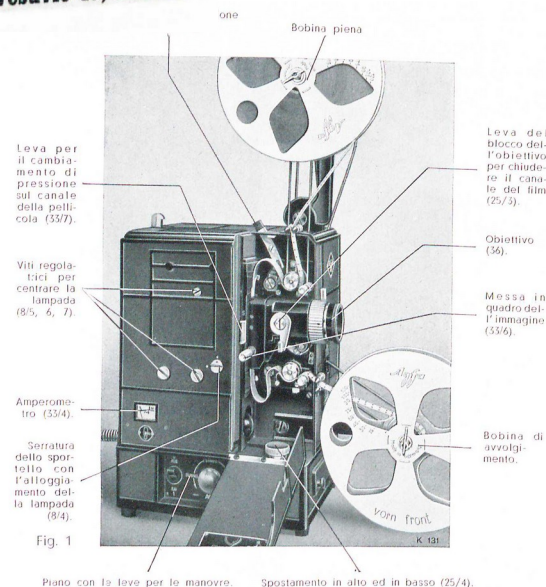


Fig. 16

30

(\*) Esempio delle indicazioni: 25/5 = fig. 25, indicazione 5



### II. DESCRIZIONE DEL MOVECTOR SUPER 16 AGFA

#### 1. Campo d'applicazione del Movector Super 16 Agfa.

- a) Come semplice proiettore:  
Proiezione di pellicole 16 mm. e cioè: film invertibili, positivi, Agfacolor e Ozaphan.
- b) Come proiettore sonoro:  
Proiezione di pellicole sonore a passo ridotto 16 mm.

9

Esempio delle indicazioni 4/1 = fig. 4, indicazione 1

**Fig. 11. Pubblicità del proiettore Agfa Movector super 16 utilizzato dalla Cineteca Scolastica nel primo periodo 1939-1940. Presente su diversi numeri di "Cinema" del 1937. "Cinema", n, 24, 1937, p. 503. Questo modello è stato ampiamente utilizzato anche nel periodo 1949-1952 prima dell'omologazione di nuovi modelli di altre marche da utilizzare negli istituti scolastici. Fig. 12 e 13. Illustrazioni del proiettore Agfa Movector super 16 tratte dal libretto di istruzioni edito nel 1950. Movector super 16 : istruzioni per pellicole mute e sonore a passo ridotto 16 mm, Milano, Agfa, 1950, pp. 9 e 30**

## IL NUOVO TITOLO DI TESTA DEI FILM DELLA CINETECA SCOLASTICA

★

E' stato stampato il nuovo titolo di testa dei film della Cineteca. Si sta procedendo ora all'attacco a migliaia di pellicole che vengono immesse nel circuito scolastico. Il nuovo titolo, che si estende per 22" di proiezione, vuol essere un frontespizio unico di tutti i film che sono patrimonio della nostra scuola.

Presenta in apertura, sul fondo chiaro, l'emblema dello Stato italiano che dissolve nel primo piano di un libro aperto. Sul libro è poggiata una bobina da cui si irradiano cerchi luminosi concentrici.

Il movimento d'apertura dei cerchi è accompagnato dalle battute di chiusa di una delle più limpide e ispirate suonatine di Muzio Clementi, la 6<sup>a</sup> in re magg., Op. 36. Hanno consigliato la scelta la limpidezza gioiosa e la chiarezza inconfondibile di questa frase melodica. Le *Sonatine* del Clementi, per la vastità dei problemi tecnici e didattici artisticamente risolti, hanno conservato intatto dopo tanti anni, insieme al *Gradus ad Parnassum*, il loro valore di codice dell'arte pianistica.

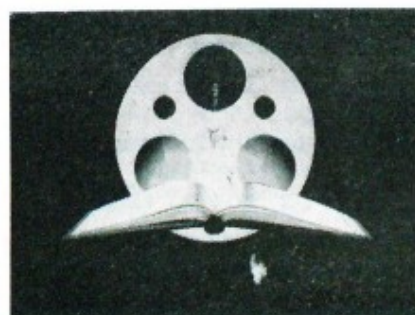


Muzio Clementi: *Sonatina sesta* - Opera 36.

Muzio Clementi è stato un grande artista e un grande maestro. L'attività di tutta la sua vita si è svolta su due campi: la creazione e l'esecuzione musicale, e l'insegnamento. Nelle sue composizioni per piano, e in particolare le *Sonatine* che ogni allievo dei primi anni di pianoforte conosce, sono un miracolo di gradualità e di sapienza didattica in cui ogni problema tecnico è trasfigurato dalla bellezza del canto.

Clementi nacque a Roma nel 1752. Figlio di un cesellatore, apprese giovanissimo la musica dall'organista ro-

mano Cordicelli e dal cantore pontificio Santarelli. A dieci anni vinse un concorso per organista in una chiesa di Roma. A 14 anni era clavicembalista celebre. Condotta in Inghilterra da un ricco signore vi trascorse alcuni anni durante i quali rafforzò senza guida di maestri la sua personalità di insegnante, di concertista, di compositore. Viaggiò in molti paesi d'Europa, ormai celebre. In Germania iniziò il suo capolavoro di tecnica pianistica, il *Gradus ad Parnassum*. Gli ultimi anni li trascorse di nuovo in Inghilterra ove morì nel 1832.



