Davide Bianchi

San Francesco, frate lupo e maestro Emilio. Le vicende “d’Agobbio” nel cinema dei ragazzi di Albisola

Come citare questo articolo:
Davide Bianchi, *San Francesco, frate lupo e maestro Emilio. Le vicende “d’Agobbio” nel cinema dei ragazzi di Albisola*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 61, no. 9, giugno 2026, doi:10.48276/issn.2280-8833.14102

Si ringrazia la Fondazione Home Movies-Archivio Nazionale del Film di Famiglia per la gentile concessione sull’uso dei fotogrammi qui pubblicati.

Introduzione. Premessa, oggetto, obiettivo, metodo

Nel vasto campionario di vicende e leggende francescane – legate indistricabilmente a una figura «plurale», scissa tra un frate Francesco «in sé» storicamente accertato e ricostruito, da un lato, e un San Francesco «per noi» tramandato e sovrascritto, dall’altro, secondo la lezione di Giovanni Merlo[1] – il racconto del lupo di Gubbio è una di quelle maggiormente note e riconoscibili. Lo stabile *corpus* agiografico costituisce una campana protettiva sulla memoria del fondatore dell’Ordine dei frati minori che non solo proietta la santità sul Poverello investendolo di valori e simbolismi sopraggiunti solamente *ex post*, ma mette in atto un «processo di costruzione di un’immagine che non ha lasciato spazio a deviazioni folcloriche popolari.[2]» Deviazioni che, invece, proprio nei *Fioretti*, vengono cristallizzate, miscelate con i riferimenti storici, entrando a far parte di una cultura popolare lontano dalla necessità di una «mediazione ecclesiastica per la comprensione.[3]» La storia del “lupo d’Agobbio”, ancor più delle altre, è uscita indenne da secoli di tradizione letteraria e religiosa, invariata rispetto alle prime attestazioni trecentesche[4]. La fortuna editoriale degli *Actus*, prima, e della raccolta dei *Fioretti*[5], poi, copre un arco temporale che va dal Quattordicesimo secolo[6] fino alla prima metà Ventesimo[7]. L’episodio di Francesco e del lupo,

tuttavia, non gode di un uguale successo in termini di rappresentazioni grafiche o pittoriche, che iniziano a germogliare soltanto tra Ottocento e Novecento in concomitanza, quindi, con la nascita e la diffusione dell’immagine in movimento. La biografia del santo, che esercita sul cinema nostrano un fascino pari quasi a quello della figura di Cristo[8] (si tratta, d’altronde, di un «testo *naturaliter* cinematografico[9]», come lo definisce Elena Mosconi), gode di particolare vitalità sul grande schermo nel quindicennio tra il 1911 e il settecentenario della morte di Francesco; tuttavia, ancora una volta, permane una tendenza a sorvolare o marginalizzare l’evento di addomesticamento della belva eugubina, che viene recuperato invece solamente nella seconda metà del secolo attraverso una serie di prodotti (principalmente d’animazione) che coinvolgono anche il mercato estero[10].
Proprio questa rarefazione pone *S. Francesco e il lupo* in una posizione esclusiva e pressoché unica rispetto alla tradizione visiva e narrativa costruita fino al momento della sua realizzazione, tra il 1968 e il 1969[11], a maggior ragione se si considera la sua collocazione nell’anomalia della cineamatorialità[12]. Emilio Sidoti[13], maestro di scuola elementare ad Albisola Superiore (Savona), dall’anno scolastico precedente porta avanti una didattica *sui generis* che prende il nome di “Cinema dei ragazzi”[14]: una strategia educativa che non si limita alla pedagogia dei media, all’uso di un cinema d’insegnamento per propinare uno sterile nozionismo, ma rappresenta l’avvio di un fenomeno – poi diffuso su tutto il territorio italiano dagli anni Settanta e soprattutto Ottanta – di educazione civica, apprendimento ludico, incoraggiamento all’espressione individuale e avvicinamento al linguaggio delle immagini. Il film, amatoriale, girato a colori in Super 8 con sonoro magnetico, non è solo un esempio pionieristico di sperimentazione didattica: rielabora, infatti, l’episodio dei *Fioretti* secondo criteri sociali e ideologici che deviano rispetto al tracciato della trasmissione letterario-pittorica e propone una storia originale, interpretabile e non ammantata di intangibile sacralità; ed entra, inoltre, in relazione dialettica con il trittico di film sulla figura di Francesco (frate o Santo) che caratterizza il quindicennio postbellico dal 1950: *Francesco, giullare di Dio* (R. Rossellini), *Francesco d’Assisi* (L. Cavani, 1966) e *Uccellacci e uccellini* (P. P. Pasolini, 1966).
Questo saggio propone dunque una valutazione analitica sul *S. Francesco* del maestro Sidoti – e dei suoi alunni – adottando una prospettiva intertestuale che metta in controluce l’opera pedagogico-cinematografica albisolese con i testi filmici menzionati, tenendo in considerazione le specificità cineamatoriali della pratica e il contesto scolastico-educativo del periodo. Si è deciso di limitare l’intervallo di indagine, e dunque le opere sottoposte a confronto, circoscrivendo un arco cronologico definito in base a ipotesi preliminari. Trattandosi di un film dilettantistico – non per questo meno valido sotto il profilo considerato, ma proprio per ciò meno diffuso e “consumato” – pare uno sforzo potenzialmente dispersivo proiettare nel futuro il *S. Francesco* mettendolo in relazione a produzioni tematicamente analoghe ma posteriori (su tutte, *Fratello sole, sorella luna*, F.

Zeffirelli, 1972; *Francesco*, L. Cavani, 1989); di contro, se i film del periodo muto non erano probabilmente noti, o comunque accessibili, a Sidoti (ma si tengono in considerazione in virtù della “tradizione visiva” di cui sopra) è ben possibile che il maestro fosse consapevole dei film del dopoguerra ed è pertanto utile uno sguardo d’insieme che ne connetta temi, narratologie, rappresentazioni.

Controllo ed evasione: Francesco nel cinema e nella scuola

All’inizio del Ventesimo secolo la figura di San Francesco si diffonde con una raggiera intermediale che viene intercettata tanto dalla sfera educativa quanto da quella cinematografica. Le due aree (cinema e scuola), consociate *in spiritu* fin dagli esordi del *medium*[15], vivono un’altalena relazionale tra innovazione e sfiducia, timori e appropriazioni che sopravvive alla riforma gentiliana anti-positivista e, facendo leva sulla sicurezza, l’economia e la facilità d’uso dei formati ridotti[16], trova una generalizzazione istituzionale tra le due guerre e un prosieguo analogo nell’era democratica[17]. I Francesco “di celluloide”, tuttavia, non sembrano permeare le cattedre della scuola italiana, popolata invece da una ricca biblio-filmoteca di proiezioni luminose (immagini fisse, ancora concorrenti di quelle in movimento[18]) e letteratura per l’infanzia. I testi rivolti ai più piccoli, capaci di trovare dagli anni Venti una formula più dolcemente fiabesca, prendono le distanze dal rigore consueto derivante dalla materia agiografica e si sintonizzano su un’infanzia ormai percepita «come luogo dello spirito, impregnata di quella medesima innocenza e ingenuità di cui era pervasa la spiritualità francescana.[19]» Parafrasando Mosconi, l’agiografia di San Francesco – oltre la biografia del frate – è un testo “*naturaliter* pedagogico”, da impartire e recepire scevro di austerità erudite tramite le «vie del sentimento e della fantasia[20]», fino alla «possibilità e la necessità di un approccio ludico da applicarsi alla materia agiografica[21]» e di implementare «la regola aurea dell’“istruire dilettando”.[22]»

Quest’ultimo precetto è uno di quei valori disattesi dalle politiche educative sviluppate a inizio secolo scorso attraverso le immagini, fisse o in movimento: l’istruzione, semplicemente, deve rispettare il requisito della serietà e del rigore, epurata delle trivializzazioni del divertimento – il cui rigetto trova un rinnovamento proprio nel dibattito tra proiezioni luminose o cinematografiche[23]. Il cinema come gioco e giocattolo[24], infatti, nebulizza un’atmosfera di spettacolarizzazione dell’insegnamento apparentemente nociva, giudicata poco istruttiva, che difatti non viene perseguita, precipuamente dall’educazione cattolica in materia di sussidi audiovisivi. Le cosiddette filmine, o *filmstrips*, rullini di pellicola impressionata in formato cinematografico 18x24mm (35mm), o successivamente piccolo fotografico 24x36mm (135), sono l’anticamera scolastica della presenza perlopiù apologetica di Francesco nella scuola italiana[25]. L’iconografia tipizzata e la frequente rappresentazione di scene note – tra cui, in particolare, la predica agli uccelli[26] e, appunto, il lupo di Gubbio – si dà in questo modo attraverso un mezzo che garantisce il controllo sul

