

## Il cinema didattico di Roberto Omegna tra propaganda fascista e divulgazione scientifica

### Roberto Omegna's educational cinema between fascist propaganda and science divulgation

LIVIA ROMANO

*The following paper is about the scientific and educational movies produced by Roberto Omegna for the "Istituto Luce" during the fascist period. Through the analysis of the Omegna's documentaries two different perspectives are revealed: the positivistic view of the scientist and the ideologist view of the fascist regime that tried to manipulate the scientific films in support of its political propaganda. Omegna was the pioneer of a pedagogy that wanted to convey in the new generations the importance of scientific progress.*

**KEYWORDS:** FASCISM, CINEMA, DOCUMENTARY, SCIENCE, EDUCATION

#### L'Istituto LUCE nel progetto pedagogico-totalitario di Mussolini

Nel 1926 nasceva l'Istituto LUCE, un ente morale nazionale a cui veniva assegnato il compito di produrre pellicole dal chiaro intento pedagogico: era stata sufficiente la visione di pochi minuti di documentario sull'attività di governo dal titolo *Dove si lavora per la grandezza d'Italia* di Mario Albertelli, per convincere Mussolini delle enormi possibilità propagandistiche ed educative del cinema che era da considerarsi «l'arma più forte»<sup>1</sup>, poiché capace di «governare lo sguardo» degli spettatori<sup>2</sup>.

L'idea di dar vita ad una produzione sistematica di film educativi era stata alla base della fondazione, nel 1924, del Sindacato Istruzione Cinematografica (S.I.C.) per iniziativa del giornalista Luciano De Feo, una società anonima che avrebbe dovuto fornire nuovi strumenti didattici finalizzati alla formazione professionale. Il progetto di un cinema *educational*, che promuoveva un incontro tra cinema e istruzione, non aveva però incontrato il favore dei potenziali interlocutori, organismi pubblici e privati che vi preferivano il cinema *theatrical*,

di svago e di evasione<sup>3</sup>. L'incontro tra De Feo e Mussolini, avvenuto grazie alla mediazione del marchese Giacomo Paolucci di Calboli Barone, allora capo di gabinetto agli Esteri, diede una nuova direzione al S.I.C. che Mussolini, vedendo nel cinema uno strumento finalizzato non tanto all'istruzione tecnica quanto al consolidamento del consenso popolare intorno al regime, trasformava da società anonima privata in Società di Stato per la produzione cinematografica, rinominandola L'Unione Cinematografica Educativa (L.U.C.E.)<sup>4</sup>. È stato notato come il LUCE facesse «da battistrada ad una serie di interventi dello Stato – sempre più frequenti dagli anni Trenta in poi – sull'assetto proprietario di organismi volti alla formazione-informazione-comunicazione, prendendo le mosse da aziende private in crisi da salvare, per farle confluire in un disegno, sempre meno casuale, di presenza forte dello Stato», espropriandole e «nazionalizzandole», al fine di piegare il cinema educativo e culturale all'interesse pubblico<sup>5</sup>.

Le moltissime pellicole che l'istituto produsse nell'arco del ventennio, conservate presso l'archivio LUCE e oggi consultabili online<sup>6</sup>, costituiscono delle fonti storiche preziose e finora trascurate per ricostruire il programma

pedagogico totalitario alla base della «dottrina fascista»<sup>7</sup> che, tra la fine degli anni Venti e la metà degli anni Trenta, progettava la trasformazione del fascismo in Stato totalitario<sup>8</sup>.

Si tratta, infatti, di documenti che testimoniano la diffusione di pratiche che Mussolini, attraverso «l'occhio del regime»<sup>9</sup>, utilizzava per educare le masse popolari alla nuova italianità, al culto del duce e alla grandezza del fascismo<sup>10</sup>. Veniva messa in campo una politica culturale e mediologica del consenso che faceva del cinema un'arte popolare e di massa capace di agire, attraverso un uso strategico delle immagini in movimento, su opinioni, gusti, valori, atteggiamenti, stili di vita, che venivano orientati secondo l'ideologia del fascismo, una politica supportata dall'istituzione nel 1922 dell'Ufficio Stampa della Presidenza del Consiglio, trasformato nel 1925 in Ufficio Stampa del Capo del Governo, nel 1934 in Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda, nel 1935 in Ministero e nel 1937 in Ministero della Cultura Popolare<sup>11</sup>.

Fin dalla sua istituzione, il LUCE era stato riconosciuto dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri come una società di cui dovevano servirsi i Ministeri dell'Economia, delle Colonie e degli Interni «ai fini di educazione, istruzione e propaganda»<sup>12</sup>. Ma il principale destinatario delle sue produzioni era il Ministro della Pubblica Istruzione, che Mussolini invitava, con una lettera ufficiale del 14 luglio 1925, «a mettere a punto “un programma completo [...] per la introduzione del cinematografo nelle Scuole Medie”», mentre le singole regioni avrebbero affrontato «la questione del cinema come mezzo ausiliario di insegnamento nelle scuole primarie»<sup>13</sup>. Erano i primi passi di un programma politico e pedagogico di progressiva fascistizzazione della scuola che avrebbe raggiunto il suo culmine col ministro Giuseppe Bottai, il quale, nel suo documento programmatico del 1939 *La Carta della scuola*, avrebbe introdotto nelle aule scolastiche il cinema quale importante sussidio didattico<sup>14</sup>.

Va sottolineato come l'Istituto LUCE nascesse con l'intento di produrre film a carattere prevalentemente didattico e propagandistico, cinegiornali e documentari. Il cinegiornale, un notiziario filmato con cui, dal 1926, obbligatoriamente doveva iniziare ogni spettacolo cinematografico, trasformò Mussolini in un divo di cui veniva esaltata l'immagine di uomo poliedrico:

così come gli eroi delle vecchie comiche pendolavano da un mestiere all'altro, il duce fu servito in una varietà di versioni, presidente del Consiglio dei ministri, nei campi di Romagna, in famiglia, a cavallo nel parco di Villa Torlonia, alla trebbia, sportivo, nuotatore, pilota, arringatore, automobilista, motociclista<sup>15</sup>.

Lo scopo dei cinegiornali era pertanto quello di fascistizzare gli italiani, formandoli alla nuova italianità attraverso la costruzione di una mitologia mussoliniana e di un'iconologia divistica<sup>16</sup>:

il mito del Duce – dice a tal proposito Brunetta – penetra anche nella sala cinematografica e si costituisce come unico autentico mito divistico autarchico a cavallo degli anni Trenta [...]; l'identificazione di Mussolini con i valori di italianità è totale, sia per quanto riguarda la propaganda interna sia per quanto si riferisce alla trasmissione di questa immagine sul piano internazionale<sup>17</sup>.

Oltre che ideologizzare le masse popolari, si voleva diffondere l'immagine di un'Italia pacificata e in cammino verso la modernizzazione, nascondendo quella povera e sottosviluppata<sup>18</sup>.

Era però il documentario ad essere considerato, più dei cinegiornali e dei film di finzione, «un cinema dotato di un *proprium* educativo», che si offriva come un'eccezionale «arma culturale»<sup>19</sup> al servizio dell'autorità statale, come «un precettore, un pedagogo, un propagandista» capace di «plasmare i comportamenti degli individui e delle folle»<sup>20</sup>.

È nel quadro della politica fascista delle immagini a scopo educativo che vanno collocati i documentari di Roberto Omegna (1876-1948)<sup>21</sup>, intellettuale piemontese considerato «uno fra i pionieri del cinema italiano e il pioniere del cinema scientifico in Italia»<sup>22</sup>, al quale il direttore dell'Istituto LUCE Luciano De Feo affidò nel 1926 la direzione del laboratorio di film didattici e scientifici<sup>23</sup>.