Fotogrammi del titolo di testa

# Organizzazione del circuito dei film della Cineteca Scolastica Italiana

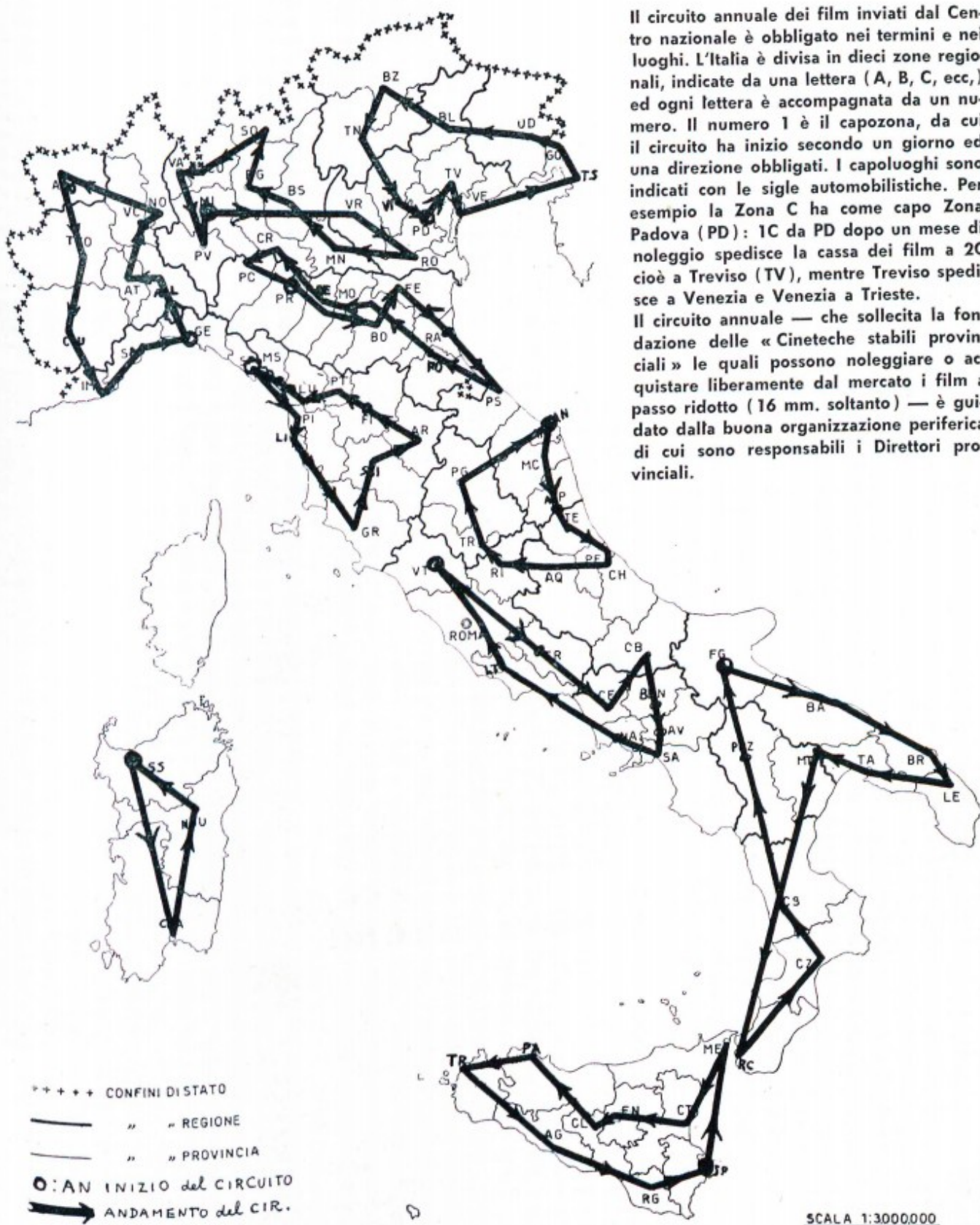
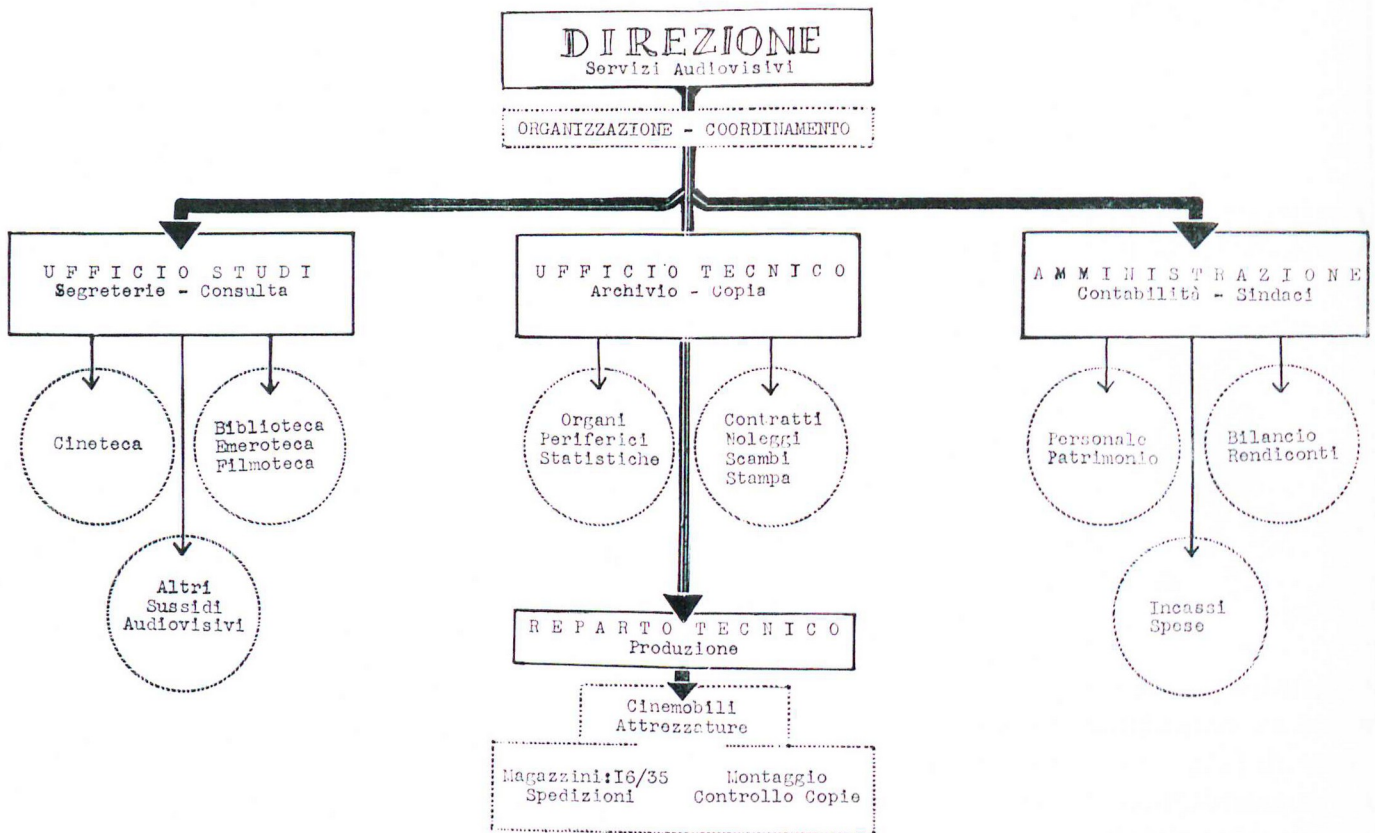


Fig. 15. Illustrazione su mappa del sistema di canalizzazione provinciale adottato dalla Cineteca Scolastica a partire dal 1951-1952. "Il nuovo cinema", n. 37-38, 1955, p. 5

# ORGANIZZAZIONE DELLA CINETECA SCOLASTICA ITALIANA



## COME SARÀ ORGANIZZATA LA CINETECA SCOLASTICA ITALIANA

### CRITERIO GENERALE

I due grafici che pubblichiamo ci sembrano sufficienti per stabilire la struttura funzionale ed organizzativa della *direzione centrale* (attualmente detta per definizione di legge CINETECA AUTONOMA PER LA CINEMATOGRAFIA SCOLASTICA) e degli *organi periferici*.