contenuto istruttivo non solo dal punto di vista del prodotto (multi)mediale ma anche da quello performativo. La versatilità delle filmine – ancora presenti nel dopoguerra – consiste nel privilegiare una comunicazione catechistico-pastorale a un’esperienza «ludico-evasiva[27]»; a differenza del cinema le proiezioni luminose e fisse non giungono come un prodotto preconfezionato al di fuori dell’alveo ecclesiastico difficile da ricondurre, se dovesse dirazzare, nell’ortodossia della rettitudine evangelica. Pur rappresentando una forma di «cinema povero[28]», adottando i suoi tratti tecnologici e visivi, la presenza di un conferenziere, imbonitore o, anche, insegnante – meno spaventato dalla lanterna magica che non dall’apparato cinematografico[29] – consente un’egemonia narrativa e simbolica nell’interpretazione del testo, integrato grazie a un’oralità performativa[30].
Il cinema di sala, in questo senso, attiva un meccanismo di emancipazione delle narrazioni agiografiche dal controllo della Chiesa[31], ma stimola al contempo quasi un complesso di inferiorità nei suoi confronti da parte di autori e produttori alla ricerca di un contatto, un cenno, un suo *placet* spirituale o commerciale[32]. Lo stesso tipo di rapporto, avviato nel periodo del muto, si perpetua nel dopoguerra: Rossellini si avvale di una consulenza religiosa[33], il progetto naufragato di Michelangelo Antonioni prende le mosse proprio da uno stimolo conventuale[34], Pasolini – come per *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) – interpella la Pro Civitate Christiana[35]. Insomma: nonostante il passaggio da un interesse illustrativo-celebrativo (i film del muto) a pellicole che cercano di «penetrare la “santità” di Francesco o di cogliere gli aspetti problematici e attuali del suo messaggio[36]» (il periodo 1950-1966), permane per un verso una volontà di aderenza filologico-religiosa, spirituale o comunque spiritualista[37]; per un altro si conferma l’intento da parte del mondo ecclesiastico di esercitare un controllo sulla restituzione francescana a mezzo cinema, all’interno di un più ampio scacchiere mediatico che passa, anche e soprattutto, attraverso la distribuzione cinematografica e la fitta rete di esercizi[38].
I film di stampo industriale-autoriale che affrontano la storia dell’assisiate, nonostante i tentativi e le necessità di controllo del panorama massmediale da parte della Chiesa,

> «suggeriscono come il *corpus* di film francescani sia stato determinato assai più dall’esistenza di un florido mercato che non da una politica attivamente istituita da parte della Santa Sede e della Famiglia francescana di affrontare le problematicità teologiche, storico-memoriali e pratico-gestionali connesse a un prodotto mediale complesso quale è il film agiografico; [e] come la complessità dei processi produttivi e ricettivi del cinema abbia eluso i tentativi di controllo dall’alto che pure sono stati attivati.[39]»

Le cellule censorie poste ai vertici dell’industria culturale, quindi, falliscono nell’attuazione di un intervento diretto sulle opere: la magnitudo del sistema-cinema, come nota Subini, è troppo articolata per essere ricondotta organicamente sotto l’egida cattolica. Viceversa,

allora, una produzione di grandezze antipodiche, aliena e “altra” rispetto alle logiche del professionismo – quindi: cineamatoriale[40] – riesce a oltrepassare le volontà dirigistiche istituzionali poiché in grado di scantonare tra le maglie troppo larghe di un radar che fatica a localizzare prassi così limitate e territorialmente definite. Prassi che, oltretutto, quando si danno all’interno dell’agenzia scolastica sono schermate da un codice didattico di stampo cattolico, anche se conniventi con una pedagogia proveniente dall’ala politica progressista e improntate a all’attuazione di schemi educativi difficilmente incasellabili nelle rigidità normative[41].

Controllo ed eversione: la libertà creativa del cinema (amatoriale) dei ragazzi

L’alchimia tra cineamatorialità ed educazione non può non funzionare come molecola strutturale di un’esperienza complessa e stratificata in senso storico, culturale, ideologico e pedagogico. Il cinedilettantismo, visto da sempre come una fascia di alterità propria rispetto al cinema, di volta in volta: professionale, industriale o di sala, risponde a logiche diverse che si sovrappongono a quelle di macro-categorie quali il *non-theatrical*[42] e lo *useful cinema*[43] e richiede schemi ermeneutici flessibili e un indotto epistemologico fluido. Il cinema amatoriale, infatti, è al centro di tensioni che lo portano a evolvere in un intreccio tassonomico ingarbugliato[44], tra sentimentalità e tecnologia[45], in cui si rende un dispositivo della memoria[46] e un luogo colonizzato dal professionismo – come immaginario, come palestra tecnologica, come emulazione di pratiche estetico-produttive[47] – con il quale non riesce a evitare il confronto[48]; ma, al tempo stesso, ne rianimano le proprietà oppositive e controculturali[49], “altre”, appunto, che lo rendono un «medium alternativo[50]» e, nella configurazione del Super 8, una forma di «contro-tecnologia.[51]»

Per sua stessa indole, quindi, a differenza degli incroci istituzionali degli autori succitati, un film personale che tratti argomenti delicati come la santità e le personalità sacre[52] non viene perquisito da forme di *gate-keeping* culturale ma vi passa sottotraccia, invisibile finché non condiviso con la comunità al di fuori di una modalità di produzione-fruizione “ristretta”[53]. Non deve, insomma, compromettersi con la *doxa* e i detentori del capitale simbolico del campo di riferimento[54]. Nel caso di un’amatorialità in seno al processo educativo, e nella fattispecie quella in formato ridotto di Emilio Sidoti, l’unico sbarramento risulterebbe essere non la dottrina religiosa bensì l’ambiente scolastico, il campo professionale all’interno del quale egli si muove con mandato istituzionale. Nel biennio 1968-1969, tuttavia, i programmi ministeriali per la scuola elementare seguono due correnti apparentemente contraddittorie, ma in realtà sinergiche: se per un verso pongono i valori cattolici al centro del programma d’insegnamento, per un altro lasciano piena libertà didattica all’insegnante[55], influenzati dalle spinte attivistiche che circolano in quel periodo[56].

In un clima come quello della contestazione, che si ripercuote lungamente sulle riflessioni e le azioni educative[57], si trovano in compresenza – già in vigore nell’attivismo originario di

Célestin Freinet[58] – la possibilità di una produzione autonoma di testi “scolastici” e le esigenze di un’espressione “dal basso” geneticamente disposta a disallineare una formazione “dall’alto”. Ecco quindi che le filmine francescane, strategicamente impiegate nell’educazione religiosa e nella diffusione del messaggio evangelico, non sono più uno strumento malleabile che garantisce un rispetto degli argini ideologici ma diventano, con un’operazione oppositiva di retro-ingegneria, un attrezzo versatile di autonomia espressiva e di libertà di pensiero. Come è possibile trasformare un *filmstrip* in un progetto collettivo d’artigianato scolastico[59], così è possibile progettare un’appropriazione tematica con una pellicola cinematografica. Il “cinema dei ragazzi”, di cui Emilio Sidoti è tra i primi fautori, accentua la predisposizione dissonante del cinema amatoriale e inizia a proporsi come la forma estrema, più avanzata, di pedagogia dei media[60]. Le possibilità offerte dal *filmmaking*, parallele a una visione critico-analitica del film guidata dall’insegnante[61], si trasformano in occasioni di sviluppo del pensiero autonomo e di critica sociale che invita a un «uso espressivo dei media per favorire la costruzione di una comunicazione alternativa creando controinformazione.[62]» Si adotta, sostanzialmente, quella prospettiva di “contrastività” di cui teorizza Damiano Felini[63], che diventa una delle finalità pedagogiche del cinema dei ragazzi e, in particolare, quella prospettiva dalla quale Emilio Sidoti avvia il proprio progetto ventennale non impermeabile a ripensamenti e metamorfosi.

S. Francesco e il lupo: controinformazione e rovesciamento favolistico

Il cinema dei ragazzi di Emilio Sidoti, cinefilo e stimato critico già all’inizio degli anni Sessanta, prende le mosse dall’esperienza primigenia del collega maestro Manfredi Zenadocchio (1920-1977). Questi, emigrato nel savonese dall’Aquila nel 1956, è già un cinedilettante di famiglia. La sua esperienza cine-didattica – la cui paternità gli viene sempre riconosciuta, anche dallo stesso Sidoti –, avviata tra il 1961 e il 1962, consiste nel progettare un «lavoro per giuoco, […] la preparazione ad un gioco finale pieno di fascino» verso il quale il bambino «si adattava volontariamente, liberamente.[64]» L’artigianalità di procurarsi un “fabbisogno”, come lo interpreta Marcello Piccardo[65], la scrittura condivisa assieme all’insegnante, le distanze rispetto ai cineamatori evoluti (l’obiettivo non è girare un film, ma usarne i mezzi per lo «sviluppo globale del bambino[66]») sono tutti elementi che Sidoti riprende dopo aver affiancato il lavoro del compagno abruzzese (anche lui vicino al Partito) come consulente. Avendone constatato, a suo avviso, l’eccessiva pedanteria nei confronti della materia d’insegnamento (una trattazione troppo celebrativa del cristianesimo come panacea dei conflitti di età tardo-romana[67]), reputa necessario adottare un metodo che, invece, se ne allontani, oggettivizzi il sussidiario, lo passi al vaglio, insomma, di un setaccio contro-informativo e, quindi, partire «dalla critica al libro di testo[68]» anziché da una sua ricezione passiva. La strategia contro-formativa di Sidoti impiega il cinema come centro di interesse educativo – storico, aritmetico, linguistico, civico, etico, topografico – senza

esaltare la creatività infantile in qualità di espressione pura e incontaminata, spontanea e non filtrata, non supervisionata o ininfluenzata dall’adulto. L’insegnante deve mantenere un ruolo centrale di riferimento per i bambini e collaborarvi, condurli al gioco e giocare con loro incanalando «la creatività quindi in senso marxista[69]»: lavorare insieme per migliorare, insieme, il mondo.
I primi film del *corpus* sidotiano, tra cui rientra proprio il *S. Francesco e il lupo*[70], rispecchiano ampiamente questo intento che, nel corso degli anni, va a stemperarsi e si alleggerisce degli estremismi ideologici il cui nucleo, tuttavia, non smette di alimentarne la metodologia[71]. Questa, espressa chiaramente tra il 1985 e il 1987 a seguito dell’inserimento del *filmmaking* nei programmi ministeriali degli anni Ottanta[72], non rimane invariata nel ventennio di attività di cine-scuola attiva né subisce riscritture retroattive, ma affronta un lungo percorso di cesellatura di cui Sidoti è ben consapevole. Se in un secondo momento compare anche il più autonomo e liberamente espressivo cinema “dei ragazzi” (dove la cinepresa passa nelle mani del bambino il quale, auspicabilmente, è capace di realizzare un film in autonomia), in questa prima fase l’unico metodo praticabile è quello del filone “con i ragazzi”, cui *S. Francesco* fa capo: quei film in cui è l’adulto a gestire il processo creativo, mentre il bambino scrive, impara, gioca e recita: non vi sono “attori” adulti all’interno di questi film[73].
Sidoti si avvicina ai *Fioretti* a partire da un brano d’antologia elementare:

