

Il primo decennio

Silvio Celli

*Di tutta la storia del cinema italiano,
il cinema tra le due guerre è forse
il cantiere aperto che
può riservare più sorprese¹*

Sarà bene intendersi subito: non ci interessano le ricorrenze. Parleremo, è vero, dei primi anni di vita del Centro Sperimentale di Cinematografia, ma il fatto che ci si trovi a farlo nel settantacinquesimo anniversario della sua fondazione non è che una coincidenza. Determinante, invece, è stata la possibilità offertaci, e da noi salutata con vera soddisfazione, di esaminare integralmente i fascicoli di allievi e insegnanti del Centro, quei giovani e quei docenti che dapprima animarono le poche stanze di via Foligno (quando il nascente CSC trovò ospitalità in un'ala di un istituto di avviamento professionale) e poi frequentarono gli ampi e attrezzati spazi di via Tuscolana². L'accesso a tali fonti non solo offre l'opportunità di fare luce sui meccanismi e le dinamiche interne della scuola – borse di studio per gli allievi, esercitazioni di sceneggiatura, personale docente, film disponibili nella cinetecca del Centro, e così via – ma può e deve diventare l'occasione per avviare una rilettura critica sulla natura e il ruolo del CSC nel periodo fascista.

Per anni, nella storiografia cinematografica italiana, si è affermata una *vulgata* secondo la quale il Centro Sperimentale rappresentò, per alcuni giovani che lo frequentarono (come Pietro Ingrao, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini), una sorta di “fucina dell'antifascismo”, un laboratorio di cospirazione politica nel quale si formarono alcuni dei protagonisti della vita culturale e politica del dopoguerra. Tuttavia, l'individuazione di un collegamento fra l'attività che si realizzava al CSC e il «lungo viaggio attraverso il fascismo» non può ritenersi né immediato né scontato, come ci si avvede dalle meditate frasi di Ingrao, pronunciate a molti anni di distanza dagli avvenimenti ai quali egli si riferisce:

L'inclinazione e l'interesse al cinema, per i giovani a cui mi riferisco, non ebbero una motivazione così *direttamente* e strumentalmente politica, anche se il nesso fra il “fare cinema” in un certo modo e la lotta antifascista e sociale poi divenne così diretto e forte in alcuni. Adesso io voglio sottolineare invece un'altra cosa: ciò che in quella *congiuntura storica* ci sospinse in modo così netto al cinema, e a tutto quanto esso significava e poteva significare. Se dovessi dirlo in termini un po' solenni e generali, direi che vedemmo, in quel nuovo fatto espressivo, una risposta a un bisogno confuso di lettura e di comunicazione con i processi sconvolgenti di massa, di dimensione mondiale, che precipitavano intorno a noi. Cinema come fatto espressivo e quindi libertà e intervento e comunicazione con le grandi aggregazioni e conflitti da cui eravamo investiti³.

Il CSC nei piani di Ciano e Freddi

Quale fu, dunque, il progetto che intese realizzare il regime fascista nel momento in cui sancì la fine della Scuola Nazionale di Cinematografia e diede vita, con decreto prefettizio, al Centro Sperimentale? Che cosa rimase, nel nuovo organismo, di quella primigenia e fragile scuola?

La nascita del CSC vide senza dubbio la realizzazione del nucleo forte di quelle proposte blasettiane che mai avrebbe potuto trovare attuazione con le esigue risorse economiche della SNC. Blasetti, in due lunghe missive inviate fra il dicembre del 1933 e il gennaio del 1934 all'avvocato Gino Pierantoni, presidente della Corporazione dello Spettacolo, indicò quali criteri si dovessero seguire per istituire una scuola di cinematografia su basi solide, superando l'impostazione della SNC, che «si è sinora dimostrata inutile come contributo pratico all'industria»⁴. Vale la pena riassumere sinteticamente alcuni punti salienti del disegno blasettiano: estensione dei corsi ai ruoli degli sceneggiatori, degli scenografi, dei tecnici, e potenziamento del corso per attori; selezione degli allievi su base nazionale attraverso preselezioni su basi provinciali; aumento del bilancio della scuola; «Abbia la scuola una sede propria; e cioè un teatro proprio», scrive poi Blasetti.