E' evidente che un organismo scolastico centrale risulta inefficiente ove non crei un sistema di canalizzazione dei suoi compiti, delle sue direttive e dei suoi ordini i quali, capillarizzandosi, raggiungano, in questo caso, lo scolaro nella posizione che esso occupa naturalmente nella carriera scolastica.

Il cinema didattico ed istruttivo classificandosi nelle sue differenti funzioni vuol raggiungere però, non tanto lo scolaro generico, quanto l'ordine e il grado d'ogni scuola. E' vero: la scuola è per se stessa un sistema organico e disciplinato, così che ogni e qualunque canalizzazione di fatti e d'idee nuove non può che seguire gli ordini e gradi preesistenti; ma è altrettanto vero che, una volta rispettati quegli ordini e quei gradi, passando per essi occorre creare organi nuovi: paralleli ma nuovi.

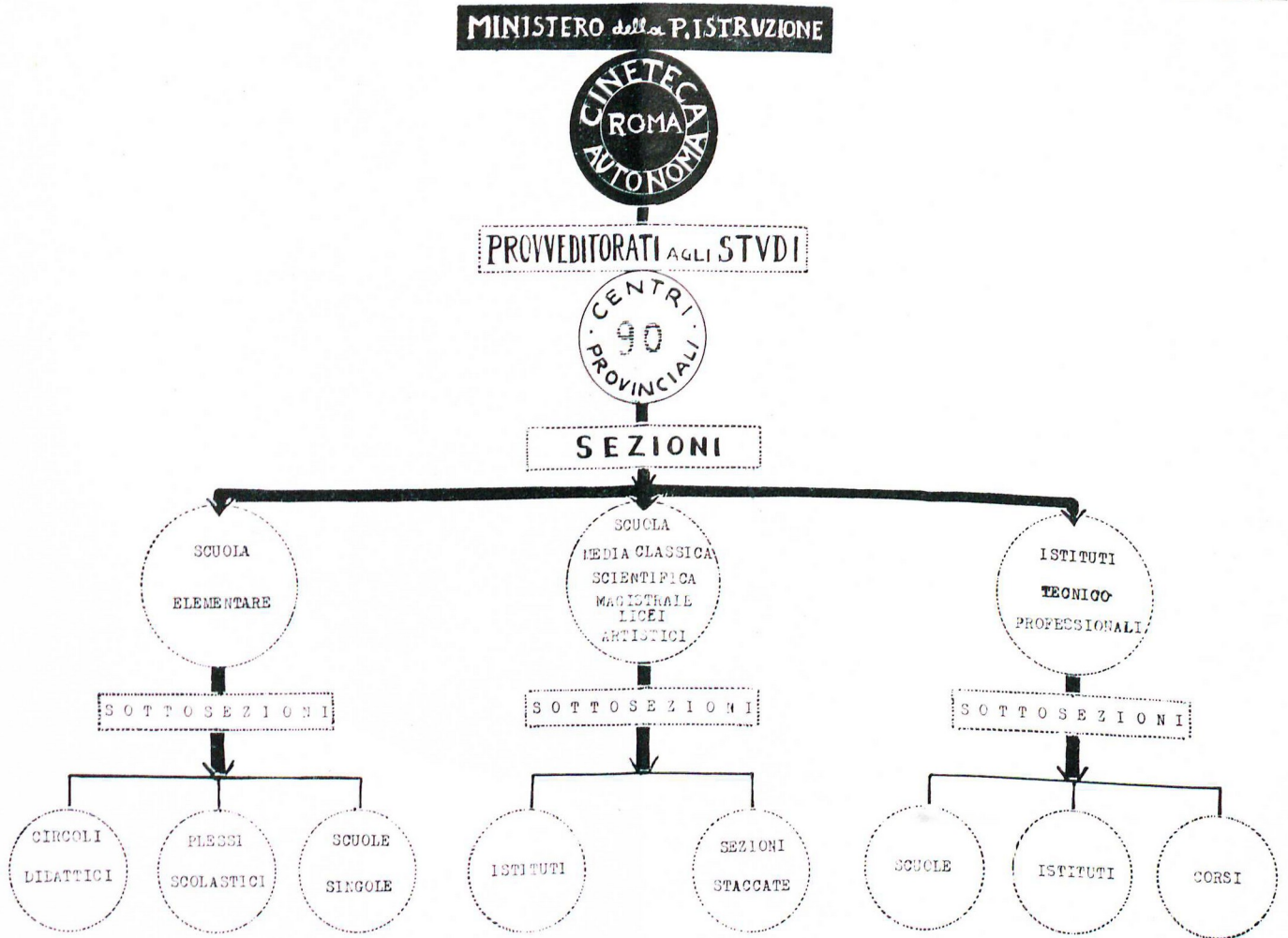
Il cinema scolastico, pur essendo strumento capace di istruire le masse nella tradizione dell'istruzione e dell'educazione umanistica deve e dovrà sempre raggiungere il singolo scolaro nella sua personalità. Si doveva dunque far corrispondere alla classifica della funzione del film didattico in linea tecnica, l'organismo capace di scegliere e di distribuire il tipo di film appropriato alle diverse scuole.

Questo è stato fatto - da quel che ci sembra - dalla struttura organizzativa delineata dall'ordinanza del 12 febbraio 1952 (n. 11819) e sviluppata dalla « cineteca autonoma ».

### GLI UFFICI CENTRALI

Il cinema non muta la sua natura di strumento anche quando da spettacolare diventa didattico, nè - tanto meno - smentisce la sua qualità di merce di consumo e di rapida circolazione. Teoricamente ogni libro può essere letto infinite volte senza esser consumato; un film invece non può essere usato senza che si produca una *condizione costante di consumo*.

Ciò ha una conseguenza immediata: la necessità di *uffici tecnici* che preordinino l'uso. Fra il



libro e lo scolaro, cioè nella lettura, non vi è alcun *medium* meccanico; fra il film e lo scolaro vi è il *proiettore*, senza del quale il film non può essere letto, cioè visionato e capito.

Dunque un *Ufficio Cinedidattico* non può da solo raggiungere il suo scopo se non è affiancato da un *Ufficio Tecnico*, ed un ufficio tecnico non è valido se non si realizza in un *Reparto Tecnico*.

Era la necessità di questi due aspetti specifici di una medesima funzione che ha, fin dalle origini, richiesto l'*autonomia* e la *competenza* della « Cineteca autonoma » per la cinematografia scolastica. La tradizione è una bella cosa, ma il film è un fatto nuovo e diverso nell'insegnamento e nella cultura, e non poteva essere assimilato dalle esistenti Direzioni Generali del Ministero della P. I. Del resto in ogni nazione estera si è manifestata ed attuata la medesima autonomia.