> «Tutti sanno come viene presentata la famosa leggenda del lupo di Gubbio: la bontà degli abitanti, la crudeltà del lupo, il miracolo della belva che diventa agnello. I bambini sono di prima, perciò molto sensibili alle favole, specie quelle in cui l’uomo comunica con gli animali e in cui gli animali parlano come se fossero uomini. La leggenda dei Fioretti, anche se mistificata, piace, anzi, piace moltissimo; e quindi io la racconto; ma io non mi fermo a tanto. Cerco una copia dei Fioretti e leggo il miracolo nella versione originale; e allora i bambini scoprono varie cose coperte dalla melassa dei libri di testo: che gli abitanti di Gubbio sono egoisti accumulatori di ricchezza e che il Lupo è stato mandato da Dio a loro castigo; che il Lupo ruba e uccide perché ha fame, e cioè perché nessuno provvede a sfamarlo; che Francesco rimprovera aspramente gli Eugubini [*sic*] per la loro pertinace cattiveria.[74]»

La storia dell’addomesticamento della bestia perde allora alcune delle sue tracce agiografiche e mette radici in ipotesi di revisione storica che approfondiscono il contesto sociale e politico della Gubbio duecentesca (benché non venga mai data una coordinata temporale precisa), per quanto irreale e soltanto vagamente medievaleggiante. Una volta condivisa l’idea di preparare il film,

> «Riscrivo la leggenda per loro [i bambini]. Discutiamo i vari momenti della storia e alla fine la struttura “morale” e narrativa resta mia, ma gli episodi e i personaggi risultano sovente profondamente mutati dalla fantasia infantile: il Lupo è un bambino perseguitato, un tesoro è causa di

discordia fra gli abitanti di Gubbio, il bambino-Lupo si nasconde nel bosco, diventa ribelle e terrorizza gli Eugubini [*sic*], diventati mostruose belve rapaci che conquistano e distruggono il mondo per accumulare ricchezze e ricchezze.[75]»

Pur non conoscendo il testo scolastico di partenza, è chiaro che la narrazione della vicenda si allarghi con intenti contro(in)formativi a partire dalla lettura del brano originale sul quale si applica un’interpretazione socialmente orientata. Anzitutto l’esegesi storico-morale di Sidoti – cioè la corruzione della cittadinanza di Gubbio – richiede un antefatto che ponga solide basi narrative. In questo modo il film, della durata di circa 45’, è diviso equamente in tre parti, tre bobine separate: le prime due sono dedicate al declino morale della città umbra e alla costruzione del personaggio del Lupo; Francesco, invece, compare soltanto in quella conclusiva.
Il film, illustrato in *voice over* da un alunno narratore esterno, si apre con una citazione biblica dal Vangelo secondo Matteo[76] (fonte anche della didascalia intermedia[77] e conclusiva[78]) che tematizza in modo disforico la ricerca e l’accumulo di una ricchezza materiale. Nei pressi di Gubbio, infatti, viene trovato un tesoro nel bel mezzo di un campo (più un pretesto di sceneggiatura che una tentazione divina), una catasta di scatole, moneta e preziosità che infiamma il conflitto tra due fazioni contrapposte e decise ad accaparrarselo a proprio vantaggio. Alla fine dello scontro, lo schieramento sconfitto viene condotto in schiavitù, sottomesso e imprigionato; la parte vittoriosa, invece, raduna il tesoro all’interno delle mura e si dà alle crapule. Durante il banchetto sopraggiunge un forestiero, un bambino povero e malandato che chiede di partecipare al benessere acquisito dai vincitori: quando gli viene negato – tra scherni e ingiurie – il poverello cerca di sottrarre disperatamente una pagnotta dalla catasta del tesoro. Scoperto, viene messo in fuga dagli eugubini, armi in pugno: per questo gesto avido e belligerante, spiega il narratore, «non si accorgono che erano diventati brutti e simili a belve feroci.» Tutti i personaggi (quindi, tutti i bambini) che non indossano un elmo portano ora una maschera belluina: tigri, leoni, felini in genere, uccelli rapaci.



Alcuni degli eugubini “trasformati” in belve feroci (*S. Francesco e il lupo,* HM-SIDOEMI-0007)

L’imbastitura socio-politica di questa Gubbio fantasiosa e immaginaria introduce all’atto successivo. Gli abitanti, non paghi della ricchezza accumulata e vinti dalla concupiscenza sfrenata, razziano e depredano iperbolicamente il mondo intero, sottomettono civiltà, fanno crescere il cumulo del tesoro: «fecero guerra al mondo intero: uccisero bianchi, uccisero negri, uccisero asiatici, uccisero pellirosse.» Durante una “pacifica” battuta di caccia nei boschi circostanti la città umbra, un pigro eugubino si appisola sotto un albero. Ode colpi di fucile, più e più volte: al suo risveglio gli si presenta avanti il Lupo (un bambino con una maschera unica), che lo fredda con una raffica di fucile. Gli

incontri si ripetono. Un taglialegna che incespica fuggendo viene risparmiato dall’animale, ma si tratta di una misericordia minatoria: spargendo la voce dell’aggressione, una volta rientrato nelle mura, tutti saranno terrorizzati dalla minaccia del Lupo e dal suo esplicito intento di distruggere il tesoro. I cittadini si arroccano, congelano il tesoro in una ronda militare ma non riescono a debellare il pericolo del Lupo, sconfitti dalle paure che la bestia genera. Sugli ululati e un totale della città – un modellino realizzato con cartoncini – si chiude il secondo tempo.

All’inizio del terzo e ultimo atto, giunge infine Francesco. La struttura del racconto costruita fin qui mette in chiaro che Francesco, a dispetto del titolo, non è l’attore principale della storia. Il programma narrativo primario appartiene al Lupo (che, si rivela in seguito, è il bambino povero esiliato) nei confronti del cui percorso l’assisiate svolge un ruolo di *deus* (meglio, forse, *Christus*) *ex machina*. L’entrata in scena ne sottolinea il carattere archetipico sotto il profilo storico-temporale, agiografico, politico e simbolico: arrivando «un giorno, dalla montagna, in compagnia dei suoi frati» lo si colloca sia in un’indeterminatezza temporale, una storia sospesa e fiabesca; sia se ne definisce la provenienza da un *alibi*, un altrove a cui i monti fanno da cesura che a sua volta si veste di un duplice abito. In primo luogo, richiama quello della lettura che ne dà Pietro Maranesi in tempi più recenti, corrispondente a uno spazio *extra moenia* e quindi selvaggio, pericoloso, dove si relega ciò che è diverso[79]; e in secondo luogo l’altrove pasoliniano che caratterizza *Uccellacci e uccellini*: fondamentale ma inesistente, negato da una regione globale dove non

ha più valore, destinazione irraggiungibile dei protagonisti[80]. Francesco, che arriva quasi come se stesse proseguendo il finale del *giullare di Dio* rosselliniano, è inoltre già “santo”, entrando in cortocircuito con la canonizzazione *post mortem*. Viene presentato, quindi, investito di un’aura di santità ancora in vita la cui infusione è lasciata alla consapevolezza dello spettatore-realizzatore, un processo per metonimia[81] che avviene fuori campo, oltre le montagne e al di là del tempo della storia, e ne rafforza la proiezione agiografica. Infine, viene presentato secondo gli stilemi, endogeni ed esogeni, di una povertà e un’umiltà raffigurate. L’inquadratura in cui scollina è la medesima dell’arrivo del bambino indigente del primo tempo, nonché simile, per prospettiva, a quella di inizio e conclusione di *Uccellacci* e all’ultima scena di *Tempi moderni* (C. Chaplin, 1936). Francesco si presenta allora come Santo, forestiero, diverso, *tramp*, scalzo e vestito del classico saio.