Impossibile credere che l'accoppiata Ciano-Freddi non abbia tenuto in considerazione questi suggerimenti⁵. Se chiari segni di continuità fra la prima e la seconda scuola sono peraltro ravvisabili sia nella scelta di tanti studenti della SNC di continuare gli studi al Centro (pensiamo a Luigi Zampa, Primo Zeglio, Andrea Checchi, Fulvio Testi, Maria Arcione, Otello Toso e Arrigo Colombo) che nel «culto» blasettiano per l'addestramento ginnico degli allievi, tuttavia non si possono discorgere i consistenti e originali apporti del Sottosegretario di Stato e del suo Direttore generale. Infatti, al di là della sistemazione provvisoria della neonata scuola nei locali di via Foligno, i due sviluppano, fra il 1934 e il 1936, un piano organico per il cinema nel quale è assegnato al CSC un preciso ruolo nel contesto italiano. Nel dopoguerra Freddi definì il problema della scuola di cinema come

il più delicato, forse, in quanto non riguardava soltanto l'immediato presente, ma l'avvenire stesso della cinematografia italiana. Poiché era necessario ed urgente immettere nell'organismo cinematografico uomini nuovi e coscienziosamente preparati, che fossero in grado di cooperare alla rinascita effettiva ed alla sicura affermazione dell'industria e dell'arte nazionale. Occorreva quindi creare un organo il cui compito fosse quello di preparare questi nuovi elementi, specialmente direttivi, educati non esclusivamente ai dettami del praticismo dominante, ma ai concetti di una tecnica capace di concorrere alla creazione di elevate espressioni d'arte cinematografica⁶.

La costruzione di un'efficiente sede per la scuola di cinema costituisce una priorità per il regime, al pari dell'edificazione di un moderno centro di produzione cinematografica. A poco più di due mesi dalle disposizioni che sanciscono la creazione di un centro industriale cinematografico sulla Tuscolana (l'erigenda Cinecittà)⁷, un nuovo R. D.-L. dispone la «Dichiarazione di pubblica utilità delle opere di costruzione della nuova sede dell'Istituto nazionale "Luce" e del Centro sperimentale di cinematografia»⁸. Il cerchio si chiude. La costruzione di una scuola incaricata di formare i «nuovi elementi, specialmente direttivi» del cinema italiano a venire è dunque altrettanto importante della nascita di Cinecittà e della sede del Luce; rientra anzi in un medesimo e coordinato progetto per il cinema. Il complesso progettato da Antonio Valente, che comprende aule scolastiche, teatri di posa, ma anche spazi per la refezione e il tempo libero, e l'articolazione dell'orario per gli allievi, che pianifica e scandisce scrupolosamente la loro settimana (dal lunedì al sabato, ogni giorno dalle ore 8.30 alle ore 19.00)⁹ mostrano come la scuola non miri soltanto a impartire un insegnamento tecnico-pratico, ma prefiguri in realtà un progetto pedagogico, politico ed etico nei confronti degli allievi, come del resto accadeva all'epoca per tutte le organizzazioni deputate all'educazione della gioventù. Sebbene oggi si tenda sovente a sorvolare su questo aspetto, non possiamo ignorare che le dichia-



Benito Mussolini inaugura
la nuova sede del Centro Sperimentale
di Cinematografia, il 16 gennaio 1940

Dall'alto:
nei corridoi del Centro, alla sinistra di
Mussolini, Alessandro Pavolini
(seminascosto) e Luigi Chiarini;
Mussolini saluta le allieve nell'aula di
danza, dietro di lui Pavolini;
Gaetano Ventimiglia illustra a Mussolini
la macchina da presa "italiana" da lui
progettata e costruita, la O.G. 300;
Mussolini lascia il Centro al termine
della cerimonia, dietro di lui Luigi Freddi,
Pavolini e Chiarini



Alessandro Blasetti sul set di *Contessa di Parma* (1937)

razioni e gli scritti di uomini politici e funzionari preposti alla cinematografia italiana rimarcavano continuamente tale vocazione pedagogica, finalizzata a trasformare spiritualmente le giovani generazioni; come si poteva leggere in una pubblicazione del 1937:

Per il funzionamento spirituale si è operata una trasformazione della mentalità di tutti gli elementi che concorrono alla cinematografia, dal produttore all'ultimo degli operai, in tutti i campi, si sono condotti tutti questi elementi da una mentalità di prestatori d'opera unicamente interessati al possibile beneficio economico, a uno stato di comprensione dell'alto valore artistico, industriale, etico e sociale dell'opera cui essi sono chiamati a collaborare¹⁰.