Per tutti questi motivi nella Cineteca Centrale - come si vede molto chiaramente nel quadro grafico qui riprodotto - l'Ufficio Studi, prima inesistente, doveva essere affiancato all'Ufficio Tecnico, e questo doveva, come organo esecutivo, dipendente ma distinto anche nelle persone, realizzarsi nel *Reparto Tecnico*.

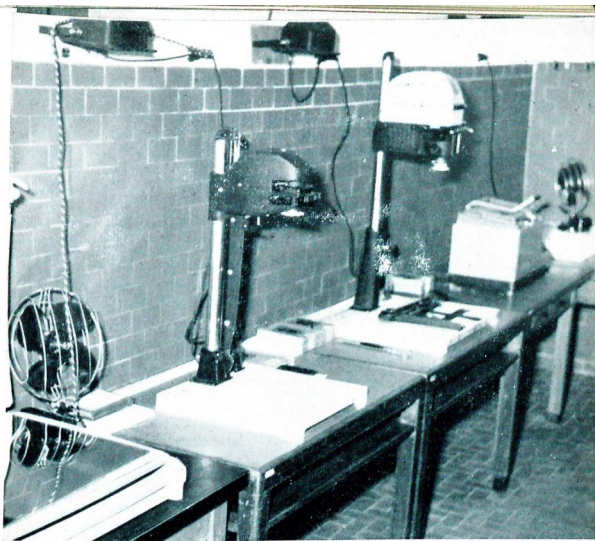
Basta uno sguardo al grafico per capire come ora la *Cineteca* centrale rispecchi la natura duplice del film, che la cultura anglosassone ha definito arte-industria: sempre industria, anche quando è arte; sempre veicolo d'idee e d'insegnamento tutte le volte che gli si chiede di manifestarsi nella visione (macchina elettrica che trascina un nastro di pellicola: merce di consumo costante). E' insopprimibile un aspetto commerciale. Del resto anche il testo scolastico e le dispense universitarie sono oggetto di commercio. Ma per il film questo aspetto si accentua tanto per il suo tipico costo di produzione, quanto perchè può essere letto (visionato) contemporaneamente da migliaia di persone (il libro è invece un « a tu per tu »), infine perchè produce, per esser visto, 3 diversi consumi: quello della pellicola, quello del proiettore, e quello dell'energia elettrica. Si aggiunga che il film è fenomeno di *distribuzione* che richiede organizzazione logistica, e si capisce come il classico Ministero della Minerva sia stato colto di sorpresa dal più spettacoloso strumento di cultura e di formazione professionale che la nostra civiltà ci abbia fornito.

Ebbene, la riorganizzazione della « Cineteca Autonoma » nei suoi uffici centrali è stata concepita

Fig. 17. Organizzazione della Cineteca Scolastica dal 1952. "Il nuovo cinema", n. 2, 1952, p. 5

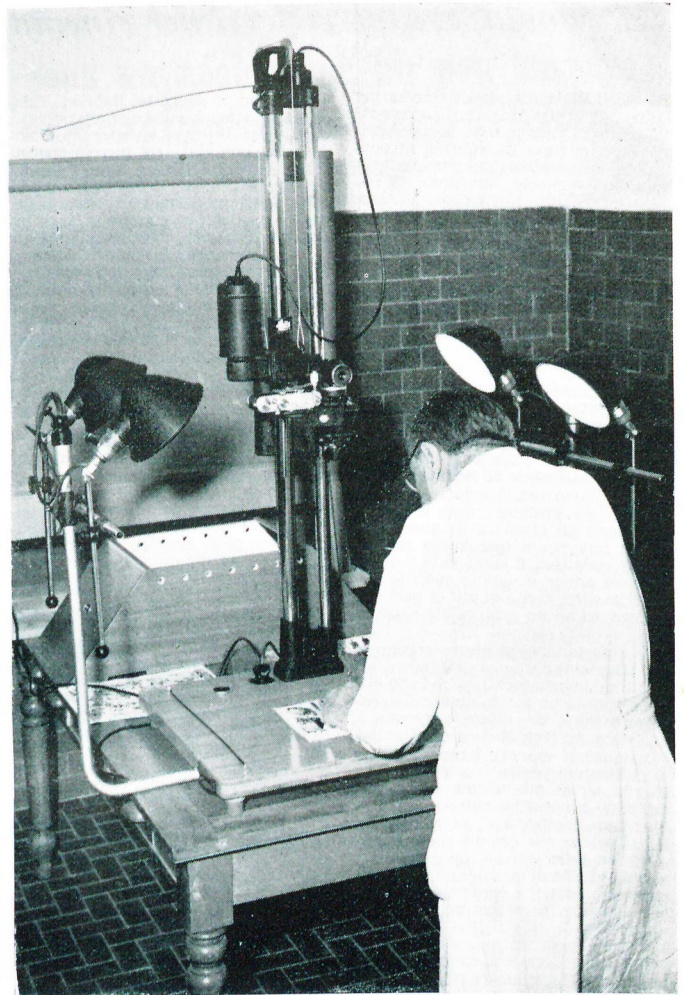
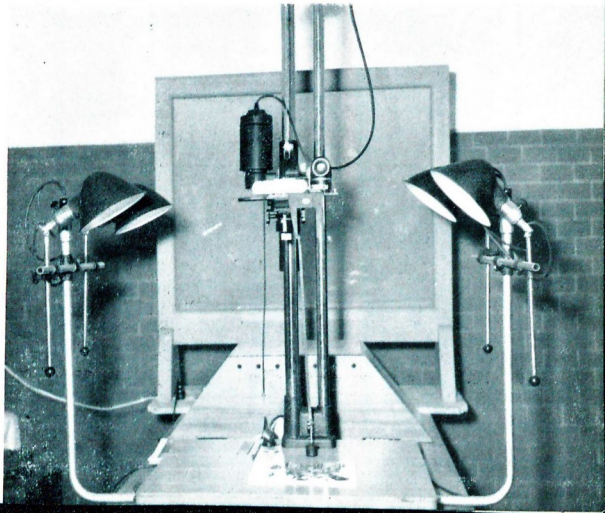


Il Reparto Tecnico autonomo della Cineteca del Ministero della P. I. ha sede in questo meraviglioso edificio dell'Istituto LUCE al Quadraro, a 10 Km. dalla Direzione che è in Via di S. Susanna 17 (Roma).



17. Nuovo Reparto fotografico della Cineteca.

18. Reparto ripresa filmini fissi.



Nel Reparto Tecnico della Cineteca si è fatta la prima riuscita esperienza di fabbricazione dei filmini in bianco e nero e a colori. Le attrezzature tecniche fotografiche e cinematografiche che hanno impegnato buona parte del bilancio in questi ultimi anni, sono quanto di meglio offriva il mercato internazionale.