L’arrivo del povero forestiero a Gubbio (*S. Francesco e il lupo*, HM-SIDOEMI-0006)



L’arrivo di Francesco e dei frati a Gubbio (*S. Francesco e il lupo*, HM-SIDOEMI-0008)

All’introduzione atipica si aggiungono le difformità rispetto al fioretto. Nel testo letterario Francesco è già a Gubbio quando il Lupo fa la sua comparsa; nel film di Sidoti, invece, Francesco giunge in seguito e – di fronte a una città deserta succube del terrore – decide di occuparsi del problema. Si lascia intendere che Francesco non sia capitato per caso in territorio eugubino. Dialogando con un abitante che gli espone la situazione, il commento recita: «“Quale lupo?”, chiese Francesco facendo finta di non sapere niente.» Prosegue dunque, assieme ai suoi fraticelli, per incontrare il lupo; a differenza dei *Fioretti*, Francesco è solo (i frati rimangono indietro, spaventati; i cittadini non lo accompagnano) e non avvicina l’animale direttamente. Al contrario, è il Lupo a nascondersi e, soltanto in seguito, manifestarsi al frate/Santo. Affiora qui un primo picco diplomatico-politico che riconduce la vicenda a un’allegoria edificante, un testo separato e frammentato dal e nel tempo (come quello di Rossellini) e uno, invece, più cronachistico, direttamente irrelato al presente, disadorno di una mistica esornativa (come quello di Cavani). Francesco sembra aver pianificato il proprio intervento in anticipo: dove nel fioretto approccia il Lupo facendosi il segno della croce per due volte[82], nel film vengono recuperati l’episodio della predica agli uccelli e il miracolo di quella ai pesci[83], al posto di quella gestualità simbolica. Grazie all’interazione naturale con gli animali (dei pupazzetti giocattolo), Francesco dimostra agli occhi del Lupo di non essere un pericolo: pesci e uccelli, pensa, sarebbero altrimenti scappati se avessero avuto davanti un barbaro eugubino.

Senza una *captatio benevolentiae* fatta di appellativi fraterni, il Santo e il Lupo

divengono i fuochi di un incontro pacificatore in cui emerge la «rilettura “politica” della parabola[84]»:

«“Sono San Francesco.”
“Va’ via, se non vuoi che ti uccida con questo fucile!”
“Basta con le uccisioni”, rispose il santo. “Io ti sono amico e ti chiedo per amore di Cristo di non perseguitare più gli abitanti di Gubbio.”
“Se io non mi difendo”, rispose il lupo, “essi mi uccideranno come già cercarono di fare quando ero solo un bimbo povero ed affamato. Guardami: io non sono un Lupo, ma un uomo che gli abitanti di Gubbio hanno perseguitato, come migliaia di altri uomini. Li distruggerò! Amano la guerra, e la ricchezza, e fanno soffrire il mondo intero. Se mi sei amico, lotta con me.”
“Sono qui per questo, ma io lotto a mio modo. Il tuo compito è finito, ora comincia il mio. Li hai puniti e spaventati abbastanza. Vieni, ti aspetto all’alba nel campo di Gubbio; e lì gli abitanti della città verranno e ti accoglieranno come un fratello.”
“Ne dubito, ma verrò lo stesso. Col mio fucile, però!”»

L’incontro dialogico con il Lupo manifesta una duplice anomalia: Francesco si dimostra essere un mediatore ed esperto diplomatico, più che un santo affidato unicamente alla grazia del Signore (verso il quale rivolge comunque pensieri e preghiere), e invece di mantenere un equilibrio tra i poli «parteggia per il Lupo-guerrigliero[85]» senza ripensamenti; il Lupo, invece, toltasi la maschera gli rivela la propria natura umana[86], ribelle e antagonista, che – simboleggiata con il poncho garibaldino, il mitologico berretto alla Davy Crockett e l’immancabile

fucile – utilizza la violenza (vendicativa) in rappresaglia a una forma precedente di violenza subita (l’emarginazione). Francesco, che riesce a «penetrare, per la propria forza e per la propria “saggezza”, nel mondo del lupo[87]», attiva un meccanismo di identificazione reciproca e di messa a livello umana. Non vi è rapporto subalterno ma egualitario: all’addomesticamento (l’uomo che soggioga la bestia) e alla licantropia (l’uomo che diventa bestia)[88] si sostituiscono la fraternità implicita e l’umanizzazione dichiarata.

L’immediato appello alla popolazione eugubina che segue – affrontata non più in modo paritario, con una stretta di mano, ma ripreso dal basso verso l’alto come un predicatore moralmente superno – esacerba ancora di più la presa di posizione. Subissato dalle proteste degli abitanti, strappa un mitragliatore di mano al più vicino al podio, minacciando di combattere contro di loro, assicurando il favore di Dio verso il Lupo, presagendo la morte della cittadinanza e condannando le loro anime all’inferno.



Il «Lupo-guerrigliero» osserva Francesco da lontano (*S. Francesco e il lupo*, HM-SIDOEMI-0008).



La predica di Francesco agli eugubini (*S. Francesco e il lupo*, HM-SIDOEMI-0008).

Francesco, reincarnazione di un “francescanesimo da combattimento” dannunziano[89], diventa quindi un giustiziere della società, un paciere che non sentenzia o sanziona, non giudica e commina, ma agisce secondo un preciso credo religioso. La dottrina francescana, presentata nel film attraverso le tre didascalie di passi dal Vangelo, è il binario su cui si innestano valori politici e razionalistici che, seppur laici, ne condividono i principi morali. Inizialmente renitenti ma mossi dal sermone, gli eugubini mutati in belve adottano una consapevolezza anticapitalistica che si concretizza nella distruzione del tesoro: non disintegrandolo e privandosene, ma scorporandolo e distribuendone il

valore nella comunità. Il pensiero è il medesimo che sta alla base dell’atto topico di rinuncia ai beni terreni che fa del Santo un ideologo non incline alla neutralizzazione del possesso quanto alla sua ri-distribuzione e circolazione[90].
La “follia” anticonformista presente in Rossellini (autore alla ricerca di una cura vitalistica per la società fratturata del dopoguerra), ovvero l’ingenuità quasi infantile che si alterna a momenti di misticismo, compare nell’atteggiamento «contestatario[91]» che in Sidoti, come nel *Francesco* di Cavani, è irradiato dagli influssi gravitazionali del Sessantotto[92]. Del resto, anche *Uccellacci e uccellini* risente della crisi marxista dell’autore bolognese e guarda in modo cinico alla società: la scomparsa dei personaggi, privi di identità tranne i due protagonisti, è omologa della perdita dell’individualità nell’era del neocapitalismo[93]. Nel film con i ragazzi di Albisola, similmente, tranne Francesco i personaggi non hanno nome e perdono presto la loro identità quando smarriscono la propria umanità, irriconoscibili sotto sembianze feroci. Metamorfosi che scaturisce proprio da un’evoluzione capitalistica: la difesa violenta del bene di scambio e consumo a discapito dell’empatia relazionale verso il prossimo.
Tali elementi di sostrato politico, sociale e ideologico si assommano all’esplicita rivelazione meta-teatrale della maschera da lupo rimossa dal “bambino ribelle” in due occasioni – l’incontro con Francesco e la rappacificazione con i cittadini di Gubbio – che destabilizza lo spirito favolistico del film. I temi ne appesantiscono la sospensione fantasiosa ancorandola a una realtà più grave, tangibile e incombente che culmina proprio nella rimozione della maschera: se già l’animalizzazione – evidenziata in Pasolini – «sembra recuperare e in parte

rovesciare i modelli nobili del genere favolistico[94]», la favola non è più allegoria fumosa, ma rivelazione del suo *débrayage* enunciazionale che infrange la delicata bolla del racconto. Eppure la cornice fiabesca è essenziale alla rappresentazione cinematografica del francescanesimo. Guido Gozzano, nel film progettato e mai realizzato di metà anni Dieci, «lega il cinema alla fiaba e alla propria attività di scrittore di fiabe[95]» e al tempo stesso rende assoluta e sospesa la narrazione: «se il prodigio [in Sidoti, l’“addomesticamento” ancorché laico] rimanda alla favola […] il Medioevo del *San Francesc*o è privo di precise coordinate storiche. In tutta la sceneggiatura non si fa una data. Gli eventi storici sono riordinati secondo le necessità poetiche e cinematografiche.[96]» Come già ravvisato per Rossellini (la dislocazione delle coordinate spazio-temporali[97]) e per Pasolini (l’ambientazione generale nella «Nuova Preistoria[98]» e la «libertà pasoliniana nei confronti della topografia francescana[99]»), lo stesso avviene soprattutto nel *Francesco* di Cavani e in quello di Albisola. Fin da Gozzano, infatti,

> «non interessa la fedeltà storica all’ambiente e ai costumi di un comune dell’Italia centrale di inizio Duecento […]. I riferimenti iconografici del *San Francesco* devono spingere l’immagine in direzione antirealistica: il cinema non deve riprodurre la realtà, ma la finzione della realtà, ricomposta dall’arte e dalla letteratura.[100]»

Le alterazioni fantastiche e anacronistiche permettono di mantenere il racconto in un limbo surreale, una spola continua tra la referenzialità del presente

storico e l’ambientazione in un tempo passato. Nel *S. Francesco*, quindi, la linea temporale è sfalsata e piena di incursioni moderne: il tesoro è composto da oggetti contemporanei; le due fazioni di eugubini sono quella del “leone fiammeggiante” e della “biscia verde”, i cui emblemi sono rispettivamente il cane dell’Eni e il logo dell’Alfa Romeo[101]; le armi impugnate dai soldati sono tutt’altro che antiche ma moderne bocche da fuoco; le bevande del banchetto sono Coca-Cola e Fanta. Oggetti, in definitiva, più vicini alla società dei consumi del Ventesimo secolo che a quella tardo-feudale e comunale del Tredicesimo. Secondo Subini si tratta del principio coniato da Umberto Eco, rintracciato in Liliana Cavani, del «rabberciamento utilitaristico[102]», cioè l’utilizzo del Medioevo come epoca-contenitore non soggetta a rigore storico-filologico ma trasformabile e mutevole. L’auto-lettura dell’autrice che vede la storia come «un apparato nozionistico in prevalenza e che costituisce una specie di tenda scura che non lascia trapelare la vita[103]» introduce quasi agli intenti contrastivi della didattica di Emilio Sidoti. Il film di quest’ultimo ha un tono fiabesco, sì, ma rovesciato: una «controfavola anticapitalistica in cui i cardini classici della struttura favolistica (il tesoro, il suo ritrovamento e la felicità che ne deriva all’eroe) vengono capovolti[104]», modernizzati, con una spinta entusiastica che proviene dal coinvolgimento e dalla fantasia ludica dei bambini[105].