Già conosciuto negli ambienti della cultura cinematografica del primo Novecento e premiato due volte per le originali riprese dal vero (*Caccia al leopardo* del 1908, *La vita delle farfalle* del 1911)<sup>24</sup>, Omegna si era distinto per gli interessi eclettici e per la produzione di pellicole i cui contenuti riguardavano cronache di attualità, resoconti di viaggi e studi scientifici. È stato notato come i suoi numerosi documentari prodotti

durante il ventennio fascista siano molto diversi da quelli palesemente celebrativi e retorici del LUCE, in ragione del loro carattere scientifico<sup>25</sup>. Si tratta, infatti, di pellicole che, come tante altre, non rientravano nella politica propagandistica di regime, né erano direttamente «orientate al controllo politico del popolo», ma erano invece frutto di un lavoro svolto con professionalità e competenza di settore<sup>26</sup>. Tale ipotesi di lettura suggerisce di riscoprire queste produzioni cinematografiche come documenti capaci di aprire una finestra sul rapporto tra il regime fascista e quegli intellettuali che, pur avendo accettato di lavorare al suo servizio, non si identificavano del tutto con la dittatura. A questo proposito, nel 1949 Virgilio Tosi chiariva che Omegna non era stato mai un convinto fascista, come invece la stampa del tempo voleva far credere<sup>27</sup>, e che la sua posizione riguardo al regime era quella di agnostico politico, tesi confermata dal figlio Giuseppe, il quale ricordava come il padre fosse preso, fin dal periodo prefascista, «esclusivamente dalla sua passione di pioniere dell'industria cinematografica, dalle sue realizzazioni tecniche e scientifiche»<sup>28</sup>. Nel confermare questa tesi, Simone Sperduto, in un recente volume del 2016 dedicato a Roberto Omegna, ribadisce come egli fosse in primo luogo un «uomo di scienza» che, per esempio, «non accettò di prendere parte alla divulgazione delle teorie sulla difesa della razza, mantenendo saldo il suo operato e proseguendo nella consueta autonomia di produzione», interessato unicamente a salvaguardare «l'occhio della scienza» piuttosto che «l'occhio del regime», cercando di sottrarsi ai continui tentativi di manipolazione dei suoi documentari a scopi propagandistici<sup>29</sup>.

Per fare luce sulla collaborazione tra Mussolini e Omegna occorre riconsiderare il complesso problema storiografico dei rapporti tra il fascismo e gli intellettuali, indagando le ragioni che portarono tanti di loro a «forme di convinta partecipazione e/o di ubbidienza passiva al regime»<sup>30</sup>. Nel tempo sono state avanzate diverse ipotesi: viene, ad esempio, attribuita all'assenza di una cultura fascista, propria e autonoma, la circostanza che diede la possibilità a molti intellettuali, nonostante i compromessi accettati per quieto vivere, di mantenere «il decoro di una sostanziale “indipendenza dell'anima»<sup>31</sup>; oppure si tenta di riabilitare alcune personalità di prestigio culturale asservite al potere fascista, ipotizzando un loro «antifascismo inconsapevole o segreto»<sup>32</sup>. Una delle tesi

più note è poi quella proposta da Asor Rosa di un «totalitarismo fascista imperfetto»<sup>33</sup>, poiché incapace di elaborare una propria cultura e di andare oltre la semplice imposizione di divieti, censure, incentivi, pressioni<sup>34</sup>. Si trattava cioè di un regime che, orientando la sua politica in funzione del consenso, lasciava al mondo intellettuale margini di autonomia, creando così le premesse per un futuro dissenso<sup>35</sup>. Probabilmente, ognuna delle tesi presentate ha una parte di verità, ma ciò che è da comprendere non è tanto il rapporto tra la cultura e il fascismo, inteso nei termini di un confronto tra due entità separate, quanto le forme e i modi della loro influenza reciproca<sup>36</sup>.

Va comunque ricordato che la censura, già operativa prima dell'avvento del fascismo, esercitava un'influenza sempre più pressante sulla produzione dei film, eliminando preventivamente sul nascere pellicole sgradite al regime o programmandone le scelte tematiche. Inoltre, l'obbligo della tessera del Partito Nazionale Fascista per tutti coloro che lavoravano nell'industria cinematografica, orientava in qualche modo le scelte della produzione e spingeva registi come Omegna ad una sorta di auto-censura e di prudente autoregolamentazione<sup>37</sup>. In ragione di questo tacito accordo e di una certa tolleranza da parte del regime, nel corso del ventennio, come molti registi e produttori che coltivarono un interesse più estetico e culturale che non piuttosto politico e ideologico, Omegna preferì dedicarsi a produzioni cinematografiche a carattere scientifico, che però il regime tentò sempre di strumentalizzare a proprio vantaggio, con scopi prevalentemente propagandistici.

## **Il documentario come mezzo educativo nelle pellicole del periodo pre-fascista**

Roberto Omegna è un protagonista poco conosciuto della cultura del periodo fascista<sup>38</sup>, fino a poco tempo fa dimenticato e solo di recente riscoperto per il grande contributo dato alla cinematografia documentaristica e scientifica del Novecento italiano<sup>39</sup>. Nei vent'anni trascorsi nel laboratorio romano dell'istituto LUCE, egli sperimentò tecniche sempre più sofisticate e produsse film scientifici di altissimo livello, facendo riprese dal vero, «di macro e microcinematografia»<sup>40</sup>. Egli non era solo un regista, termine che peraltro comparve nel corso

degli anni Trenta<sup>41</sup>, ma svolgeva indistintamente i ruoli di operatore, realizzatore, sviluppatore, stampatore, tecnico e scienziato che, con la sua «genialità di fantasioso», spesso introduceva varianti di sua invenzione modificando e arricchendo i macchinari e le apparecchiature all'avanguardia di cui il laboratorio era dotato<sup>42</sup>.

In ragione delle sue scelte pionieristiche, sia sul piano tecnologico che su quello contenutistico, gli viene riconosciuto il merito di avere portato il cinema scientifico italiano a livelli simili, o forse superiori, alle produzioni francesi, inglesi e sovietiche<sup>43</sup>, creando e perfezionando un nuovo genere. Poco o niente si è però detto finora della sua pedagogia indiretta e della vocazione educativa testimoniata dalla preferenza sempre accordata al film documentario, un genere che si era caratterizzato, fin dal suo primo apparire, come pratica educativa che aveva il compito di documentare e divulgare<sup>44</sup>.

A ben guardare, l'intenzionalità pedagogica aveva guidato il lavoro di Omegna fin dal periodo prefascista, quando a Torino, già capitale del cinema italiano, collaborando con la casa produttrice fondata da Arturo Ambrosio, aveva creato i suoi primi cortometraggi<sup>45</sup>. Basta leggere i soli titoli di questi lavori, purtroppo quasi tutti andati perduti, per ricomporre la pedagogia che orientava le sue scelte tematiche: si tratta di ripercorrere, attraverso la visione dei pochi fotogrammi rimasti, le tappe di un cammino di formazione personale che il giovane Omegna aveva intrapreso fin dal 1904. Senza tenere conto di questo percorso, delle scelte che egli aveva fatto a Torino prima di trasferirsi a Roma negli anni Venti, non è possibile comprendere il carattere formativo delle pellicole prodotte durante il ventennio fascista.