**Fig. 18. Sede del Reparto Tecnico della Cineteca Scolastica situata nei locali dell'Istituto Luce in Piazza di Cinecittà, 2 a Roma. "Il nuovo cinema", n. 2, 1952, p. 23**

**Fig. 19-20. Attrezzature presenti nel reparto tecnico di Cinecittà. Foto apparse rispettivamente in Catalogo dei film 1952 e "Il nuovo cinema", n. 21, 1954, p. 9**



Il Corso di cultura cinematografica prosegue al Teatro Adriano di Roma con il più vivo interesse della gioventù studiosa. Così nelle altre Città sede dei Corsi.

### Corso di cultura cinematografica per le Scuole Medie Superiori a cura del Centro Provinciale per la Cinematografia Scolastica di Roma

Già da tempo il Centro Sperimentale di Cinematografia si proponeva di affiancare alla sua opera nel campo dell'alta cultura cinematografica e della preparazione degli artisti del cinema un'attività che aggiungesse ai consueti fondamenti educativi della gioventù studiosa una opportuna conoscenza dei mezzi espressivi del film attraverso la storia del cinema. Tale intendimento, che parte dal presupposto di far considerare ai giovani studenti il cinema stesso come un fatto di cultura e un mezzo di conoscenza che si inserisca nella loro preparazione scolastica, alla stessa stregua delle altre forme d'arte, ha trovato possibilità di realizzarsi mediante un accordo tra il Ministero della Pubblica Istruzione (Cineteca Scolastica) con i suoi Centri Provinciali per la Cinematografia Scolastica, e la Presidenza del Consiglio dei Ministri (Centro Sperimentale di Cinematografia); accordo che consente l'inizio dei corsi di cultura per le scuole medie superiori: in alcune sedi oggi, domani in gran parte delle più importanti città italiane.

Il programma di quest'anno è rappresentato da un rapido *excursus* nella storia del cinema dalle origini ai giorni nostri con una analisi dei riflessi, in essa contenuti, della cultura e del costume.

Tale programma — che in futuro ci ripromettiamo di ampliare e approfondire — commentato da noti studiosi della materia, darà ai giovani una conoscenza indicativa degli autori e delle correnti più importanti della storia del cinema e dei progressi che il linguaggio del film ha compiuto come mezzo di espressione artistica, di diffusione delle idee e di comunicazione e comprensione tra gli uomini.

Giuseppe Sala

### In che cosa consiste il Corso

Il corso consiste in una serie di diciotto lezioni illustrate ciascuna dalla proiezione di un film, secondo il programma sopra indicato.

A tenere le lezioni saranno chiamati critici cinematografici e insegnanti fra i quali:

Remo Branca, Giovanni Calendoli, Gaetano Carancini, Mario Dell'Agata, Bruno Franchi, Nino Ghelli, Roberto Giordani, Fausto Montesanti, Antonio

Il Ministro Segni, con le dovute cautele, ha aperto nella scuola una nuova finestra dell'arte: il film

Per la Scuola italiana la discussione sul film come arte è finita: il film ha un suo posto fra i testi scolastici

A Roma, a Napoli, a Palermo e Siena i corsi già iniziati sono frequentati da migliaia d'iscritti

Mura, Pasquale Ojetti, G. L. Rondi, Giuseppe Sala, Donato Sardone, Evelina Tarroni, Mario Verdone, Carl Vincent.

Sul tema delle lezioni, periodicamente, si svolgeranno discussioni. Il Corso sarà corredato di dispense che costituiranno un lineamento di Storia del Cinema.

Gli iscritti al Corso avranno diritto a partecipare ad un concorso finale, le cui modalità saranno in seguito tempestivamente rese note.

L'inaugurazione ufficiale del Corso ha avuto luogo il 10 gennaio nell'Aula Magna del Liceo Visconti, in piazza del Collegio Romano, con prolusione del prof. Branca.

### Il Ministro ha telegrafato:

al Prof. Remo Branca  
Commissario Cineteca Scolastica  
ROMA

Ringrazio vivamente graditissimo invito cerimonia inaugurazione corso di cultura cinematografica, et esprimo mio vivo rammarico non aver potuto intervenire causa impegni parlamentari.

SEGGNI

Ministro Pubblica Istruzione

### Il programma del Corso per il 1953 in otto città italiane

#### PRIMA PARTE

#### L'evoluzione del cinema dalle origini al sonoro (1895-1933)

1. Lezione *Nascita del Cinema - I Primitivi* Lumière (1895) - Méliès (1900-1909) - Lepine (1910) - Altri primitivi (lezione già tenuta dal dott. Mario Verdone).
2. Lezione *L'Epoca d'oro del cinema italiano* (lezione già tenuta dal Dott. Cingotti).  
Piero Fosco: *CABIRIA* (1913)

3. Lezione *Nascita del grande cinema americano* David Wark Griffith: Selezione da *INTOLERANCE* (1915); *AGONIA SUI GHIACCI* (1921); *LE DUE ORFANELLE* (1916-1923) (lezione già tenuta dal prof. Nino Ghelli).

4. Lezione *La Scuola dei comici americani - Charles S. Chaplin* Charles S. Chaplin: *ONE A. M. - CHARLOT SOLDATO*; *IL PELLEGRINO* (1916-1923) (lezione già tenuta dal prof. Remo Branca).

5. Lezione *Scuole e stili in Europa - Svezia e Germania* Mauritz Stiller: *IL TESORO DI ARNE* (1919) (lezione già tenuta dal prof. Antonio Mura).  
Espressionismo tedesco: brano da *IL GABINETTO DEL DOTTOR CALIGARI* (1919)

6. Lezione *Scuole e stili in Europa - Russia e Francia* Avanguardia francese: *LE BALLET MECANIQUE* (1923); *LAMPI SUL MESSICO* (1932)

Le lezioni e le proiezioni avranno luogo al Teatro Adriano la domenica mattina alle ore 10. Esse sono state iniziate domenica 11 Gennaio.

Le discussioni si terranno quindicinalmente nell'Aula Magna di un Istituto cittadino.

L'iscrizione al Corso è gratuita e aperta a tutti gli Studenti delle Scuole Medie Superiori.

La frequenza alle lezioni e alle proiezioni è libera e gratuita.

Gli Studenti che intendono iscriversi sono tuttavia tenuti a munirsi delle dispense che saranno epriodicamente diffuse.

Le iscrizioni si ricevono presso la Segreteria di ciascun Istituto tramite l'insegnante di collegamento con la Direzione del Centro Provinciale per la Cinematografia Scolastica.