In conclusione. Un film francescano sul francescanesimo (apocrifo)

Anche se non progettato da loro ma gestito dall’adulto e dalla sua cultura con cui l’alunno entra in dialogo, i bambini rappresentano la chiave di volta per

un’ultima chiosa sul film in esame. La loro centralità è tematica: le ripetute analogie con la filosofia di *Uccellacci*, quindi sulla fiducia nell’«alternativa rivoluzionaria[106]» terzomondista in un periodo di forte decolonizzazione[107], e pertanto sull’irrazionalismo primitivo dell’avvento di un «potere alternativo[108]», entra in fase con l’irrazionalità bambina tipica dei più piccoli. In *San Francesco*, sconfitto per sineddoche il “terzo mondo” con le conquiste eugubine, tale speranza rivoluzionaria non può applicarsi più, e sono i bambini stessi a prendere inconsapevolmente in consegna le speranze di una civiltà migliore. I bambini rappresentano l’elefante nella stanza, il dato divergente alla base dell’interpretazione. Il patto narrativo che si instaura con il testo li insabbia, invece di problematizzarli attraverso una biforcazione ipotetica: per un verso, i fanciulli rappresentano un “grado zero” da cui partire alla ricerca della restituzione della santità. Essi, giocando a interpretare degli adulti, devono essere narrativamente accettati come tali; soltanto dopo, al primo grado, l’uomo diventa personaggio storico e, tramite una gestualità convenzionale, tenta di esprimere in secondo grado una santità irraggiungibile[109]. Il bambino diventa, insomma, elemento di costante straniamento che de-lude rispetto alla rappresentazione di una storia francescana. Per un altro verso, invece, gli aspetti gioiosi, quasi ingenui ma genuini del francescanesimo si ritrovano nel carattere infantile fino a definirsi a vicenda[110].

Le azioni ludiche e gli atteggiamenti paideutici[111] che permeano il messaggio di Francesco costituiscono una ricorrenza stabile nel *corpus* di film citati, specialmente nel dopoguerra, che entrano proficuamente in dialogo con la

metodologia di Sidoti e permettono di trarre alcune conclusioni. In *Francesco, giullare di Dio* il gioco dei frati è un mezzo di conoscenza nei confronti del mondo: frate Ginepro che gioca con i bambini per ottenere indicazioni lo porta a evangelizzare l’esercito del Tiranno Nicolaio; così come, nel finale, il girotondo eseguito fino allo sfinimento, come bambini[112], fornisce la destinazione delle loro future prediche. Nel *Francesco di Assisi* di Liliana Cavani il gioco diventa un mezzo di conoscenza del sé: in pellegrinaggio a Roma, dopo aver donato tutto ciò che aveva ad alcuni mendicanti e indossati in cambio gli abiti di uno, siede con loro e si esercita – gioca – mimeticamente a chiedere l’elemosina, con crescente sentore di sdrammatizzazione; sul finale, poco prima di morire, si unisce alla mensa dei frati tenendo per mano una bambina. La preghiera che le fa ripetere la porta a individuare ludicamente i propri occhi, il naso, la propria bocca, le mani. Francesco, a Roma, conosce la propria futura identità povera; la bambina conosce il proprio corpo. In *Uccellacci e uccellini*, infine, il gioco è un mezzo di conoscenza per comunicare: se frate Ninetto è figura «mobile, erratica, legata a un’inquietudine quasi fanciullesca che sa ancora di giochi[113]», frate Ciccillo/Totò impara proprio dai salti di campana di Ninetto la lingua dei passerotti, ed entrambi, giocando, parlano con i volatili nella lingua dei saltelli. In Sidoti, invece, il gioco non è più tramite per la conoscenza specifica, ma attività ludica della conoscenza interdisciplinare, «il gioco della conoscenza, di tutta la conoscenza.[114]» Come scrive un bambino di quella prima elementare nel proprio quaderno, «[per la battaglia di Gubbio] andammo in palestra e giocammo alla battaglia di Gubbio. Il maestro divise la classe in due schiere: la

prima di dodici bambini ed era armata di spade; la seconda di quindici bambini, ed impugnava mitra, spade, fucili ed anche un bazuca [*sic*][115]»; oppure, ricorda, «abbiamo giocato alla festa di Gubbio. […] chi mangiava, chi rideva, chi suonava, chi cantava.[116]»

Gli aspetti ludici si spostano in diagonale, da livello della messinscena diegetica al piano della realtà nella quale il film viene prodotto. Giocare, quindi, non è tanto un elemento che si ritrova nella storia del film albisolese: piuttosto, lo si rintraccia nelle strategie produttive e nella metodologia educativa. Il contenuto del film mette a tema un francescanesimo certamente fraterno ed equanime, ma più muscoloso, agguerrito rispetto alle “serie culturali[117]” precedenti, meno figurativamente rivoluzionario. È il film stesso, invece, come processo e risultante, pratica attiva e interpersonale, a tramandare il messaggio dell’assisiate trasformando l’esperienza scolastica in un’educazione propriamente francescana. Sono le condizioni e lo spirito con cui viene realizzato: come per il film di Liliana Cavani, «film “francescano”[118]» per la sobrietà e le ristrettezze, così il cinema amatoriale di Sidoti può essere considerato ugualmente “francescano” per l’approccio culturale, per l’asciuttezza disadorna, per il pauperismo elevato a metodologia consapevole[119]. La produzione e fruizione di questo tipo di film è analoga a quelle forme valide per la categoria dell’*home movie* di ricordo, appartenente a un contesto spazialmente e socialmente definito connotato da un *mode privé*[120] che equipara casa e scuola, classe e famiglia[121]. La carica familiare e sentimentale che zampilla da una sintesi sociale e di comunità permette al film di funzionare non

solo come strumento educativo *in fieri*, ma anche come dispositivo della «memoria/emozione[122]», nucleo del cinema privato. Da una prospettiva unicamente teorico-critica, evitando di impantanarsi in rovelli teologici, è quanto di più simile si possa avere alla restituzione cinematografica della santità secondo le proposte di Canziani, dato che il cinema amatoriale, nell’accezione familiare, è oltretutto «sottratto all’esperienza di consumo cinematografico dello spettatore [tradizionale].[123]»

In questo contesto Francesco diventa figura imparentata, fratello e non soltanto frate, e assottiglia le barriere tra il suo messaggio e la sua diffusione nell’età industriale contemporanea. Nel caso suddetto di un cinedilettantismo ristretto e di comunità, deputato alla visione del gruppo sociale cui afferisce, le dimensioni fisiche rappresentate implodono e si trasformano in energia empatica. L’a-temporalità produce un travaso tra eventi remoti in un presente situabile e – soprattutto – ricordabile; l’a-spazialità diventa Albisola: casa degli alunni e delle famiglie, riconoscibile in secondo piano nelle scene del film, dotata di coordinate definite. La stessa atmosfera di vicinanza che respirano gli eugubini odierni, sovrapponendo luoghi dell’infanzia a luoghi francescani[124], si replica attraverso il medesimo codice emotivo in un altro territorio, un altro tempo. Francesco, grazie al cinema amatoriale, continua a parlare – ma lo fa, al presente, dal presente.

Note

1. Grado Giovanni Merlo, *L’irriducibile dualità di frate Francesco in sé e san Francesco per noi*, in Marina Benedetti, Tomaso Subini (a cura di), *Francesco da Assisi. Storia, arte, mito*, Carocci, Roma, 2019, pp. 17-25 (18).
2. Marina Benedetti, Tomaso Subini, *Prefazione*, in Id. (a cura di), *Francesco da Assisi*, cit., pp. 13-16 (14).
3. Daniele Solvi, *Uomini celesti e angeli terrestri*, Milano, Biblioteca Francescana, 2015, p. 13. Al testo di Solvi si rimanda anche per una valutazione sulla complessità della tradizione dei *Fioretti*.
4. Cristina Galassi, *Francesco e Frate Lupo: un racconto figurato attraverso la leggenda*, in Cristina Galassi, Ettore A. Sannipoli, (a cura di), *Francesco e frate Lupo. L’arte racconta la leggenda dell’incontro*, Silvana Editoriale, s.l., s.d. (ma 2025), pp. 32-45.
5. Cfr. *I Fioretti di San Francesco*, Bur, Milano, 2010 (edizione digitale; ed. or. 1979). Il fioretto d’interesse è il XXI, *Del santissimo miracolo che fece santo Francesco, quando convertì il ferocissimo lupo d’Agobbio*, pp. 95-98.
6. André Vauchez, *Francesco d’Assisi*, Einaudi, Torino, 2010 (2009), pp. 221-226.
7. Sandra Migliore, *Francesco incontra il Novecento: la letteratura*, in Pietro Maranesi (a cura di), *Francesco nel ‘900 europeo. La figura del Santo di Assisi nella letteratura, nell’arte e nella cinematografia*, Cittadella, Assisi, 2011, pp. 16-39 (21-26).
8. Damiano Meccoli, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *San Francesco d’Assisi nel cinema. Dal muto al sonoro*, s.e., s.l. (ma Roma), s.d. (ma 1982), pp. 7-9 (7).
9. Elena Mosconi, *L’impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Vita e pensiero, Milano, 2006, p. 99. Una larga sintesi sulle visioni di Francesco nell’audiovisivo è stata pubblicata proprio da Elena Mosconi in *Francesco d’Assisi. Enciclopedia Francescana*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 2025, pp. 254-266. Per un compendio analitico e filmografico sulle rappresentazioni di Francesco sul grande schermo si rimanda ad Arnaldo Casali, *Francesco al cinema*, San Paolo, Cinisiello Balsamo, 2026.
10. Cristina Formenti, *I volti animati di Francesco d’Assisi*, in M. Benedetti, T. Subini (a cura di), *Francesco da Assisi*, cit., pp. 278-291.
11. Il Fondo Emilio Sidoti, cui il film appartiene, è depositato presso la Fondazione Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, a Bologna. Il film in questione è associato agli elementi HM-SIDOEMI-0006, -0007 e -0008.
12. Se «è significativo anche come il santo ribelle e carismatico per antonomasia sia stato raccontato quasi sempre con produzioni istituzionali e molto raramente da autori indipendenti, più spesso con budget

faraonici che con mezzi davvero francescani», l’unica altra occorrenza cinedilettantistica emersa è quella di *L’Araldo del Re* del Gruppo Cineamatori di Orte, girato a colori in Super 8 nel 1975. Cfr. A. Casali, *Francesco al cinema*, cit., p. 12, 14. L’autore, tuttavia, esclude programmaticamente questo tipo di lavori dal suo compendio.