Prendendo in esame le produzioni cinematografiche del primo periodo sperimentale in cui, come già detto, prevaleva uno stile eclettico caratterizzato da una molteplicità di interessi, è possibile individuare un motivo costante, un filo rosso che avrebbe attraversato tutto il suo lavoro, ovvero la tendenza a rappresentare il vero. Potremmo dire che i suoi documentari mettevano in campo una pedagogia di stampo positivista che egli non avrebbe mai abbandonato, che presupponeva l'esaltazione della scienza, la neutralità dello scienziato e il desiderio di rappresentare l'oggettività dei fatti. D'altra

parte, la valorizzazione del documentario come «film d'insegnamento» e come pratica educativa indiretta aveva preso corpo nell'ambito di una didattica orientata in senso positivista, che, considerando il cinema uno strumento capace di ampliare le possibilità delle esperienze sensibili, ne faceva un sussidio innovativo ed efficace per favorire l'apprendimento scolastico<sup>46</sup>.

Il documentario del 1908 dal titolo *Neuropatologia*<sup>47</sup> è un chiaro esempio di questa preferenza accordata da Omegna al paradigma scientifico offerto dal Positivismo: film didattico destinato agli studenti universitari, curato dal professore Camillo Negro, presentava alcuni casi clinici di soggetti con disturbi mentali e neurologici, facendo un chiaro riferimento agli studi di psichiatria del tempo che avevano ricevuto un forte impulso grazie alle ricerche del positivista Cesare Lombroso.

Fra i titoli del periodo torinese prevalgono documentari dedicati ai molti viaggi che Omegna intraprese, dal 1909 al 1912, in territori ancora poco conosciuti come l'Africa, la Cina, l'India, l'Argentina, la Birmania<sup>48</sup>. Si trattava di *réportages* di viaggio che avevano lo scopo di educare al gusto dell'esplorazione, da utilizzare probabilmente come sussidi didattici nell'insegnamento della geografia, il cui compito era quello di promuovere la ripresa della politica di espansione coloniale che si avviava con l'impresa libica (1911-12). Coerentemente con il paradigma positivista, che orientava l'insegnamento della geografia nelle scuole assegnando un ruolo centrale alle immagini, i film di Omegna rispecchiavano l'orientamento politico di quegli anni. Resoconti dei suoi viaggi di esplorazione, così peraltro poco diffusi persino fra gli stessi geografi italiani del tempo<sup>49</sup>, essi avevano anche una natura etnografica, presentando usi e costumi delle popolazioni dei luoghi visitati. Si trattava, a ben guardare, di una reportistica di viaggio funzionale a una ideologia nazionalistica che affidava alla didattica della geografia il compito di definire il rapporto tra «noi e gli altri», tra popoli civili e popoli incivili, presupponendo un'unità nazionale che non corrispondeva alla realtà<sup>50</sup>.

Un'altra serie di documentari aveva carattere giornalistico, trattando di cronaca, di svago e di attualità, con lo scopo di informare su fatti di una certa rilevanza e mostrandoli nel loro svolgersi<sup>51</sup>. L'interesse di queste pellicole è storico, culturale e pedagogico: nel periodo prefascista Omegna sperimentava un genere di

documentario già diffuso nella cinematografia occidentale e che avrebbe avuto una lunghissima durata, attraversando diverse stagioni culturali. Era un cinema che, adottato dai ministeri della guerra e dai comandi militari dei Paesi coinvolti nel primo conflitto mondiale e adattato come medium per l'informazione e la propaganda, sarebbe stato in seguito posto al servizio degli stati, totalitari e democratici, e utilizzato anche durante la Seconda guerra mondiale<sup>52</sup>.

Omegna era quindi testimone attivo della nascita e della diffusione del cinema documentaristico, che egli utilizzava come una particolare «forma di iconografia didattica»<sup>53</sup>, seguendo le suggestioni della pedagogia positivista che, alla ricerca di nuove tecnologie da applicare alla didattica, non poteva che accogliere favorevolmente l'uso dei film nell'insegnamento<sup>54</sup>.

### I documentari didattico-scientifici del ventennio fascista

*Il Film sul fronte italiano della Prima Guerra Mondiale* (1915-16)<sup>55</sup> rappresenta un vero e proprio spartiacque nelle produzioni di Omegna e registra la presenza di una svolta esistenziale: abbandonati i film geografici e di cronaca, prevalgono invece le pellicole dedicate alle scienze naturali. È probabile che a questa inversione di tendenza avesse contribuito il confronto con le trincee e con gli orrori della guerra, a cui si aggiungeva, nel 1923, la fine della sua collaborazione con l'Ambrosio, di cui da tre anni era direttore tecnico e artistico, a causa della crisi degli anni Venti. Egli, pertanto, trascorse gli ultimi anni torinesi facendo riprese in casa e producendo in proprio documentari destinati alle scuole e dedicati a studi di entomologia, una delle sue passioni giovanili<sup>56</sup>.

Trasferitosi a Roma, Omegna assumeva la prestigiosa direzione del laboratorio del cinema scientifico e didattico del LUCE, dove giungeva a compimento quella svolta avviata all'indomani della guerra, che segnava il passaggio definitivo dalle riprese del mondo sociale a quelle del mondo naturale riprodotte in laboratorio. Si trattava – dice Tosi – di «un angolo tranquillo e isolato in uno stanzone al centro della città ma con le mura spesse dell'antica Roma», un luogo che è stato definito «l'antro del mago»<sup>57</sup>, per sottolineare come questo fosse un rifugio quasi crepuscolare che Omegna aveva scelto per

ripiegarsi nel privato, dedicandosi per vent'anni all'approfondimento della cinematografia scientifica<sup>58</sup>.

C'è a questo punto da chiedersi come mai a Mussolini, dopo i documentari propagandistici e celebrativi, stessero a cuore anche quelli scientifico-didattici e quale fosse il ruolo della divulgazione scientifica nell'orizzonte del programma di fascistizzazione. Per comprendere la natura del rapporto tra il duce e lo scienziato torinese occorre leggere le pellicole del periodo fascista in controluce, assumendo uno stile fenomenologico ed ermeneutico che conduca oltre la superficie, decodificandone il linguaggio e ricercando la verità del messaggio che esse veicolano al di là della censura e delle manipolazioni operate dal regime.

Il primo elemento di questo incontro su cui volgere lo sguardo è di tipo pedagogico e riguarda il comune interesse per le scienze naturali e per il potenziamento del loro insegnamento nelle scuole. La riforma Gentile, col suo taglio dichiaratamente antipositivista, aveva trascurato le materie scientifiche, collocando il liceo scientifico e gli istituti tecnici e professionali in un piano secondario rispetto al liceo classico che privilegiava le materie umanistiche<sup>59</sup>. Negli anni successivi alla riforma, la preferenza per le materie umanistiche era stata messa in discussione non tanto dalle forze della scuola, quanto dal mondo dell'industria più avanzata che esprimeva la preoccupazione che Gentile avesse troppo «sacrificato la domanda di questo settore e i problemi della formazione professionale e di una qualificazione moderna»<sup>60</sup>. La politica scolastica degli anni Trenta fu perciò orientata ad aggiustare quanto nella riforma gentiliana non rispondeva alle richieste del mondo produttivo ed è in quest'ottica che va compresa l'urgenza di riabilitare le discipline scientifiche, che sarebbe stata chiaramente espressa dal ministro Bottai alla fine degli anni Trenta. La *Carta della scuola* del 1939, infatti, rispecchiava il nuovo interesse del fascismo per l'incentivazione del progresso tecnico e scientifico, che si rendeva necessaria alla nuova politica autarchica e di irreggimentazione dell'economia<sup>61</sup>. Il ministero Bottai (1936-1943) coincide con il passaggio dell'Italia «da Paese agrario-industriale a Paese industriale-agrario»<sup>62</sup>, in ragione del prevalere di un'economia di guerra a sostegno della politica aggressiva del regime, alla quale la scuola doveva essere adeguata. L'interesse crescente per lo sviluppo della scienza e della tecnica, che sarebbe stato sempre più

finalizzato al potenziamento della nazione, è pertanto una circostanza che di certo favorì la collaborazione tra Omegna e Mussolini.