7. Lezione *Scuole e stili in Europa - Il documentario* Robert Flaherty: *L'UOMO DI ARAN* (1934)

8. Lezione *L'Invenzione del sonoro* Sue prime applicazione espressive a) *In America* King Vidor: *HALLELUJAH* (1929)

9. Lezione b) *In Francia* René Clair: *IL MILIONE* (1931)

10. Lezione c) *In Italia* Mario Camerini: *GLI UOMINI CHE MASCALZONI* (1932)

11. Lezione *Il Cinema sonoro: nuove esperienze* G. W. Pabst: *DON CHISCIOTTE* (1933)

#### SECONDA PARTE

#### Il cinema sonoro fino alla guerra

12. Lezione *In Italia* A. Blasetti: *MILLEOTTOCENTOESSANTATA* (1933)

13. Lezione *In Francia* Jean Renoir: *LA GRANDE ILLUSIONE* (1937)

14. Lezione *In America* John Ford: *OMBRE ROSSE* (1939)

#### TERZA PARTE

#### Il cinema nel dopoguerra

#### Alcune opere e aspetti significativi

15. Lezione *Problemi sociali* Vittorio De Sica: *SCIUSCIA'* (1946)

16. Lezione *Il cinema e il teatro* Lawrence Olivier: *AMLETO* (1943)

17. Lezione *Interpretazione di un fenomeno mistico* Roberto Rossellini: *FRANCESCO, GIULLARE DI DIO* (1950)

18. Lezione *Il cinema e la letteratura* Robert Bresson: *DIARIO DI UN CURATO DI CAMPAGNA* (1951)

(segue da pag. 4)

dei vari educatori non meno e anzi di più di quella di coloro che svolgono direttamente le lezioni. Forse non sarà possibile in una prima prova commettere degli errori proprio per l'estrema delicatezza del problema che si vuole affrontare, ma saranno appunto gli educatori (e gli uomini di scuola quindi) che con la loro collaborazione attenta ed esperta potranno aiutare a controllare ed evitare gli errori, a precisare i metodi, a scegliere i mezzi.

Le fotografie pubblicate in questa rivista sono opera e fornitura del nuovo reparto fotografico della Cineteca Scolastica del Ministero diretto dal Sig. A. Vendetti.

Fig. 21. Il Teatro Adriano, sede romana del Corso di cultura cinematografica a.a. 1952-1953. "Il nuovo cinema", n. 9-10, 1953, p. 4

Fig. 22. Programma del Corso di cultura cinematografica. "Il nuovo cinema", n. 8, 1953, pp. 21-22





CUS 2759

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

ROMA, VIA TUSCOLANA 812, KM. 9. TELEF. 71397 - 755591

Roma, 26 Luglio 1949

IL V. PRESIDENTE

Egregio Professore,

su mandato del Bureau International de Filmologie, il Centro Italiano di Filmologia, con sede presso questo Centro Sperimentale di Cinematografia, indice per i giorni 26-31 agosto un Congresso Internazionale di Filmologia a Venezia.

Temi del Congresso sono i seguenti:

Tema generale - Livello mentale, Livello culturale e comprensione del Cinema.

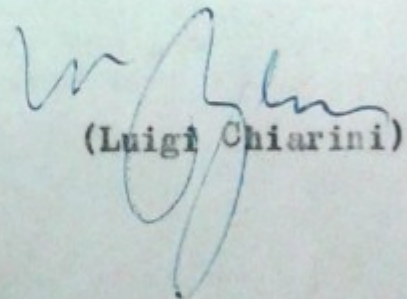
- a)- Condizioni di ricezione e problemi affettivi;
- b)- Spazio e tempo cinematografico;
- c)- Il cinema come mezzo di azione sociale.

Il Centro Italiano di Filmologia si onora di invitarla al Congresso stesso, significandole che per il soggiorno, Ella sarà ospite del Centro Italiano di Filmologia. L'invito è strettamente personale.

Hanno già aderito i professori: Gonseth, Rohrer, Michotte, Katz, Gemelli ecc.

Si gradirà ricevere, a stretto giro di posta, una conferma della Sua partecipazione al Congresso.

Nella speranza di incontrarla a Venezia, riceva, Chiarissimo Professore, a nome del Centro Italiano di Filmologia i miei più cordiali saluti.

  
(Luigi Chiarini)

Prof. UGO SPIRITO  
via Nicotera, 20

ROMA

Fig. 23. Lettera inviata da Luigi Chiarini per invitare Ugo Spirito a partecipare al II Congresso Internazionale di Filmologia che si tiene durante i giorni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nel 1949. Fondazione Ugo Spirito e Renzo De Felice, Fondo Spirito, CUS 2759

CUS2946



PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI  
CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

ROMA, VIA TUSCOLANA 832, KM. 9. TELEF. 71397 - 755591

Roma, 20 Gennaio 1950

COMMISSIONE PER LA FILMOLOGIA  
COMMISSIONE PER LA CINEMATOGRAFIA SCIENTIFICA  
COMMISSIONE PER LA CINETECA

IL V. PRESIDENTE

Illustrissimo Professore,

anche nei prossimi mesi si terranno alla Facoltà di Magistero della Università di Roma, a cura della Facoltà stessa e del Centro Sperimentale di Cinematografia, le lezioni del Corso di FILMOLOGIA, che tanto interesse hanno destato durante lo scorso anno accademico.

Sarei molto lieto che anche in questa occasione Ella volesse aderire all'iniziativa, e in caso affermativo Le sarei grato di volermi fare conoscere il numero delle lezioni che Ella desidera svolgere nel corso, e il giorno preciso di ciascuna.

E' da tenere presente che il Corso si svolgerà il lunedì e il sabato di ogni settimana, dalle 19 alle 20, nei locali della Facoltà (P.zza dell'Esedra) o dell'Istituto di Psicologia (Città Universitaria).

La prego vivamente di inviare la sua risposta a questo Centro Sperimentale di Cinematografia - via Tuscolana 832, Km. 9 - Roma.

L'incaricato della organizzazione del Corso è il Prof. Raffaele Mastrostefano.

L'inaugurazione avrà luogo il giorno 6 febbraio p. v. nella Facoltà di Magistero.

Con i migliori saluti.

*Chiari*

PER LA PRESIDENZA DELLA SEZIONE ITALIANA DI FILMOLOGIA.