Il CSC, allora, con i suoi allievi che frequentano le lezioni in tuta da lavoro, può evocare di volta in volta l'idea di una comunità, o di un collegio, o di un falansterio, o, ancora, di un opificio¹¹. Un'idea che non sarebbe dispiaciuta a Blasetti, che nella succitata lettera del dicembre 1933 a Pierantoni auspicava che la manutenzione della scuola venisse «affidata agli allievi medesimi i quali vi alloggierebbero e vi prenderebbero un rancio pagando una retta minima di copertura».

Se qualcuno ci chiedesse, *ex abrupto*, se il fascismo seppe forgiare, attraverso il CSC, una nuova leva di quadri direttivi, tecnici e produttivi – una leva di intellettuali militanti e funzionari¹² cresciuta nel clima spirituale del regime – da inserirsi stabilmente nelle professioni del cinema, ebbe-ne, risponderemmo che questo progetto si realizzò in larga parte; subito dopo, tuttavia, dovremmo avanzare una quantità di distinguo che smorzerebbero non poco la perentorietà della nostra affermazione. Il fascismo riuscì a predisporre, per i giovani cinesperimentalisti (usiamo



Francesco Pasinetti

(Fondo Francesco Pasinetti dell'Archivio Carlo Montanaro)



Luigi Freddi

un'espressione in voga in quegli anni) una corsia preferenziale di avvio al professionismo per quegli elementi che si distinsero nei Cineguf e nei concorsi cinematografici dei Littoriali della cultura e dell'arte. E tale via prevedeva un necessario (anche se non obbligatorio) passaggio attraverso la formazione al CSC:

Tre anni or sono Sua Eccellenza Ciano e Sua Eccellenza Starace, con la costituzione della Direzione generale della cinematografia, affidavano in pieno ai fascisti universitari il compito di disciplinare e di sviluppare la cinematografia a formato ridotto in Italia, controllando quindi e dirigendo tutta l'attività cinedilettantistica nazionale. Attività che sino a quel momento aveva avuto solo delle sporadiche manifestazioni. [...] I migliori elementi passano dalle sezioni al Centro Sperimentale di Cinematografia per perfezionare la loro preparazione tecnica. Entrano così nella vera e propria preparazione professionale; e di qui sono poi pronti ai cimenti della produzione vera e propria¹³.

A partire dalle riprese di *Via delle Cinque Lune* (1942) si assiste al sorgere di un curioso Stato-system che, per la realizzazione di film diretti da Luigi Chiarini, mobilita, con l'eccezione dell'Istituto Luce, tutti gli organismi cinematografici di Stato: il CSC, l'ENIC, e la Cines¹⁴. In questo primo film di Chiarini risaltano le interpretazioni di Luisella Beghi e Andrea Checchi, due fra i migliori attori formatisi al CSC. Negli anni precedenti l'ENIC, società pubblica di noleggio ed esercizio, aveva già sostanzioso il Centro con il conferimento di speciali borse di studio agli allievi più meritori: nel 1939 fu proprio l'emiliana Beghi ad aggiudicarsi la borsa di cinquemila lire¹⁵.

A ben vedere, tuttavia, un simile intervento dello Stato a supporto di film girati al Centro, e che impiegano quali attori e tecnici gli stessi allievi, evidenzia più d'una debolezza del sistema e, seppur timidamente, la stampa riferisce più volte circa le difficoltà di far approdare i neodiplomati ai set. Le parole pronunciate dinanzi a docenti e allievi del CSC dal ministro Alfieri in occasione di una sua visita al Centro – «Voi sapete che è stata diramata una circolare alle Case produttrici con la raccomandazione di tener presenti gli elementi di questo Centro, molti dei quali, del resto (mi pare 8 o 10) già nel primo anno sono stati scelti ed hanno potuto mettersi definitivamente nel ritmo di questo lavoro»¹⁶ – non sembrano scalfire il muro di diffidenza, e Chiarini, due pagine appresso, ribadisce:

Inutile nasconderlo: nell'ambiente cinematografico parlare di scuola, di studio, di libri non poteva non far sorridere la maggioranza che con la scuola, con lo studio e coi libri ha avuto così poco a che fare. Essi, i pratici, gli uomini del rozzo concreto non potevano capire e non potranno mai capire che il problema del Cinema non è sostanzialmente diverso da quello delle altre arti e che, quindi, è soprattutto un problema di gusto, di sensibilità, di cultura, di tecnica anche, ma non rozzamente intesa, sibbene come espressione artistica¹⁷.