Dall'analisi delle pellicole presenti nell'archivio LUCE è emerso come esse restituiscano una duplicità di intenti: da un lato presentano tematiche in linea con la politica del regime, da cui erano comunque commissionate, dall'altro lato sembrano avere una vita propria, rispecchiando anche il punto di vista dell'autore. Anche se non è possibile passare in rassegna tutti i documentari del periodo fascista, alcuni esempi sono sufficienti per vedere quanto l'interferenza del regime fosse in azione fin dal primo film scientifico di Omegna: dopo avere ricevuto l'incarico presso il LUCE, egli aveva riproposto, nella programmazione dei documentari scientifici e didattici, i film privati dell'ultimo periodo torinese, tutti dedicati alla entomologia. Queste pellicole testimoniano da un lato un linguaggio scientifico e tecnico attraverso il quale Omegna metteva in campo la sua passione per la scienza e per il progresso scientifico, che conferma il valore altamente educativo dei suoi film; dall'altro lato c'è un linguaggio diverso, perché i filmati passavano al vaglio della censura che faceva delle aggiunte, attraverso le didascalie o la voce fuori campo del commentatore, veicolando così un linguaggio in linea con la retorica fascista.

A tal proposito, il volume di Sperduto si sofferma su questa tendenza a strumentalizzare i film scientifici e didattici di Omegna per fini di propaganda, ricordando i molti articoli che il giornalista fascista Ottorino Cerquiglini vi dedicava in alcuni numeri della «Domenica del Corriere»<sup>63</sup>. Questi, esaltando l'alto valore istruttivo delle pellicole sugli insetti prodotte dal LUCE, ne dava una personale interpretazione politica, come nel caso di *Vita delle api* (1923-25), un documentario la cui versione originale, prodotta nel periodo prefascista, era stata probabilmente manomessa:

per noi italiani – scriveva Cerquiglini – in tempi come questi di risorto sentimento nazionale, ci sarebbe da fare una questione di nazionalismo anche a proposito dell'utile e sapiente imenottero. [...] Le api offrono il più tipico esempio del regime fascista allo stato di natura. L'ape è dunque fascista della primissima ora<sup>64</sup>.

Mettendo a confronto dati tecnici e stilistici, Sperduto fa notare come l'incoerenza fra alcune parti del film sulle api confermi il tentativo di ingerenza del regime nelle pellicole di Omegna e, al tempo stesso, la loro sostanziale autonomia e l'evidente rigore scientifico<sup>65</sup>. Una tesi che sembra essere confermata da un altro documentario, dal titolo *Vita delle formiche* (1924-31), dove quella delle formiche viene presentata, attraverso molte didascalie, come una società ordinata poiché «retta da un'esatta gerarchia in cui ciascun individuo assolve un suo compito preciso per il bene collettivo»<sup>66</sup>. I due filmati hanno un linguaggio militaristico, esaltano la divisione del lavoro disciplinato, il sacrificio per il bene comune, l'idea di popolo battagliero, lo spirito di solidarietà tra i componenti di una stessa famiglia, la riproduzione e la difesa della razza, tutti temi che sono amplificati dalle didascalie o dal narratore al fine di esaltare, seppur indirettamente, l'ideologia fascista e che accompagnano le immagini di Omegna, che invece si distinguono per l'evidente valore estetico e scientifico.

A ben guardare, tutti i documentari di Omegna prodotti durante il periodo fascista sono da considerarsi fonti che restituiscono da un lato la prospettiva dello scienziato, che era posta al servizio di un cinema educativo, informativo e divulgativo, dall'altro lato la visione politica del regime fascista, che invece era interessato a creare un «cinema educatore», propagandistico e ideologico<sup>67</sup>. Ipotesi interpretativa, questa, che può essere meglio indagata individuando alcuni temi, fra i più ricorrenti nelle produzioni del regista torinese, che si prestavano più di altri ad una facile manipolazione.

Un gruppo di documentari dove è visibile l'ingerenza da parte del regime è quello dedicato a temi relativi al mondo rurale, all'igiene e all'educazione sanitaria: si tratta, infatti, di pellicole che testimoniano le linee della politica totalitaria, ruralistica e assistenzialistica che Mussolini aveva avviato dal 1927 col famoso *Discorso dell'Ascensione*, dove aveva posto in primo piano i problemi della salute fisica del popolo e della difesa della razza: se la pellagra poteva dirsi debellata, – così egli diceva – altre malattie sociali, come la tubercolosi, la malaria «segnavano una recrudescenza»<sup>68</sup>. Era pertanto necessario attuare una politica demografica per arrestare il calo della natalità, considerato un freno all'ascesa della potenza italiana, attraverso una mitologia ruralistica che condannava la città quale luogo di decadenza ed esaltava

la campagna come luogo di solarità, salubrità e genuinità<sup>69</sup>.

Testimonianza di questa politica assistenziale e previdenziale sono alcuni documentari di Omegna dedicati alla bonifica di zone rurali e alla prevenzione delle malattie, in particolare della tubercolosi e della malaria, allora le più temute e diffuse, pellicole dove prevale l'occhio del regime, anche se il linguaggio dello scienziato non ne viene del tutto oscurato<sup>70</sup>.

Una serie di documentari trattavano del lavoro campestre, al fine di ottimizzare la produzione agricola, informando sui pericoli da evitare, ad esempio, riguardo al danno provocato dagli insetti parassiti e nocivi, facendosi portavoce della nota "Battaglia del grano" inaugurata da Mussolini nel 1925<sup>71</sup>. *La mosca delle olive* (1931) e *La mosca* (1935), ad esempio, mostravano come questo insetto fosse un pericoloso veicolo d'infezione delle peggiori malattie, tubercolosi, tifo, colera, carbonchio, difterite, febbre maltese, poiché – dice una didascalia – «raccolglie bacteri, trasportandoli e diffondendoli»<sup>72</sup>, mentre l'occhio dello scienziato entomologo si soffermava sulla descrizione dettagliata degli insetti, sull'anatomia e sulle fasi della riproduzione. Anche i documentari dedicati alla lotta contro la malaria, *La zanzara* (1924-31) e *La vita della zanzara* (1940), presentano le due diverse intenzioni, politica e scientifica:

se il primo mostrava tutte le fasi della nascita della zanzara, dalla deposizione delle uova sulle acque stagnanti, da parte della femmina, alla nascita delle larve e alle loro manifestazioni di vita, al mutamento delle larve in ninfe, sino alla trasformazione nell'insetto completo e al suo distacco dall'acqua per il volo, il secondo invece insisteva sulla politica di prevenzione, filmando alcuni uomini intenti alla diserbazione e alla disinfestazione della superficie lacustre<sup>73</sup>. Pur essendo dedicato principalmente alla vita della zanzara e mantenendo la struttura originaria, il documentario esordiva «con trenta secondi di straordinaria retorica in difesa della salute dei lavoratori della terra» dal terribile insetto che – diceva la voce del narratore – «deturpava la razza e debilitava il fisico e il morale»<sup>74</sup>.