13. Emilio Sidoti (1931-2024) è originario di Campogrande, frazione di Tripi (Messina). Mai digiuno di cinema, emigra, nel 1950, a Savona, nella cui caserma è di stanza il padre, ufficiale dell’esercito. Qui insegna come maestro elementare dal 1956, presto coinvolto nell’attività politica (è membro della sezione del Pci locale dal 1962 al 1971), artistica (tra il 1967 e il 1968 ri-fonda il Circolo degli Artisti di Albissola Marina), culturale (è critico d’arte e critico cinematografico, collaborando con il Circolo del Cinema savonese tra gli anni Cinquanta e Sessanta). Si veda in merito Luciano e margherita Gallo Pecca, *L’avventura artistica di Albisola. 1920/1990*, s.l., Editrice Liguria, 1993, pp. 386-387. Per la sua devozione cinefila, ne sono un esempio vari contributi per il Circolo: *La “cattedrale” di Bergman*, in “Retrospettive”, numero annuale, 1964-1965, pp. 7-15; *Jean-Luc Godard: anarchico o fascista?*, in “Retrospettive”, n. 2, dicembre 1967 (1967-1968), pp. 18-20; o i tentativi di stampo più strutturalista-semiologico come *Note sulle unità minime del linguaggio filmico*, in “Retrospettive”, numero annuale, 1966-1967, pp. 11-26.
14. Si tratta di un’area di studi ancora poco approfondita, e, dove indagata, ciò avviene da una prospettiva perlopiù pedagogica. Si veda per esempio in Damiano Felini (a cura di), *Educare* al *cinema: le origini. Riflessioni ed esperienze di pedagogia dei media fino agli anni della contestazione*, Angelo Guerini, Milano, 2015.
15. Per una panoramica sull’uso educativo del cinema nel primo Novecento, cfr. Silvio Alovisio, *La scuola dove si vede. Cinema ed educazione nell’Italia del primo Novecento*, Kaplan, Torino, 2016; Michele Marangi, *Insegnare cinema. Lezioni di didattica multimediale*, Utet, Torino, 2004; Silvio Alovisio, Paolo Bianchini (a cura di), *Sul cinema educativo in Italia: teorie, istituzioni e personalità dalle origini agli anni Cinquanta*, numero monografico di “Immagine-Note di storia del cinema”, n. 11, 2015; sugli organi istituzionali relativi al cinema d’insegnamento in Italia si veda invece Martina Pizzamiglio, *Il cinema scolastico in Italia. L’esperienza produttiva de* La Caravella Films *e del Centro provinciale per i sussidi audiovisivi di Gorizia*, tesi di dottorato, Università degli studi di Udine, 2013; e Giovanni Grasso, *Schermi di classe. Il progetto della cinematografia scolastica di Stato dall’Istituto Luce (1926) alla Cineteca Scolastica Italiana (1960)*, Torino, Kaplan, 2024. Sul rapporto tra infanzia e cinema durante il Ventennio si rimanda invece a Stefano Campagna, *Plasmare le coscienze. Cinema e infanzia nell’Italia fascista (1923-2943)*, Roma, Carocci, 2024.
16. Per un’introduzione storica ai formati ridotti – pellicole al di sotto dello standard tecnico 35mm e tendenzialmente indirizzate al mercato privato e amatoriale – cfr. Karianne Fiorini, Mirco Santi, *Per una storia della tecnologia amatoriale*, in “Comunicazioni sociali”, n. 3, 2005; sul loro utilizzo educativo a cavallo del 1930, cfr. Andrea Mariani, *“Per la comprensione del buon film”. Sulla germinazione del film culturale e*

la diffusione della cinematografia educativa in Italia (1926-1934), in “Immagine – Note di storia del cinema”, n. 11, 2015, pp. 105-131.

17. Sul rapporto tra cinema ed educazione nell’Italia postbellica e del secondo Novecento si rimanda a Davide Boero, *All’ombra del proiettore. Il cinema per ragazzi nell’Italia del dopoguerra*, Eum, Macerata, 2013; e Giovanni Rizzo, *Le forme del cinema per l’educazione. Il panorama italiano dagli anni ’50 ad oggi*, Milano, FrancoAngeli, 2014.
18. Silvio Alovisio, *Cinematografo o proiezioni luminose? Immagini fisse e animate nel primo dibattito italiano*, in “Immagine – Note di storia del cinema”, n. 11, 2015, pp. 61-103.
19. Tommaso Caliò, *San Francesco nella letteratura per l’infanzia*, in M. Benedetti, T. Subini (a cura di), *Francesco da Assisi*, cit., pp. 295-309 (295-296).
20. Maria Rosa Berardi, *Il fiore della razza (psicologia e pedagogia dell’infanzia)*, Carabba, Lanciano, 1941, p. 290, citato *ivi*, p. 298.
21. T. Caliò, *San Francesco nella letteratura per l’infanzia*, cit., p. 299.
22. *Ivi*, p. 300.
23. Cfr. S. Alovisio, *La scuola dove si vede*, cit., p. 9.
24. Come proposto da Roberto Farné, *Il cinema come gioco*, in Damiano Felini (a cura di), *Educare* al *cinema: le origini. Riflessioni ed esperienze di pedagogia dei media fino agli anni della contestazione*, Milano, Angelo Guerini, 2015, pp. 27-49.
25. Cfr. Elena mosconi, *Proiezioni luminose e devozione popolare*, in M. Benedetti, T. Subini (a cura di), *Francesco da Assisi*, cit., pp. 311-325.
26. Cfr. *I Fioretti di San Francesco*, cit, pp. 82-85.
27. E. Mosconi, *L’impressione del film*, cit., p. 106.
28. *Ivi*, p. 104.
29. Cfr. E. Mosconi, *Proiezioni luminose e devozione popolare*, cit.
30. Ancora negli anni Trenta il “cine-sussidio” più utile è sempre quello muto che consente alla voce del docente di accompagnare le immagini e mantenere il proprio ruolo di vertice educativo. Cfr Giovanni Grasso, *Il ventennio del cinedidatta. Remo Branca e il cinema scolastico*, in “Immagine – Note di storia del cinema”, n. 11, 2015, pp. 133-158.
31. Cfr. Gianluca Della Maggiore, *«Il più italiano dei santi». Il mito di Francesco nel cinema dell’età liberale e fascista*, in M. Benedetti, T. Subini (a cura di), *Francesco da Assisi*, cit., pp. 127-139.
32. A esempio di ciò si considerino i contatti tra le gerarchie vaticane e la Cines, casa di produzione del *Poverello di Assisi* (Enrico Guazzoni, 1911), cfr. *ivi*, p. 129; le strategie promozionali presso la Santa Sede

per *Fratello Sole* (Ugo Falena, 1917); i tentativi di suscitare un accostamento positivo – senza successo – tra *Frate Francesco* (Giulio Antamoro, 1927) e le gerarchie ecclesiastiche. Sui film francescani del periodo del muto si vedano tra i contributi più recenti (oltre al già citato Della Maggiore) Davide Sironi, *Echi francescani di primo Novecento:* Il poverello di Assisi *di Enrico Guazzoni*; e Raffaele De Berti, *Permanenze e variazioni: da* Frate Sole *di Ugo Falena a* Frate Francesco *di Giulio Antamoro*, tutti contenuti in M. Benedetti, T. Subini (a cura di), *Francesco da Assisi*, cit., pp. rispettivamente 245-260 e 261-275. Di particolare interesse sono anche Claudio Camerini, *Tre film francescani*, in “Immagine. Note di storia del cinema”, a. II, n. 2, 1982, pp. 25-28, e nello stesso numero la sceneggiatura desunta *Il poverello di Assisi* a cura di Alfrebo Baldi, pp. 29-33; il già citato volume curato da D. Meccoli, *San Francesco d’Assisi nel cinema*, in cui figurano in particolare Aldo Bernardini, *Il film francescani del cinema muto italiano*, pp. 13-25, e Ernesto G. Laura, *San Francesco nel cinema sonoro*, pp. 26-31. Per una panoramica essenziale si rimanda invece a Carlo Tagliabue, *Francesco d’Assisi e il cinema: immagine di un’immagine*, in P. Maranesi (a cura di), *Francesco nel ‘900 europeo*, cit., pp. 71-104.