Un paio di anni dopo, il problema non sembra ancora sulla via della soluzione. Dopo aver ricordato i tanti attori usciti dal Centro che hanno dato buone prove in vari film, Giuseppe Vittorio Sampieri osserva:

Già, è vero, il Centro non ci ha ancora dato né un regista, né uno sceneggiatore, né un primo operatore, né un capo di produzione. È vero. Ma chi mai poteva credere che tanti pochi anni bastassero a creare simili elementi per la cui maturazione occorre un'esperienza lunghissima di vita e di lavoro? [...] Coraggio, signori, un po' di fiducia ormai, al Centro Sperimentale dovreste pure accordarla. Non vi pare?¹⁸

Largo ai giovani

Al Centro Sperimentale il regime fascista dimostrò di saper tener fede a una delle parole d'ordine che si era dato: largo ai giovani. Uno dei maggiori meriti di Chiarini fu non solo la capacità di saper riconoscere i giovani preparati e di talento, ma di affidare loro incarichi di responsabilità. Quasi coetaneo dei suoi allievi, Francesco Pasinetti giungeva a Roma circondato da un'aura di ammirazione e autorevolezza, che gli veniva dalla fama dei suoi scritti cinematografici e dalla proclamazione di Littore nel Convegno di critica cinematografica, alla prima edizione dei Littoriali della cultura e dell'arte (Firenze, 1934). Altri giovani di valore, specialmente nei settori tecnici, percorsero a spron battuto il cammino che li vide tramutarsi da allievi in docenti o assistenti dei docenti: accadde all'allievo di ottica Carlo Nebiolo, o al fido operatore di Pasinetti, Antonio Schiavinotto. E un "piccolo maestro" era anche Renato May, che nel 1938 confezionò con Paolo Uccello il film ad uso didattico *I mezzi espressivi del cinema: l'inquadratura e il montaggio*¹⁹.

Che dire, poi, della felice "contaminazione" delle riviste di cinema da parte degli allievi? Le pagine di «Cinema» e di «Bianco e Nero», in particolare, diventarono luoghi per proporre nuove idee sulla cinematografia o inediti e "pericolosi" punti di vista dai quali scrutare il mondo. Alcuni lasciarono in eredità pregevoli pagine di critica o scrupolose dissertazioni tecniche (Ugo Saitta, Anton Giulio Majano, Renato May, Giuseppe Scotese), altri invece impressero un segno indelebile al dibattito critico e politico (Giuseppe De Santis, Gianni Puccini, Michelangelo Antonioni); né si può tacere che vi furono ex allievi, come Domenico Paolella, che si resero artefici di scritti d'impronta razzista su «Film» o «La difesa della razza».



25 novembre 1935: Dino Alfieri, ministro per la Stampa e Propaganda,
si reca a inaugurare la sede provvisoria del Centro in via Foligno, 40

I maggiori successi nel tentativo di rendere compartecipi i giovani diplomati del Centro, quando non addirittura protagonisti, dell'opera di mobilitazione del paese a fianco del regime, il fascismo li conseguì facendoli assumere all'Istituto Nazionale Luce o favorendo il loro ingresso alla Incom. Le necessità propagandistiche legate alla guerra di Spagna prima, e soprattutto allo scoppio del secondo conflitto mondiale, poi, richiesero l'immissione negli organici dell'ente di Stato e della società diretta da Alessandro Pallavicini di un buon numero di diplomati con spiccate conoscenze tecniche, provenienti per lo più dai corsi di regia o di ottica. La lista che si può comporre è fitta di nomi, ma probabilmente parziale: Fernando Cerchio, Ugo Saitta, Mario Chiari, Renato May, Antonio Schiavinotto, Giuseppe Scotesse, Giovanni Paolucci entreranno all'Istituto Luce (chi come regista, chi come montatore, chi come operatore, ma talora assumendo l'una o l'altra di tali funzioni); Giorgio Covi, Vittorio Carpignano, Alberto Pozzetti, Domenico Paolella, Remigio Del Grosso, Edmondo Cancellieri animeranno la propaganda, sovente truce ma di indubbio impatto emotivo per lo spettatore, della Incom. Gli italiani attraverseranno i bui anni della seconda guerra mondiale con i servizi girati o montati anche da questi giovani ex allievi del Centro.