Il documentario sulla *Lotta contro la tubercolosi in Italia* del 1928 sembra, invece, quello maggiormente compromesso dall'ingerenza del regime<sup>75</sup>: dedicato alla "Festa del fiore" organizzata nel 1927 in vari comuni per

la raccolta di fondi a favore della lotta contro la tubercolosi, presenta diverse immagini celebrative tese ad esaltare la crociata antitubercolare che fruttò al Paese due miliardi e duecento milioni di lire. Si sosta a lungo sulle molte opere pubbliche del regime per promuovere la medicina preventiva e la sanità, presentando le pratiche di cura del corpo, un'alimentazione sana, i diversi tipi di sport a cui partecipavano i bambini dell'Opera Nazionale Balilla e le attività assistenziali diffuse nelle zone filmate<sup>76</sup>. A ben guardare, si tratta di un film palesemente propagandistico e didattico, diverso dalle altre pellicole omegnane e più simile a quelle prodotte nello stesso periodo dall'Onmi, l'Opera Nazionale per la protezione della maternità e dell'infanzia, un Ente morale volto «a promuovere e ad ispirare negli uomini e nelle donne il senso vitale della discendenza»<sup>77</sup>, col quale Omegna aveva collaborato nel 1935<sup>78</sup>. Si potrebbe avanzare l'ipotesi che il documentario fosse frutto di un compromesso tra il regime ed Omegna, il quale forse non sempre poteva sottrarsi a quegli ordini dall'alto che contrastavano con la sua professionalità<sup>79</sup>. Le fonti a disposizione non permettono di confermare con certezza tale ipotesi, tuttavia, come già ricordato, sia le testimonianze di Virgilio Tosi e del figlio Giuseppe, sia l'evidente preferenza accordata da Omegna alle pellicole scientifiche, neutrali rispetto alla politica propagandistica di regime, ne lasciano intravedere una certa fondatezza che comunque andrebbe meglio indagata<sup>80</sup>.

Una tematica sembra poi percorrere i tanti film che il regista torinese dedicava al mondo animale e vegetale, ovvero l'attenzione scientifica per la funzione materna che, nell'orizzonte fascista, diventava una vera e propria ideologia: la «sacralità della madre» faceva, infatti, parte della costruzione «di un prototipo femminile organico al piano totalitario»<sup>81</sup>, che richiamava la donna al proprio dovere di «moglie e madre esemplare»<sup>82</sup>.

I film sugli insetti, sui pesci, sulle galline, sui topi, sui fiori e sulle piante, avevano come argomento privilegiato quello della nascita, della germogliazione, della fecondazione, della nutrizione e della crescita: sono famosi i documentari dedicati alla descrizione scientifica e meticolosa della fecondazione del cavalluccio marino, della nascita del pulcino o del canarino, della fioritura di una rosa<sup>83</sup>. Si pensi, per fare alcuni esempi, alle pellicole dedicate alla vita delle formiche, già ricordate, dove sono

frequenti espressioni come «amore per la mamma, cura e nutrimento della prole» e ai topi bianchi, dove una didascalia dice che «la madre accudisce e allatta i topini»<sup>84</sup>. Nell'ottica fascista, le api, le formiche, la mantide religiosa, la gallina, la femmina del topo, diventavano la metafora della “madre del combattente”, una devota fascista la cui vita veniva spesa al servizio del bene della nazione<sup>85</sup>. Per Omegna si trattava solo di un interesse scientifico per il mistero della vita, ma il regime fascista, guardando al mondo animale e vegetale come ad una metafora di quello umano, rendeva i suoi film strumentali all'ideologia della maternità posta al centro della campagna demografica<sup>86</sup>.

Dall'analisi di alcune pellicole del ricco repertorio di Omegna emerge, pertanto, come egli aggirasse tacitamente il controllo e la manipolazione del regime, privilegiando l'onestà e il rigore scientifico del proprio lavoro<sup>87</sup>. I suoi documentari scientifici e didattici, più che come strumenti di propaganda erano pensati come sussidi didattici per le scuole, dove sarebbero stati proiettati grazie alla diffusione operata dalla Cineteca Scolastica Italiana; essi, pur restituendo in parte la pedagogia propagandistica fascista, sono anche espressione di una tensione educativa di natura positivista che Omegna aveva coltivato fin da giovane, vedendo nell'insegnamento della scienza un modo per condurre le nuove generazioni sulla via del progresso.

Egli tentò sempre di rimanere fedele a sé stesso e alla verità dei fatti che desiderava riprodurre nelle sue pellicole, un desiderio di dire il vero che accompagnò tutta la sua produzione, da quella giovanile a quella della maturità, e che aveva una intonazione pedagogica. Influenzò molti registi e aprì la strada al Neorealismo,

cinema di finzione aderente alla realtà, anche nei suoi aspetti più sgradevoli, riconosciuto come il genere cinematografico didattico per eccellenza<sup>88</sup>.

La stagione della produzione cinematografica documentaristica, che si era avviata con il fascismo, non si concluse con la sua caduta, così come l'Istituto LUCE che vi sopravvisse. La pedagogia documentaristica, di cui Omegna fu il pioniere, continuò ad essere veicolata attraverso i documentari che, grazie alla nascita della televisione alla fine degli anni Cinquanta e al diffondersi di nuovi media nel corso del secondo Novecento, furono sempre più finalizzati a un'educazione di massa<sup>89</sup>.

Tutti i documentari prodotti dalla fine della Seconda guerra mondiale ad oggi sono debitori nei confronti dei film di Roberto Omegna, soprattutto per la natura realistica che caratterizza questo genere di cinema, che è informativo, divulgativo, scientifico, ma anche educativo.

Pioniere del cinema, facilitatore di una pedagogia documentaristica e anticipatamente neo-realistica, egli fu di certo una figura rappresentativa della cultura italiana che, nel corso del ventennio fascista, riuscì ad elaborare idee proprie nonostante la censura e il controllo capillare di una politica totalitaria, che guardava al mondo del cinema e della cultura in chiave strumentale. Dalle considerazioni fin qui svolte, sembrerebbe che il progetto totalitario che prevedeva una fascistizzazione dei film scientifici e didattici, non giunse mai a compimento.

LIVIA ROMANO

University of Palermo

<sup>1</sup> A. G. Muratore, *L'arma più forte. Censura e ricerca del consenso nel cinema del ventennio fascista*, Luigi Pellagrini Editore, Cosenza 2017, p. 23. Si tratta di uno slogan già di Lenin.

<sup>2</sup> A. Simoncini, *Governare lo sguardo. Potere, arte, cinema tra primo Novecento e ultimo capitalismo*, Aracne, Roma 2013. G. P. Brunetta, *Istituto Nazionale L.U.C.E.*, in *Enciclopedia del cinema*, Treccani, Roma 2003. Sul cinema durante il fascismo si vedano G. P. Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da “La Canzone dell'amore” a “Osessione”*, Laterza, Roma-Bari 2009; F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano da La canzone dell'amore a senza pietà*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2009; D. Manetti, *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo 1922-1943*, FrancoAngeli, Milano 2012; R. De Berti, *Il volo del cinema. Miti moderni nell'Italia fascista*, Mimesis, Milano 2012.

<sup>3</sup> E. G. Laura, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Istituto Luce, Roma 2004, p. 13.

<sup>4</sup> Ivi, p. 18. Nel 1926 il LUCE fu nazionalizzato con una legge che ne garantiva il monopolio dell'informazione cinematografica, oltre a sancire l'obbligo di programmare nelle sale il cinegiornale che, dal 1927, fu prodotto insieme ai cortometraggi di carattere educativo-didattico e propagandistico.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 18-19.

<sup>6</sup> <https://www.archiviolute.com/>.