(Dott. Luigi Chiarini)

Prof. UGO SPIRITO  
via Nicotera 20  
ROMA

Fig. 24. Invito a partecipare alla nuova edizione dei Corsi di Filmologia del 1950 inoltrato da Luigi Chiarini ad Ugo Spirito in qualità di Presidente della Sezione Italiana di Filmologia con sede presso il Centro Sperimentale di Cinematografia. Fondazione Ugo Spirito e Renzo De Felice, Fondo Spirito, CUS 2946

CUS 4978



# CORSO DI FILMOLOGIA

ISTITUTO DI PEDAGOGIA  
dell'Università di Roma

CINETECA AUTONOMA  
del Ministero della Pubblica Istruzione

Roma, 6 febbraio 1954  
Via di S. Susanna, 17 - Tel. 471.492 - ROMA

Prof. Ugo SPIRITO  
Ordinario di Filosofia  
Teoretica -  
UNIVERSITA' di:  
R o m a

Ci è stato comunicato dal professore Valentini, Direttore della Sezione Psicologica che Ella accetta, in linea di massima, di svolgere una lezione durante il Corso di Filmologia che si terrà presso l'Istituto di Pedagogia della Facoltà di Magistero.

La ringraziamo della preziosa collaborazione che Ella vorrà offrirci e Le comunichiamo che la data della Sua lezione è stata fissata per il giorno 26 marzo c.a.

Per la Sua lezione Le verrà versato un compenso di L.10.000.=

In attesa di Sua risposta, La preghiamo di accettare i nostri più distinti saluti.

p. L'Istituto di Pedagogia  
prof. L. Volpicelli

p. la Cineteca  
prof. Remo Branca

*Ugo Spirito*

Fig. 25. Lettera in carta intestata Corso di Filmologia – Istituto di Pedagogia dell'Università di Roma – Cineteca Autonoma del Ministero della P.I. utilizzata per inoltrare gli inviti ai professori partecipanti. Fondazione Ugo Spirito e Renzo De Felice, Fondo Spirito, CUS 4978



6/12

MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE

# GENTRO NAZIONALE PER I SUSSIDI AUDIOVISIVI

CINEMA, RADIO, TELEVISIONE, TEATRO PER LA SCUOLA

25691

UFFICIO CENTRALE: Via S. Susanna, 17 - Telef. 471.492

REPARTO TECNICO: Via Tuscolana - Telef. 705.036

4 DIC. 1957

Dr. Mario DI DOMIZIO  
Direttore Generale  
Istruzione Superiore  
MINISTERO PUBBLICA ISTRUZIONE

R o m a

*Agosto*  
*6/12*  
*12/12*  
*relativo al corso di filmologia*  
*di cui Le inviamo copia in omaggio*  
*per la copia*  
*9/12*

Questo Ufficio, che da alcuni anni lavora in collaborazione stretta con l'Istituto di Pedagogia dell'Università di Roma, ha ora pubblicato il primo di una serie di Quaderni di Filmologia, di cui Le inviamo copia in omaggio.

Lo scopo di tale pubblicazione è esposto nella breve Avvertenza.

La Legge istitutiva n. 1212 - del 12 ottobre 1956 - attribuisce a questo Ente il compito di promuovere la cinematografia didattica e culturale in ogni ordine di scuole, e questo Ente fa di tutto per rivolgere la sua attenzione al settore universitario.

I corsi annuali di filmologia ed ora questa pubblicazione di carattere universitario sono già una realizzazione concreta; ma sarebbe desiderabile che le attività nel campo universitario si estendessero soprattutto in intesa con codesta Direzione Generale.

Distinti saluti.

- 4 DIC. 1957

5527

R

IL DIRETTORE  
Remo Branca

AR  
6/12/57

Fig. 26. Lettere firmata dal direttore del Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi Remo Branca del 4 dicembre 1957. Indirizzata al Ministero per la P.I. per rendicontare le attività organizzative dei Corsi di Filmologia svolti a Roma. Archivio Centrale dello Stato, Ministero della P.I. - Direzione generale per l'istruzione universitaria - Accordi culturali (1955-1970), busta 104



11/1

MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE

# CENTRO NAZIONALE PER I SUSSIDI AUDIOVISIVI

CINEMA, RADIO, TELEVISIONE, TEATRO PER LA SCUOLA

*1911/58*  
*Procedura*  
*Chiamata*  
*25984*

UFFICIO CENTRALE: Via S. Susanna, 17 - Telef. 471.492

REPARTO TECNICO: Via Tuscolana - Telef. 705.036

8 GEN. 1958

Roma, li \_\_\_\_\_

AM/mm

Dr. Mario DI DOMIZIO  
Direttore Generale  
Istruzione Superiore  
MINISTERO PUBBLICA ISTRUZIONE

R o m a

*Dot. Cascauto*  
*Info ufficio*  
*e cur*  
*10/1/58*

13 GEN. 1958

*M. 136 136*

**R**

136

Mi faccio un dovere di inviarLe il programma del Corso di Filmologia anno 1957/1958 che questo Centro svolge in collaborazione con l'Istituto di Pedagogia dell'università di Roma. Le invio inoltre il manifesto del Corso stesso con l'elenco dei Docenti.