I germi necessari (e benedetti)

Esposte in questi termini, le vicende del CSC durante il suo primo decennio di vita potrebbero far pensare a una vittoria del fascismo su tutti i fronti. Se ciò non accadde, fu perché Chiarini e i suoi

collaboratori infettarono il corpo di una scuola a vocazione tendenzialmente totalitaria con benefici germi capaci di annidarsi nell'apparato osseo del Centro, per attendere il momento più propizio per riprodursi e diffondersi. Un sano spirito pragmatico, dettato dalla necessità di costruire una moderna didattica del cinema, e l'amore per l'arte cinematografica, favorirono la contaminazione. Anche Freddi, che pure si guarderà bene dal riconoscere certi debiti, definirà i primi anni del Centro «come un ciclo di pazienti ricerche che avevano lo scopo di fornire un'esperienza atta a dare le basi per un'efficace seria impostazione dei problemi didattici della cinematografia»²⁰. Questi germi si chiameranno Rudolf Arnheim e Vsevolod I. Pudovkin (il mezzo di diffusione furono, per entrambi, le traduzioni dei loro scritti ad opera di Umberto Barbaro); Jean Renoir, che incontrò gli studenti del Centro poco prima di riparare in Francia per l'inizio delle ostilità belliche; e ancora René Clair, Sergej M. Ejzenštejn, Charlie Chaplin, Frank Capra, i cui film popolavano la cineteca del CSC. Altri, numerosi e insidiosi germi si materializzeranno e si diffonderanno dalle pagine di «Bianco e Nero».

1. Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Ossessione". 1929-1945*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. XII.
2. In verità, le vicissitudini patite dal Centro dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943, e poi ancora nel dopoguerra, hanno causato la sparizione di alcuni fascicoli piuttosto interessanti. Possiamo lamentare, a titolo d'esempio, la scomparsa del fascicolo di Alida Maria Altenburger, in arte Alida Valli.
3. Pietro Ingrao, *Al C.S.C. con Umberto Barbaro* (intervento al convegno su Umberto Barbaro organizzato dalla sezione culturale del Partito Comunista Italiano. Roma, 11 luglio, 1984), pubblicato in «Bianco e Nero», XLVI, 2, 1985; ora in Pietro Ingrao, *Mi sono molto divertito. Scritti sul cinema (1936-2003)*, a cura di Sergio Toffetti; con la collaborazione di Lorenzo Benadusi e Luca Pallanch, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2006, pp. 106-107.
4. Si veda l'intero documento pubblicato in: Alfredo Baldi, Silvio Celli, *Una scuola "sperimentale" di cinema: da Bottai a Ciano*, in «Bianco e Nero», LXIX, 1, gennaio-aprile 2008, pp. 31-35.
5. Freddi, rievocando la fase di gestazione del CSC, scrisse: «Disposizioni datemi da ministro furono pronte ed esplicite. In base ad esse, dopo aver parlato con Alessandro Blasetti ed aver provocato il consenso del Ministero dell'Economia Nazionale [...]», Luigi Freddi, *Il cinema*, vol. II, L'Arnia, Roma 1949, p. 18. Il corsivo è nostro.
6. L. Freddi, *Il cinema*, vol. II, cit., p. 17.
7. R. D.-L. 3 febbraio 1936, n. 372: «Dichiarazione di pubblica utilità delle opere di creazione e sistemazione di un centro industriale cinematografico in Roma».
8. R. D.-L. 16 aprile 1936, n. 947. È l'ultimo atto di rilievo in campo cinematografico che informa la guida di Ciano al Ministero per la Stampa e la Propaganda, ma il ministro non vi appose la sua firma: era impegnato in Africa a bombardare le truppe etiopiche, dirigendo la sua squadriglia aerea.
9. Per il progetto della nuova sede del CSC: Claudia Lamberti, *Antonio Valente architetto di cinema*, in Lucia Cardone, Lorenzo Cuccu (a cura di), *Antonio Valente. Il cinema e la costruzione dell'artificio*, Edizioni ETS, Pisa 2005, pp. 43-44. L'orario delle lezioni, per l'anno 1938-1939, è riprodotto in «Centro Sperimentale di Cinematografia. Bollettino d'Informazioni (supplemento alla rivista «Bianco e Nero»)», III, 2, 15 marzo 1939.
10. *Annuario cinematografico dell'anno XV*, APEI, Roma, 1937, p. 25.
11. «Un arsenale. Si lavora da mane a sera» scriverà A.M. De Giglio, reduce da una visita al Centro; A.M. De Giglio, *Per una cinematografia del nostro tempo. Visita al Centro Sperimentale*, in «Lo schermo», V, 1, gennaio 1939, p. 35.
12. Il riferimento al libro di Mario Isnenghi, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Einaudi, Torino 1979, è voluto.
13. Carlo Boidi (Deputato al Parlamento), *I G.U.F. nei rapporti con il Ministero della Stampa e Propaganda. Discorso pronunciato alla Camera dei Deputati il 13 maggio 1937*, Ed. Tip. della Camera dei Deputati, Roma 1937, p. 8. Secondo Cannistraro, il CSC rappresentò «l'estensione più importante dell'idea dei Cineguf» (Philip V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*. Prefazione di Renzo De Felice, Laterza, Roma-Bari 1975, p. 301).