<sup>7</sup> Il termine «Dottrina» viene inteso sia in riferimento al testo redatto da Benito Mussolini (*La dottrina del fascismo*, «Enciclopedia italiana Treccani», XIV, 1932) sia in una più larga accezione che riguarda la costruzione di una struttura teorico-ideologica e di una nuova cultura fascistizzata. Cfr. V. Zagarrìo, *L'immagine del fascismo. La re-visione del cinema e dei media nel regime*, Bulzoni, Roma 2009, pp. 89-90.

<sup>8</sup> Cfr. M. Argentieri, *Il Luce e il Duce*, «Cinema 60», 1984, XXV, n. 158, p. 56; V. Zagarrìo, *L'immagine del fascismo*, cit., pp. 89-97.

<sup>9</sup> Così viene definito il LUCE in M. Argentieri, *L'occhio del cinema. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Vallecchi, Firenze 1979.

<sup>10</sup> Cfr. D. Calanca, *Bianco e nero. L'Istituto Nazionale Luce e l'immaginario del fascismo (1924-1940)*, Bononia University Press, Bologna 2016; L. La Rovere, «Rifare gli italiani»: l'esperimento di creazione dell'«uomo nuovo fascista», «Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche», 8, 2002, pp. 51-77.

<sup>11</sup> V. Zagarrìo, *L'immagine del fascismo*, cit., p. 94. Cfr. P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Bari 1975; R. De Felice, *Mussolini il Duce. Gli anni del consenso*, Einaudi, Torino 1974.

<sup>12</sup> E. G. Laura, *Le stagioni dell'aquila*, cit., p. 24.

<sup>13</sup> Ivi, p. 25. A. Sardi, *Cinque anni di vita dell'istituto Nazionale LUCE*, Istituto Nazionale LUCE, Roma 1929, p. 8. Cfr. G. P. Brunetta, *Istituto Nazionale L.U.C.E.*, cit.; J. Charnitzky, *Fascismo e scuola. La politica scolastica del Regime (1922-1943)*, tr. it., La Nuova Italia, Firenze 1996; M. Ostenc, *La scuola italiana durante il fascismo*, tr. it., Laterza, Bari 1981.

<sup>14</sup> G. Bottai, *La Carta della Scuola*, Mondadori, Milano 1939. Cfr. R. Farné, *Iconologia didattica. Le immagini per l'educazione: dall'Orbis Pictus a Sesame Street*, Zanichelli, Bologna 2002, pp. 291-334; R. Gentili, *Bottai e la riforma fascista della scuola*, La Nuova Italia, Firenze 1979; D. Pasqualini, *Giuseppe Bottai e la carta della scuola. Una riforma mai realizzata*, Solfanelli, Chieti 2013.

<sup>15</sup> M. Argentieri, *L'occhio del regime*, cit., pp. 38-39. Cfr. M. Cardillo, *Il duce in moviola: politica e divismo nei cinegiornali e nei documentari Luce*, Dedalo, Bari 1983.

<sup>16</sup> G. P. Brunetta, *Istituto Nazionale L.U.C.E.*, cit.

<sup>17</sup> Ivi, p. 47. G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano. Dalle origini alla Seconda Guerra Mondiale*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 180-181.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> R. Farné, *Iconologia didattica*, cit., pp. 292-293; M. Argentieri, *L'occhio del cinema*, cit., p. 9.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Cfr. S. Sperduto, *Roberto Omegna e l'Istituto Luce. Il cinema scientifico ed educativo dell'Italia fascista*, Herald Editore, Roma 2016.

<sup>22</sup> V. Tosi, *Il pioniere Omegna*, «Bianco e nero», 3, 1979, p. 4.

<sup>23</sup> Direttore generale del LUCE era Luciano De Feo, vicepresidente il marchese Giacomo Paulucci di Calboli Barone e presidente l'ambasciatore Giuseppe De Michelis, senatore del Regno.

<sup>24</sup> Le poche immagini ancora consultabili di *Caccia al leopardo* si trovano nel filmato di Virgilio Tosi, *Un pioniere del cinema scientifico. Roberto Omegna 1876-1948*, codice filmato: D035301; *Vita delle farfalle*, codice filmato: M019905, <https://patrimonio.archiviolute.com/luce>.

<sup>25</sup> S. Sperduto, *Roberto Omegna e l'Istituto Luce*, cit.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 85-86.

<sup>27</sup> V. Tosi, *Il pioniere Omegna*, cit., p. 52.

<sup>28</sup> Ivi, p. 54.

<sup>29</sup> S. Sperduto, *Roberto Omegna e l'Istituto Luce*, cit., p. 86.

<sup>30</sup> G. C. Marino, *L'autarchia della cultura. Intellettuali e fascismo negli anni trenta*, Editori riuniti, Roma 1983, p. 10. Cfr. G. P. Brunetta, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2004; A. Tarquini, *Storia della cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2016.

<sup>31</sup> Ivi, p. 12. La tesi a cui si fa riferimento è di Norberto Bobbio, *La cultura e il fascismo*, in G. Quazza (a cura di), *Fascismo e società italiana*, Einaudi, Torino 1973, p. 229.

<sup>32</sup> Ivi, p. 13.

<sup>33</sup> A. Asor Rosa, *Storia d'Italia. Dall'Unità a oggi*, vol. IV, Einaudi, Torino 2000, pp. 1471-1487. Vedi anche G. P. Brunetta, *Cinema italiano tra le due guerre. Fascismo e politica cinematografica*, Editori Riuniti, Roma 1975, p. 90.

<sup>34</sup> D. Guzzo, *Cinematografia*, in C. De Maria (a cura di), *Fascismo e società italiana. Temi e parole-chiave*, Bradypus, Bologna 2016, p. 122. Cfr. A. Venturini, *La politica cinematografica del regime fascista*, Carocci, Roma 2015.

<sup>35</sup> V. Zagarrìo, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Marsilio, Venezia 2004, p. 14. Una vera simbiosi tra cinema e fascismo non si compì mai, anzi non fu favorita, per motivi di opportunità strategica, nemmeno dallo stesso Mussolini e dai suoi collaboratori, che preferivano trovare una mediazione tra esigenze ideologiche e interessi commerciali. A. G. Muratore, *L'arma più forte*, cit., p. 67.

<sup>36</sup> G. C. Marino, *L'autarchia della cultura*, cit., p. 16.

<sup>37</sup> A. G. Muratore, *L'arma più forte*, cit., p. 77.

<sup>38</sup> Omegna può essere considerato uno di quegli intellettuali che sono stati definiti produttori di cultura di massa o tecnici dell'informazione. Cfr. V. Zagarrìo, *L'immagine del fascismo*, cit., p. 109.

<sup>39</sup> Vedi il volume già ricordato del 2016 di Simone Sperduto (*Roberto Omegna e l'Istituto Luce*, cit.) che ricostruisce la figura di Omegna come un grande professionista capace di salvaguardare il rigore scientifico dei suoi lavori «senza concedere per sua volontà più del dovuto alla propaganda di regime».

<sup>40</sup> E. G. Laura, *Le stagioni dell'aquila*, cit., p. 33. Il laboratorio si trovava in via Cernaia, presso le Terme di Diocleziano, accanto al planetario fondato dal 1928.

<sup>41</sup> Sulla scoperta della regia cfr. Ivi, pp. 111-116.

<sup>42</sup> *Ibidem*. Cfr. anche V. Tosi, *Il pioniere Omegna*, cit., p. 5.

<sup>43</sup> S. Sperduto, *Roberto Omegna e l'Istituto Luce*, cit., p. 100. Sul cinema documentario scientifico e didattico internazionale si veda R. Farné, *Iconologia didattica*, cit., pp. 314-327. Va ricordato che il suo lavoro era coadiuvato da due collaboratori, Gabriele Gabrielian ed Eugenio Bava, tecnici della fotografia.