IL DIRETTORE

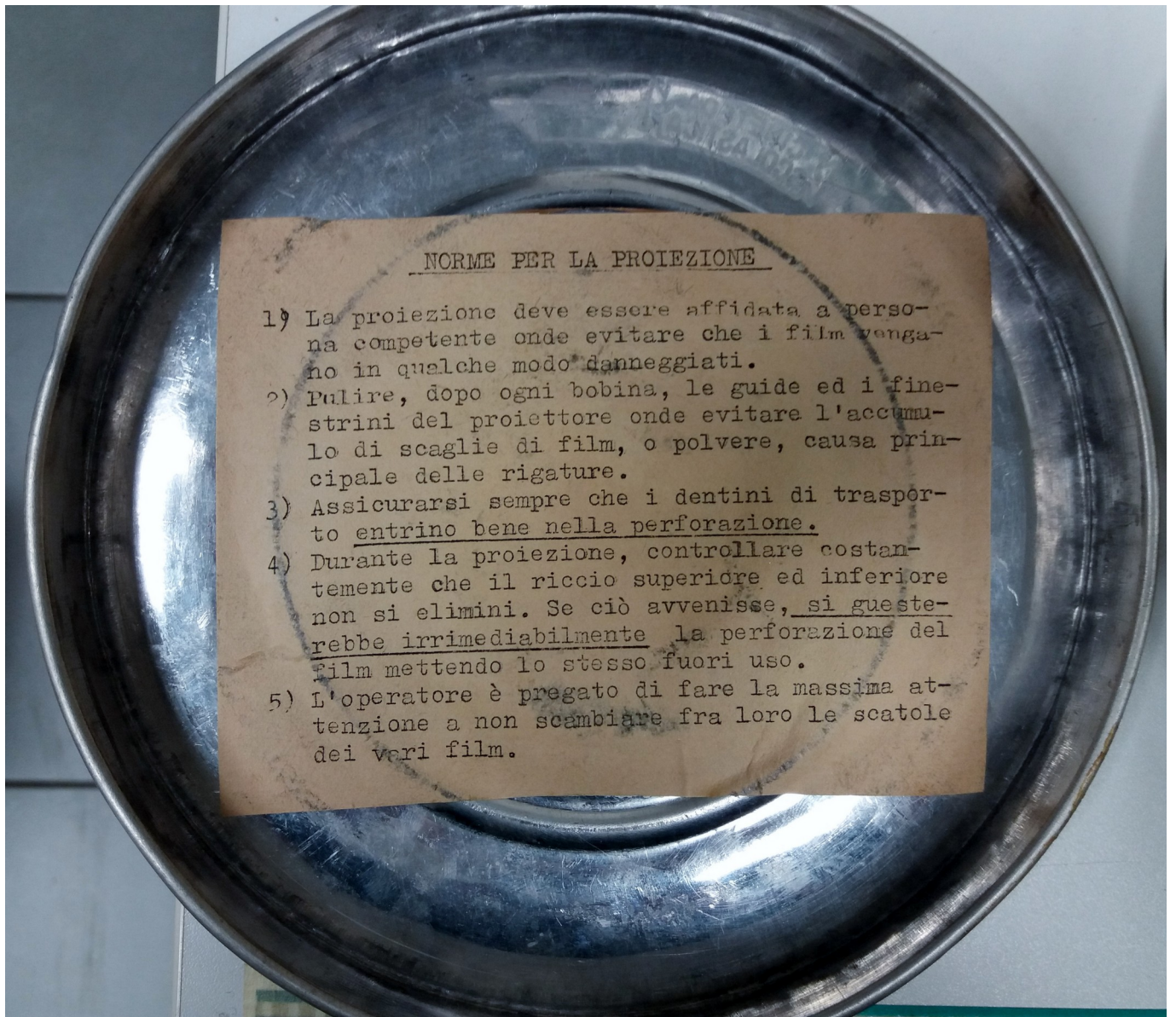
Remo Branca

All. n. 2

GEN. 1958

*17/1/58*

Fig. 27. Lettera inviata l'8 gennaio 1958 dal direttore del Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi Remo Branca al Ministero della P.I. per informare sul programma dei nuovi Corsi di Filmologia. Archivio Centrale dello Stato, Ministero della P.I. - Direzione generale per l'istruzione universitaria - Accordi culturali (1955-1970), busta 104



**Fig. 28. Tipica etichetta applicata all'interno della scatola per riepilogare le norme per il corretto utilizzo e manutenzione della pellicola**

L'intero lavoro ricostruisce e prende in esame le vicende della Cineteca Autonoma per la Cinematografia, sin dalla sua fondazione nel 1938 quale ente controllato dallo Stato italiano: dalla ricostruzione politico-legislativa, passando per la maggior parte delle attività in campo editoriale e in campo didattico, fino alla mappatura dei film che l'ente aveva predisposto attraverso i cataloghi ufficiali per la distribuzione nei vari provveditorati sul territorio italiano.

La prima parte riguarda nello specifico la ricostruzione, partendo dagli anni Venti, del percorso legislativo che ha portato alla fondazione dell'ente nel 1938 con il R.d.l. n. 1780 del 30 settembre 1938, per poi passare al dopoguerra prendendo in esame tutta una serie di circolari, decreti, leggi e discussioni parlamentari che ne hanno cambiato la conformazione giuridica fino alla legge definitiva del 1956 che sostituisce definitivamente la Cineteca Autonoma con il Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi. Ciò è stato possibile grazie alla consultazione delle gazzette ufficiali e di alcuni documenti ufficiali dell'ente, risultati fondamentali, presso l'Archivio Centrale dello Stato. La seconda parte si concentra sulle attività prettamente didattiche e divulgative dell'ente partendo dal 1938, ed è stata realizzata grazie allo studio di tutta una serie di pubblicazioni (le riviste ufficiali "Il nuovo cinema" e "Lanterna, le più importanti riviste di settore del periodo preso in esame "Cinema" e "Bianco e Nero" e altre riviste nate nel periodo 1949-50 quali "Sequenze – quaderni di cinema", "Cinedidattica" e "Rivista del cinema italiano"). Attraverso l'analisi di particolari opuscoli è stato inoltre possibile analizzare il caso dei Corsi di cultura cinematografica per studenti delle scuole superiori attivati nell'a.a. 1952-1953, svoltisi congiuntamente in 7 città italiane con il coinvolgimento di importanti studiosi della cultura cinematografica italiana. Successivamente grazie ad una serie di documenti, come ad esempio alcune lettere presso l'Archivio storico della didattica del Centro Sperimentale di Cinematografia e altra documentazione presente presso la Fondazione Ugo Spirito e Renzo De Felice, è stato possibile aggiungere elementi originali alla ricostruzione della genesi dei Corsi di Filmologia svoltisi a Roma presso la Facoltà di Magistero e curati dal 1954 al 1959 anche dalla Cineteca Scolastica. Infine, è stato esaminato il pensiero pedagogico di importanti studiosi quali Luigi Volpicelli, Giuseppe Flores D'Arcais, Raffaele Laporta attraverso lo studio delle pubblicazioni più importanti sul rapporto pedagogia e cinema. La terza ed ultima parte ha riguardato esclusivamente la ricerca e l'analisi dei film messi in distribuzione negli anni Cinquanta dalla Cineteca Scolastica. Ciò è stato possibile grazie alla consultazione dei

cataloghi ufficiali (editi nel 1952, nel 1954 e nel 1957) ed alla consultazione delle copie fisiche di alcuni film presso vari archivi italiani come la Cineteca Lucana e l'Istituto Luce, oltre all'identificazione delle opere utili su diversi portali online quali il canale ufficiale Youtube dell'Archivio Centrale dello Stato e quello dell'Istituto Luce. Un importante lavoro di recupero di alcuni film del circuito preso in esame, è stato realizzato presso il laboratorio La Camera Ottica dell'Università degli Studi di Udine a Gorizia. Qui vi è depositato il fondo Enam (Ente Nazionale Assistenza Magistrale) recuperato nel 2011 dalla Mediateca Provinciale "Ugo Casiraghi" di Gorizia; il fondo rappresenta ciò che rimane della Cineteca Provinciale per i Sussidi Audiovisivi di Gorizia. Procedendo con il lavoro di inventario e catalogazione con i software del laboratorio delle 220 pellicole di cui è costituito, è stato possibile far emergere delle opere risultate fondamentali per la ricostruzione del patrimonio filmico in circolazione nelle scuole negli anni Cinquanta. Alcuni di questi, attinenti al nostro percorso, sono stati ripristinati dal laboratorio "La Camera Ottica" e successivamente scansionati in 2K per poter essere presentati nella retrospettiva *Racconti privati, memorie pubbliche* del Premio Sergio Amidei 2019 (18-24 luglio) dedicata quest'anno a *La memoria educata. Tesori e riscoperte del cinema didattico ed educativo italiano*.