33. Tomaso Subini, *I pericoli del cinema agiografico. Due film su san Francesco*, in M. Benedetti, T. Subini (a cura di), cit., pp. 327-338 (p. 331).
34. *Ivi*, pp. 333-336.
35. Tomaso Subini, *Il cinema d’autore italiano e san Francesco*, in Alessandra Bartolomei Romagnoli, Wresław Block, Alessandro Mastromatteo (a cura di), *Storia della spiritualità francescana. Secoli XVI-XX*, vol. 2, Edb, Bologna, 2021, pp. 785-802.
36. Damiano Meccoli, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *San Francesco d’Assisi nel cinema*, cit., pp. 7-9 (8).
37. Sulla divisione tra film spirituale e spiritualista, si veda Giuseppe Sciavilla, *Teologia del film. Liliana Cavani e il suo* Francesco. *Prospettive teologiche-cinematografiche*, Aracne, Roma, 2023, pp. 46-47.
38. Cfr. in merito Gianluca Della Maggiore, *The Church an the Circulation of Small-Gauge Cinema in Postwar Italy*, in Andrea Mariani, Simona Schneider (a cura di), *Fate of a Format. Il passo ridotto nell’Italia del dopoguerra. Format, Geopolitics, Institutions*, Mimesis, Milano-Udine, 2023, pp. 36-44.
39. T. Subini, *I pericoli del cinema agiografico*, cit., p. 329.
40. Diego Cavallotti, Lisa Parolo, *Sterri d’archivio. Il “non-theatrical” e il “non-broadcast” in Italia (1965-1995)*, in “Immagine – Note di storia del cinema”, n. 20, 2019, pp. 9-25; Masha Salazkina, Enrique Fibla-Gutiérrez, *Introduction. Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures*, in Id. (a cura di), *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures*, Indiana University Press, Bloomington, 2020, pp. 1-24.
41. I cosiddetti Programmi Ermini, emanati con il D.P.R. 14 giugno 1955, n. 503, prevedevano come coronamento della formazione «l’insegnamento della dottrina cristiana secondo la forma ricevuta dalla

tradizione cattolica», ma lasciando ampie liberta didattiche. Per approfondire si rimanda a Enzo Catarsi, *Storia dei programmi della scuola elementare (1860-1985)*, La Nuova Italia, Scandicci, 1990, e Stefano Dal Passo, Alessandra Laurenti, *La scuola italiana. Le riforme del sistema scolastico dal 1848 a oggi*, Novalogos, s.l., 2017.

42. Cfr. Dan Streible Martina Roepke, Anke Mebold, *Introduction: Nontheatrical Film*, in “*Nontheatrical Film*”, numero monografico di “Film History”, vol. 19, n. 4, 2007; e Haidee Wassoin, *Everydday Movies*. *Portable Film Projectors and the Transformation of American Culture*, University of California Press, Oakland, 2021.
43. Sulla nozione di *useful* si veda Charles R. Acland, Haidee Wasson (a cura di), *Useful Cinema*, Duke University Press, Durham-London, 2011.
44. Una proposta di catalogazione è presente in Ilaria Pezone, *Il cinema di prossimità. Privato, amatoriale, sperimentale, d’artista*, Falsopiano, Alessandria, 2019, pp. 14-38 (edizione digitale).
45. Cfr. Alice Cati, Andrea Mariani, Paolo Simoni, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Il formato ridotto in Italia tra estetiche del quotidiano e sensibilità materiali*, numero monografico di “Immagine – Note di storia del cinema”, n. 26, 2022, pp. 9-23.
46. Cfr. Alice Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Vita e Pensiero, Milano, 2009.
47. Si veda Patricia Zimmerman, *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington, 1995.
48. Cfr. Ian Craven, *Introduction.* A Very Fishy Tale*: The Curious Case of Amateur Subjectivity*, in Id. (a cura di), *Movies on Home Ground. Explorations in Amateur Cinema*, Cambridge Scholars, Newcastle Upon Tyne, 2009, pp. 1-33. Sul problema di cosa sia il professionismo e la sua definizione sdrucciolevole, cfr. Roger Odin, *Il cinema amatoriale*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Volume quinto. Teorie, memorie, strumenti*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 319-352.
49. Si vedano per esempio le posizioni di Mekas in Giulia Simi, *Jonas Mekas. Cinema e vita*, ETS, Pisa, 2022.
50. Susan Aasman, Annamaria Motrescu-Mayes, *Amateur Media and Participatory Culture. Film, Video and Digital Media*, New York-London, Routledge, 2019, p. 34 (traduzione dell’autore)
51. *Ibidem* (traduzione dell’autore).
52. Cfr. T. Subini, *I pericoli del cinema agiografico*, cit., pp. 327-330.
53. Ryan Shand propone di parlare di un *community* o *restricted mode* in relazione al film amatoriale oltre lo spazio domestico, dunque le opere dei cineclub diffuse in rassegne e festival. *Theorizing Amateur Cinema. Limitations and Possibilities*, in “The Moving Image”, vo. 8, n. 2, 2998, pp. 36-60. Espansione che l’interconnessione digitale del terzo millennio avvantaggia notevolmente, cfr. Henry Jenkins, *Cultura*

convergente, Maggioli, Rimini, 20014 (ed. or. 2006), pp. 143-144.

54. Sulla teoria dei campi sociali si veda Mathieu Hilgers, Eric Mangez (a cura di), *Bourdieu’s Theory of Social Fields. Concept and Applications*, Routledge, London-New York, 2015.
55. Cfr. s*upra*, nota 42.
56. Sull’attivismo, Cfr. Roberto Travaglini, *Il modello pedagogico attivista. Da Dewey ai giorni nostri*, Aracne, Roma, 2020.
57. Cfr. Carmen Betti, Franco Cambi (a cura di), *Il ’68: una rivoluzione culturale tra pedagogia e scuola*, Unicopli, Milano, 2011
58. Cfr. Roxane Hamery, *Des écrans pour grandir. Films et séances cinématographiques pour la jeunesse (année 1910-1970)*, Association française de recherche sur l’histoire du cinéma, Paris, 2022, p. 21
59. Cfr. Luigi Puccini, *La Biennale del Cinema dei Ragazzi di Pisa. Sua storia e contributo all’educazione audiovisiva*, Tesi di laurea, relatore Prof. Antonio Santoni Rugiu, Università di Firenze, 1993-1994.
60. Cfr. Roberto Farné, *Diletto e giovamento. Le immagini e l’educazione*, Utet, Torino, 2005, p. 243.
61. Cfr., Damiano Felini, *Analisi critica e film making a scuola (1948-1978). Pedagogie a confronto*, in Id. (a cura di), *Educare al cinema: le origini. Riflessioni ed esperienze di pedagogia dei media fino agli anni della contestazione*, Angelo Guerini, Milano, 2015, pp. 83-132.
62. Pier Cesare Rivoltella, *Media education. Idea, metodo, ricerca*, Morcelliana, Brescia, 2019, p. 23.
63. Cfr. *Pedagogia dei media*, La Scuola, Brescia, 2004, pp. 171-177.
64. Manfredi Zenadocchio, *Esperienze filmo-didattiche nella scuola elementare*, in Francesco Casetti, Mimmo Lombezzi, Tatti Sanguineti (a cura di), *Cinema e scuola. Film videonastri e audiovisivi autoprodotti nelle scuole italiane*, Marsilio, Venezia, 1978, pp. 259-264 (260).
65. Marcello Piccardo è anch’egli tra i pionieri del cinema dei ragazzi, attività avviata nello studio della Cooperativa di Monte Olimpino tra il 1966-1967 assieme a Bruno Munari. Il “fabbisogno”, in particolare, è quella fase in cui si stabilisce cosa serve per girare e ci si procura il necessario. Cfr. in merito Marcello Piccardo, *Il cinema fatto dai bambini*, Tab, Roma, 2025 (ed. or. 1974).
66. M. Zenadocchio, *Esperienze filmo-didattiche nella scuola elementare*, cit., p. 263.
67. Emilio Sidoti, intervista rilasciata alla Fondazione Home Movies, 2022.
68. Emilio Sidoti, intervista rilasciata allo scrivente, 20 gennaio 2023.
69. Emilio Sidoti, *Controinformazione e creatività infantile nella scuola elementare*, in Atti della Seconda Rassegna Internazionale del Cinema dei e per i Ragazzi, Pisa, 17-22 dicembre 1974, Provincia di Pisa, s.l., s.d., pp. 75-86 (76).