<sup>44</sup> R. Farné, *Iconologia didattica*, cit., pp. 292-295.

<sup>45</sup> La società cinematografica era tra le maggiori dell'epoca; attiva dal 1904, era stata fondata nel 1906 da Arturo Ambrosio e Alfredo Gandolfi. Altre case produttrici torinesi erano la Pasquali e l'Itala. Cfr. S. Sperduto, *Roberto Omegna e l'Istituto Luce*, cit., p. 37.

<sup>46</sup> R. Farné, *Iconologia didattica*, cit., p. 293 e p. 316. Il riferimento è a R. Ardigò, *La scienza dell'educazione*, Draghi, Padova 1893.

<sup>47</sup> Si tratta di una serie di ventiquattro brevi filmati dedicati a casi di Parkinson, paralisi oculari, crisi isteriche ed emiplegie ripresi all'Ospedale Cottolengo di Torino. Si veda il documentario di mediometraggio che Virgilio Tosi ha realizzato nel 1974 dal titolo *Un pioniere del cinema scientifico: Roberto Omegna 1876 - 1948*, cit. Cfr. V. Tosi, *Il pioniere Omegna*, cit., pp. 20-22.

<sup>48</sup> Fanno parte di questa serie di documentari: *Traversata del Gran Chaco in Argentina* (1907), *Caccia al leopardo* (1908), *Come si viaggia in Africa* (1909), *Funerale abissino* (1909), *A Massaua* (1909), *Da Massaua a Cheren* (1909), *Matrimonio abissino* (1909), *I nostri Ascari* (1909), *Usi e costumi abissini* (1909), *Elefanti al lavoro* (1912), *Fabbrica di ombrelli in Birmania* (1912), *Feste indiane* (1912), *Funerali cinesi* (1912), *Shangai* (1912), *Templi indiani* (1912), *Usi e costumi cinesi* (1912), *Usi e costumi indiani* (1912), *Combattimento di galli* (1912), *La città santa* (1912), *Benares, la città sacra* (1912). Cfr. S. Sperduto, *Roberto Omegna e l'Istituto Luce*, cit., pp. 189-190.

<sup>49</sup> B. Vecchio, *Geografia accademica e associazionismo geografico tra Ottocento e Novecento*, in G. Bandini (a cura di), *Manuali, sussidi e didattica della geografia. Una prospettiva storica*, Firenze University Press, Firenze 2012, p. 24.

<sup>50</sup> G. Bandini, *Rappresentazioni della nazione e razzismo nella geografia scolastica tra Ottocento e Novecento*, ivi, pp. 53-67. Documentari di viaggio sarebbero stati prodotti anche dal LUCE durante il ventennio fascista per opera di Mario Craveri, il quale avrebbe intrapreso viaggi di esplorazione in Africa e in Estremo Oriente, in linea con la politica imperialistica e colonialistica del regime. Cfr. E. G. Laura, *Le stagioni dell'aquila*, cit., pp. 103-110.

<sup>51</sup> I titoli di questa serie di documentari sono: *La prima corsa automobilistica Susa-Moncenisio* (1904), *Le manovre degli Alpini al Colle della Ranzola* (1904), *Vedute ed episodi del terremoto di Calabria* (1905), *La seconda corsa automobilistica Susa-Moncenisio* (1905), *Eruzione del Vesuvio* (1906), *Le risaie* (1906), *Inondazione del piacentino* (1907), *Terremoti in Calabria e Sicilia* (1908), *La scuola di cavalleria di Pinerolo* (1908), *Le manovre navali italiane* (1908), *Eruzione dell'Etna* (1911), *Esposizione di Torino* (1911), *Il varo della "Leonardo da Vinci"* (1911).

<sup>52</sup> R. Farné, *Iconologia didattica*, cit., p. 292.

<sup>53</sup> Ivi, p. 330.

<sup>54</sup> Ivi, p. 293.

<sup>55</sup> Il film fu riproposto nel 1934 col titolo *Gloria*, codice filmato: D061001, <https://patrimonio.archivioluca.com/>.

<sup>56</sup> V. Tosi, *Il pioniere Omegna*, cit., p. 41.

<sup>57</sup> S. Sperduto, *Roberto Omegna e l'Istituto Luce*, cit., p. 97. L'autore si riferisce ad un articolo del giornalista Ottorino Cerquiglini, *Nell'antro del mago*, «Domenica del Corriere», 1935.

<sup>58</sup> L'implicito riferimento alla raccolta di poesie, dal titolo *La via del rifugio* (R. Streglio, Torino 1907) pubblicata nel 1886 dal poeta crepuscolare Guido Gozzano, non è casuale. Questi, infatti, era cugino di Roberto Omegna e aveva collaborato alla sceneggiatura del film *Vita delle farfalle*. Cfr. C. A. M. Burdet, *Gozzano, i cugini Omegna e la copertina della "Via del rifugio"*, «L'Escalina», III, 2, 2014, pp. 317-334.

<sup>59</sup> A questo proposito G. Ricuperati (*Storia della scuola in Italia. Dall'Unità a oggi*, La Scuola, Brescia, p. 124) ricorda come nella scuola di Gentile fosse abolita la storia naturale (tipica scelta antipositivistica) e la sezione fisico-matematica dell'istituto tecnico, in sostituzione della quale era stato creato il liceo scientifico quadriennale. Di fatto, le discipline scientifiche venivano considerate inferiori a quelle umanistiche. Sulla riforma Gentile vedi: G. Tognon, *La riforma scolastica del ministro Gentile (1922-1924)*, in G. Spadafora (a cura di), *Giovanni Gentile. La pedagogia. La scuola*, Atti del Convegno di Pedagogia (Catania 12,13,14 dicembre 1994) e altri studi, Armando, Roma 1997, pp. 319-340; J. Charnitzky, *Il dibattito critico sulla riforma Gentile in Italia e all'estero*, ivi, pp. 341-368; M. Ostenc, *La "politica dei ritocchi" alla riforma scolastica gentiliana*, ivi, pp. 369-390; C. Betti, *La Nuova Scuola Italiana tra riforma e controriforma dell'istruzione popolare*, ivi, pp. 391-459.

<sup>60</sup> Ivi, p. 125.