14. *Via delle Cinque Lune* (1942) risulta una co-produzione CSC-Cinecittà; *La bella addormentata* (1942) è prodotto dalla Cines, così come *La locandiera* (1944). I tre film sono distribuiti dall'ENIC.
15. Lettera di Luigi Chiarini a Giacomo Paulucci di Calboli Barone (Roma, 17 maggio 1939) in Archivio di Stato di Forlì, Archivio privato Paulucci di Calboli, Fondo Giacomo Paulucci di Calboli Barone, busta "ENIC S. E. il Presidente", fasc. "Borse di studio ENIC".
16. Dino Alfieri, *Compiti e funzioni del Centro Sperimentale di Cinematografia*, in «Bianco e Nero», I, 3, 31 marzo 1937, p. 6.
17. Luigi Chiarini, *Didattica del cinema*, «Bianco e Nero», I, 3, 31 marzo 1937, p. 8. Nel 1939 vi fu anche chi, quasi con orgoglio, riconobbe nel CSC l'"Università del cinema", come accadde in un articolo firmato a più mani: FRANBAR, *L'Università del cinema. Il Centro Sperimentale di Cinematografia*, «Cine Teatro Radio Magazzino», VI, 8, 26 febbraio 1939. «Secondo convinzione generale – si scrive, anzi – il Centro Sperimentale di Cinematografia è oggi considerato giustamente la Università del Cinema italiano». Si trattò di una firma collettiva, dacché gli autori scrissero che «non solo per i... sottoscritti, il Centro Sperimentale di Cinematografia rappresenta [...]». Sulla rivista, gli autori curarono una rubrica senza una periodicità determinata, "Cronache del Centro Sperimentale di Cinematografia", e si dimostrarono assai informati anche sulle minute vicende del CSC; così, ad esempio, relazionarono dettagliatamente (VI, 3, 21 gennaio 1939) sulla prova di una giovane davanti alla commissione incaricata di valutare gli aspiranti allievi attori. Si può ipotizzare che dietro la sigla FRANBAR si celassero, in realtà, FRANCESCO Pasinetti e UMBERTO BARbaro.
18. g.v.s. [Giuseppe Vittorio Sampieri], *Montaggio. Il Centro*, in «Lo schermo», V, 12, dicembre 1939, p. 13. Sulla stessa rivista, nell'agosto-settembre 1943 (*Cortimetraggi*, p. 17) si auspica la realizzazione di novelle cinematografiche, la cui forma breve dovrebbe costituire un più agevole banco di prova, rispetto al lungometraggio, per giovani registi e attori.
19. Nel dopoguerra Renato May insegnò a lungo al Centro Sperimentale e fu autore di studi teorici sul cinema e sul linguaggio audiovisivo tradotti in tutto il mondo.
20. L. Freddi, *Il cinema*, vol. II, cit., p. 21.