70. È il terzo film risultante dall’esperienza del cinema dei ragazzi di Emilio Sidoti. I primi due, episodi del dittico *Libertà in cammino*, sono *I Mille* (HM-SIDOEMI-0001, -0002) e *La Resistenza* (HM-SIDOEMI-0003, -0004; 8mm, colore, sonoro magnetico), realizzati con l’ausilio dei cineamatori Pino Cirone e Maria Scarfì in virtù del fatto che Sidoti non era pratico di tecnologia cinematografica in passo ridotto. Con *S. Francesco*, invece, grazie all’ausilio del fratello Arturo che aveva acquistato una cinepresa Super 8, la produzione rimane autonoma – fatta salva la presenza di un collega, Fausto Buffarello, e un cineamatore il cui ruolo rimane ignoto, di nome Romeo.
71. «[…] alle spalle di questo mio tentativo di definizione non sta tanto un atteggiamento soggettivo radicale, quanto la storia del movimento operaio, l’antifascismo militante e la concezione marxista della storia, e più precisamente fatti di grande rilievo politico sociale: quegli stessi che negli ultimi anni hanno cambiato profondamente la lotta per il rinnovamento della scuola: la rivoluzione culturale cinese, la contestazione giovanile, e le lotte operaie dal ’69 a oggi». E. Sidoti, Emilio Sidoti, *Controinformazione e creatività infantile nella scuola elementare*, cit., pp. 85-86.
72. Sidoti cura i suggerimenti didattici di educazione all’immagine nei cinque volumi usciti tra il 1985 e il 1987 a cura di Pierluigi Pieruccetti, *Giorno dopo giorno. Materiali per l’insegnamento primario*, Laterza, Roma-Bari.
73. Metodo e film verso i quali non mancano le critiche: Sidoti, nelle interviste, ricorda i confronti aspri con Marcello Piccardo; e lo stesso Piccardo, ricostruendo un evento di proiezioni, scrive che «i due film di Sidotti [*sic*] e della [scuola] media risultano dal grande impegno dei bambini e ragazzi a fare col cinema le storie politicamente segnate, che i grandi insegnanti suggeriscono; questo piace molto a tutti quanti (quasi) i signori dell’Arci, perché permette la controinformazione ai bambini e impianta una cultura “alternativa”.» M. Piccardo, *Il cinema fatto dai bambini*, cit., pp. 135-136.
74. Emilio Sidoti, *San Francesco e il lupo*, in F. Casetti, M. Lombezzi, T. Sanguineti (a cura di), *Cinema e scuola*, cit., pp 230-231 (230).
75. *Ivi*, pp. 230-231.
76. «E Gesù disse: –Non accumulate tesori sulla terra. Perché dov’è il tuo tesoro, lì è anche il tuo cuore».
77. «E Gesù disse: –Difficilmente un ricco entrerà nel regno dei cieli.»
78. «Nessuno può servire a due padroni. Non potete servire a Dio e alla ricchezza», seguito dal cartello «Non potete servire alla ricchezza e amare gli uomini.»
79. Cfr. Pietro Maranesi, *Francesco e il lupo. Strategie politiche per una società più inclusiva*, Aboca, Arezzo, 2020, pp. 28-30.
80. Cfr Adelio Ferreo, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Mondadori, Milano, 1978 (ed. or. 1977), p. 69.
81. Cfr. G. Sciavilla, *Teologia del film*, cit. Come avveniva, del resto, nell’integrazione conoscitiva del pubblico

nei primi film del cinema muto. Cfr. E. Mosconi, *L’impressione del film*, cit.

82. La prima. per «attingere coraggio e apprendere i giusti atteggiamenti per incontrarsi con il lupo […], mostrava la logica di fondo del gesto “politico” da lui intrapreso», mentre la seconda «non era tanto un gesto magico, che avrebbe dovuto bloccare colui che gli stava venendo incontro, o un gesto scaramantico che portasse fortuna» ma «la prima notizia che il Santo voleva dare all’altro», cioè la «logica di Cristo». P. Maranesi, *Francesco e il lupo*, cit., p. 84, 88.
83. Attribuito erroneamente in quanto, tradizionalmente, è opera di Sant’Antonio da Padova.
84. P. Maranesi, *Francesco e il lupo*, cit., p. 67.
85. E. Sidoti, *San Francesco e il lupo*, cit., p. 231.
86. La storiografia tende a dare diverse spiegazioni razionali del miracolo: una revisione di altri episodi agiografici, una simbologia conflittuale, una parabola ideologico-ecologica, una dicotomia cultura-natura di stampo più semiologico, una lettura psicoanalitica – cfr. Alberto Luongo, *Il lupo i Gubbio nella storiografia moderna*, in C. Galassi, E. A. Sannipoli (a cura di), *Francesco e frate lupo*, cit., pp. 184-193; quella nota a Sidoti, per sua stessa indicazione, risponde alla metafora bestiale di un brigante che terrorizzava la città. Cfr. A. Vauchez, *Francesco d’Assisi*, cit., pp. 297-298.
87. Marco Veglia, *Lupi e volpi*, in Gian Mario Anselmi, Gino Ruozzi (a cura di), *Animali della letteratura italiana*, Carocci, Roma, 2010 (2009), pp. 152-160 (152).
88. Sono le categorie descritte *ibidem*.
89. Cfr. S. Migliore, *Francesco incontra il Novecento*, cit., pp. 35-36, e G. Della Maggiore, *«Il più italiano dei santi»*, cit., pp. 132-133.
90. Tale visione è stata identificata in *Frate Francesco* del 1927. Cfr. C. Camerini, *Tre film su San Francesco*, cit., pp. 27-28.
91. Gianni Rondolino, *Roberto Rossellini*, La Nuova Italia, Firenze, 1977 (seconda ed.), pp. 74-75. Sul film *Francesco, giullare di Dio* si vedano in particolare le pp. 65-76.
92. «A lei (Cavani) interessava la vicenda di Francesco come emblema dell’avventura umana, il prototipo della ribellione del singolo contro gli schemi della società, come metafora di tutte le rivalse individuali, passate, presenti e future. […] È un mito capace di assorbire e re-interpretare tutti i valori dei giovani ribelli pre-sessantottini». Francesco Buscemi, *Invito al cinema di Liliana Cavani*, Mursia, Milano, 1996, p. 43.
93. Cfr. A. Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 65.
94. Pierre-Paul Carotenuto, *Francesco d’Assisi in Pier Paolo Pasolini*, in M. Benedetti, T. Subini (a cura di), *Francesco da Assisi*, cit., pp. 201-213 (204).
95. Irene Gambacorti, *Storie di cinema e letteratura. Verga, Gozzano, D’Annunzio*, Società Editrice Fiorentina,

Firenze, 2003, p. 258.

96. *Ivi*, p. 264.
97. Cfr. Gian Piero Brunetta, *Roberto Rossellini, una lezione socratica di cinema*, in *Roberto Rossellini*, Ministero degli Affari Esteri, Roma, 1980 pp. 5-39.
98. Stefano Murri, *Pier Paolo Pasolini*, Il Castoro, Milano, 1995, p. 63.
99. P.-P. Carotenuto, *Francesco d’Assisi in Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 203.
100. I. Gambacorti, *Storie di cinema e letteratura* cit., p. 267. Occorre sottolineare, invece, che vale il contrario per il trittico di film del periodo muto.
101. Cfr. l’intervista a Emilio Sidoti di Romano Zanarini, *Come i ragazzi inventano il cinema*, in “Due Torri”, a. II, n. 2, febbraio 1971, pp. 28-29.
102. Tomaso Subini, *San Francesco e il cinema*, in Alvaro Cacciotti, Maria Melli (a cura di), *Francesco plurale*, Biblioteca Francescana, Milano, 2015, pp. 115-138 (128).
103. Liliana Cavani, *Una riflessione sul film, quindici anni dopo*, in D. Meccoli, *San Francesco d’Assisi nel cinema*, cit., pp. 73-74.
104. E. Sidoti, *San Francesco e il lupo*, cit., p. 231.
105. Emilio Sidoti, intervista rilasciata allo scrivente, 20 gennaio 2023.
106. A. Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, cit., p 67.
107. Cfr. Enrico Cerquiglini, *Pier Paolo Pasolini*. Uccellacci e uccellini. *Dalla sceneggiatura alla realizzazione cinematografica*, Campanotto, Udine, p. 49.
108. S. Murri, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 59.
109. Cfr. Alfonso Canziani, *Quando il cinema incontra il non filmabile. San Francesco sullo schermo*, in *Il signore ti dia pace. Celebrazioni centenarie dell’ordine francescano secolare. Da Niccolò IV a oggi. 1289-1989*, Edizioni Francescane, Bologna, 1991, pp. 157-164.
110. Cfr. T. Caliò, *San Francesco nella letteratura per l’infanzia*, cit.; e Raniero Regni, *Un santo, i bambini e gli animali*, in C. Galassi, E. A. Sannipoli (a cura di), *Francesco e frate lupo*, cit., pp. 220-227.
111. Si veda in merito Roger Caillois, *I giochi e gli uomini*, Bompiani, Milano, 2007 (ed. or. 1958).
112. Cfr. C. Tagliabue, *Francesco d’Assisi e il cinema*, cit., p. 88
113. Alessandro Cappabianca, *Il cinema e il sacro*, Le Mani, Recco-Genova, 1998, p. 83.
114. Emilio Sidoti, intervista rilasciata alla Fondazione Home Movies, 2022.
115. Mario Vezzoso, *La battaglia di Gubbio*, 17 marzo 1969, all’interno del “Quaderno di S. Francesco”.
116. Id., *La festa di Gubbio*, 14 aprile 1969, *ivi*.

117. L’espressione è ripresa da E. Mosconi, *L’impressione del film*, cit.
118. F. Buscemi, *Invito al cinema di Liliana Cavani*, cit., p. 47.
119. Cfr. Emilio Sidoti, *I vantaggi del cinema povero*, in *Problemi didattici, pratici e giuridici nella produzione di films e audiovisivi nella scuola*, Atti della Quinta Rassegna Biennale del Cinema dei Ragazzi, Pisa, 23-29 novembre 1981, s.e., s.l. (ma Pontedera), s.d. (ma 1983), pp. 135-148.
120. Elena Mosconi, *Il cinema nella prassi educativa: una prospettiva pragmatica*, in Pierluigi Malavasi, Simonetta Polenghi, Pier Cesare Rivoltella (a cura di), *Cinema, pratiche formative, educazione*, Vita e Pensiero, Milano, 2009 (2005), pp. 109-121.
121. Cfr. il caso di Carla Batini riportato da Sara Filippelli, *Le donne e gli home movies. Il cinema di famiglia come scrittura del sé*, ETS, Pisa, 2012, pp. 31-35, 138-142.
122. A. Canziani, *Quando il cinema incontra il non filmabile*, cit., p. 158.
123. *Ibidem*.
124. Cfr. R. Regni, *Un santo, i bambini e gli animali*, cit., p. 221.