- <sup>61</sup> Sulla riforma Bottai vedi: R. Gentili, *Giuseppe Bottai e la riforma fascista della scuola*, cit.; A. Ascenzi, R. Sani (a cura di), *Il libro per la scuola nel ventennio fascista. La normativa sui libri di testo dalla riforma Gentile alla fine della seconda guerra mondiale (1923-1945)*, Macerata, Ed. Alfabetica, 2009; R. Sani, *La «bonifica fascista» dei testi scolastici dalla riforma Gentile alla Carta della Scuola di Bottai*, in Id., *Sub specie educationis. Studi e ricerche su istruzione, istituzioni scolastiche e processi culturali e formativi nell'Italia contemporanea*, Eum, Macerata 2011, pp. 409-448.
- <sup>62</sup> G. Ricuperati, *Storia della scuola in Italia*, cit., p. 141.
- <sup>63</sup> S. Sperduto, *Roberto Omegna e l'Istituto Luce*, cit., p. 107.
- <sup>64</sup> O. Cerquiglini, *La migliore operaia del mondo. L'ape italiana*, «La Domenica del Corriere», 41, 1927, cit. in V. Tosi, *Il pioniere Omegna*, cit., p. 52.
- <sup>65</sup> S. Sperduto, *Roberto Omegna e l'Istituto Luce*, cit., pp. 101-106.
- <sup>66</sup> *Vita delle formiche*, codice filmato D058705, <https://patrimonio.archivioluca.com/luce>.
- <sup>67</sup> Sul cinema educatore durante il fascismo si veda A. Mariani, «Per la comprensione del buon film». *Sulla germinazione del film culturale e la diffusione della cinematografia educativa in Italia (1926-1934)*, «Immagine – Note di Storia del Cinema», n. 11, 2015, pp.105-131.
- <sup>68</sup> B. Mussolini, *Discorso dell'ascensione*, Libreria del Littorio, Roma-Milano 1927, p. 12.
- <sup>69</sup> G. Vecchio, *Profilo storico della famiglia italiana (secoli XIX-XX)*, in G. Campanini (a cura di), *Le stagioni della famiglia. La vita quotidiana nella storia d'Italia dall'unità agli anni Settanta*, San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 1994, pp. 108-109.
- <sup>70</sup> Cfr. S. Sperduto, *Roberto Omegna e l'Istituto Luce*, cit.
- <sup>71</sup> Questi alcuni titoli: *La tignola del grano (Sitotroga cerealella oliv.) - La vespetta del grano (brachys boucheanus)* del 1924-1931, codice filmato: M000304, *L'iceria di Purcase, La cimice del grano o Nemici del grano (1924-1931)*, codice filmato: M008205, <https://patrimonio.archivioluca.com/>.
- <sup>72</sup> *Mosca delle olive (Dacus oleae rossi) ed il suo endofago: Opius africanus szepel (1931)*, codice filmato: M014503, *La Mosca (1935)* codice filmato: D04310, <https://patrimonio.archivioluca.com/>.
- <sup>73</sup> *La vita della zanzara*, codice filmato: D058603, *La zanzara*, codice filmato: M003302, <https://patrimonio.archivioluca.com/>.
- <sup>74</sup> S. Sperduto, *Roberto Omegna e l'Istituto Luce*, cit., p. 109.
- <sup>75</sup> *La lotta contro la tubercolosi*, codice filmato: M015002, <https://patrimonio.archivioluca.com/>. La pellicola era stata prodotta su specifico incarico della Direzione Generale della Sanità Pubblica. Cfr. E. G. Laura, *Le stagioni dell'aquila*, cit., p. 36.
- <sup>76</sup> Sull'opera Balilla si veda C. Betti, *L'Opera Nazionale Balilla e l'educazione fascista*, La Nuova Italia, Firenze 1984.
- <sup>77</sup> M. Morello, *Donna, moglie e madre prolifica. L'Onmi in cinquant'anni di storia italiana*, Il Rubbettino, Soveria Mannelli 2010, p. 7. Cfr. S. Inaudi, *A tutti indistintamente: l'Ente opere assistenziali nel periodo fascista*, CLUEB, Bologna 2008.
- <sup>78</sup> Si fa riferimento al documentario che Omegna produsse insieme a Pietro Francisci dal titolo *Alle madri d'Italia*, il primo film realizzato per la preparazione della donna al parto, codice filmato: M023702, <https://patrimonio.archivioluca.com/>. E. G. Laura, *Le stagioni dell'aquila*, cit., p. 36.
- <sup>79</sup> Cfr. S. Sperduto, *Roberto Omegna e l'Istituto Luce*, cit., pp. 108-109. Altri documentari riguardanti l'ambito sanitario sono: *Emanazione del radio (1931)*, codice filmato: M013901, <https://patrimonio.archivioluca.com/>, che illustra i procedimenti adottati per estrarre l'emanazione del radio, effettuati presso il Laboratorio fisico della Direzione generale della Sanità Pubblica, che sarebbe stato poi distribuito negli ospedali per la cura dei tumori maligni; *Elioterapia (1935)*, prodotto in collaborazione con la Croce Rossa Italiana.
- <sup>80</sup> V. Tosi, *Il pioniere Omegna*, cit., p. 52.
- <sup>81</sup> Cfr. H. Dittrich Johansen, *Le professioniste del Pnf. Un'aristocrazia del comando agli ordini del Duce*, «Studi Storici», 42, 1, 2001, pp. 181-201.
- <sup>82</sup> Cfr. P. Meldini, *Sposa e madre esemplare. Ideologia e politica della donna e della famiglia durante il fascismo*, Guaraldi, Rimini-Firenze 1975; E. Girotto, *Donne in divisa, Donne, politica e famiglia nei cinegiornali Luce degli anni Trenta*, «Officina della Storia», <https://www.officinadellastoria.eu/it/2018/01/04/donne-in-divisa-donne-politica-e-famiglia-nei-cinegiornali-luce-degli-anni-trenta/>.
- <sup>83</sup> Si vedano *Un mondo meraviglioso (1938)*, codice filmato: D026602, dedicato alle riprese di un fondale marino e ad una comunità di cavallucci marini, *Dall'uovo alla gallina (1931)*, codice filmato: M022401, *Il canarino (1938)*, codice filmato: D030302, *Vita della pianta (1923-1925)*, codice filmato: D031104, *L'intelligenza dei fiori: disseminazione e fecondazione (1933)*, codice filmato: M013701, <https://patrimonio.archivioluca.com/>.
- <sup>84</sup> *La vita dei topolini bianchi o Vita dei topi bianchi (1924-31)*, codice filmato: M003601, *I topi (1939)* codice filmato: D059401, *Topi in trappola (1939)* codice filmato: D027804, <https://patrimonio.archivioluca.com/>.
- <sup>85</sup> Cfr. P. Meldini, *Sposa e madre esemplare*, cit.
- <sup>86</sup> Cfr. P. Corsi, *La tutela della maternità e dell'infanzia in Italia*, Società editrice di Novissima, Roma 1937; M. Monnanni, *Per la protezione della stirpe: il fascismo e l'Opera nazionale maternità e infanzia*, Sallustiana, Roma 2005; M. Bettini, *Stato e assistenza sociale in Italia: l'Opera nazionale maternità e infanzia, 1925-1975*, Erasmò, Livorno 2008. Si veda anche il documentario già ricordato *Alle madri d'Italia*, strumento di propaganda promosso e ideato dall'Onmi, che insegnava alle madri come conservare la salute e l'efficienza della propria persona durante la gravidanza e dopo il parto, il metodo e l'igiene dell'allattamento, e le cure per proteggere il fragile organismo del bambino durante i primi anni di vita.

<sup>87</sup> Il suo lavoro fu peraltro apprezzato e riconosciuto più volte: nel 1934 il documentario *I Fiori* (codice filmato: D040407, <https://patrimonio.archivioluca.com/>) ebbe molti consensi durante la Mostra del Cinema di Venezia, dove nel 1936 vinse la Coppa per il miglior film scientifico con *Uno sguardo al fondo marino* (codice filmato: D060302, <https://patrimonio.archivioluca.com/>) ripetendo la vittoria nel 1938 con la Targa per il miglior film educativo e scientifico assegnata a *Un mondo meraviglioso* (codice filmato: D026602), ex-equo col tedesco *Der Bienenstadt* di Ulrich K. T. Schulz, suo concorrente e direttore del laboratorio di cinema scientifico dell'U.F.A. Cfr. E. G. Laura, *Le stagioni dell'aquila*, cit., p. 35.

<sup>88</sup> S. Sperduto, *Roberto Omegna e l'Istituto Luce*, cit., pp. 128-143. Cfr. L. Caminati, *Una cultura della realtà. Rossellini documentarista*, Mimesis, Milano 2011; Id., *Alberto Cavalcanti e il "documentario narrativo": il ruolo della tradizione documentaristica nella formazione del cinema neorealista*, «Bianco e Nero», 567, pp. 57-71.

<sup>89</sup> Per una breve storia del documentario si veda A. Aprà, *A proposito del film documentario*, «Annali dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico», 1, Roma, 1998, pp. 40-67.