Lezioni di 'petrodidattica'. Il caso della Esso Standard e dei film PSSC nell'Italia del dopoguerra

Alessandra Butti*

ABSTRACT

Muovendo dal quadro teorico del *useful cinema* e degli studi sulla *petroculture*, il saggio vuole indagare il ruolo del *petrocinema* nella diffusione di pratiche audiovisive educative nell'Italia del dopoguerra. In particolare, si presenta il caso della Esso Standard italiana e dei film del Physical Science Study Committee per sottolineare come l'industria petrolifera si sia infiltrata nella didattica degli anni Cinquanta e Sessanta, dando forma a una 'petrodidattica' in cui la pedagogia visiva si fa anche dispositivo di promozione aziendale.
Parole-chiave. Petrocinema; Cinema scolastico; PSSC; Esso Standard Italiana

Drawing on the theoretical framework of *useful cinema* and *petroculture*, this essay investigates the role of *petrocinema* in the dissemination of educational films in postwar Italy. By focusing on the case of Esso Standard Italiana and the Physical Science Study Committee films, the essay wants to highlight how the oil industry infiltrated the Italian educational system in the 1950s and 1960s, giving rise to a form of 'petrodidactics' in which visual pedagogy also operates as a tool of corporate promotion.
Keywords. Petrocinema; Educational film; PSSC; Esso Standard Italiana

* Alessandra Butti, Università Roma Tre, alessandra.butti@uniromatre.it.

Cinema scolastico, utile, sponsorizzato

Nell'aprile del 1963 in venti città italiane si inaugurarono le classi pilota del Physical Science Study Committee (PSSC), un progetto sperimentale di insegnamento della fisica proveniente dagli Stati Uniti e sovvenzionato in alcuni Paesi europei da fondi OCSE[1]. Le scuole aderenti ricevettero un corredo didattico che prevedeva un libro di testo, una guida agli esperimenti di laboratorio e ventuno film didattici distribuiti dalla Esso Standard Italiana. I film, che oltre al contenuto educativo presentavano un chiaro richiamo visuale alla Esso sia nella prima che nell'ultima inquadratura, presero così posto nelle classi italiane a fianco di quelli distribuiti dalla Cineteca Autonoma (dal 1938 al 1946) e dal Centro nazionale per i sussidi audiovisivi (CNSA, dal 1956 al 1977), i due circuiti ufficiali che avevano accompagnato, con diverse difficoltà, la produzione e la distribuzione di sussidi audiovisivi in Italia.

Il processo di adozione delle immagini in movimento nelle aule italiane era stato infatti complesso e discontinuo, frenato dalla scarsità di risorse pubbliche, da un'offerta produttiva insufficiente e da una richiesta da parte delle scuole altrettanto timida[2]. Nonostante alcuni esperimenti diffusi sul territorio già all'inizio del Novecento[3], fu solo con l'evoluzione del sistema mediale fascista negli anni Trenta che si istituì la Cineteca Autonoma per la cinematografia scolastica, il primo ente ufficiale per la distribuzione sistematica di film nelle scuole. Definita dallo stesso decreto-legge una «necessità assoluta ed urgente»[4], l'efficacia della

[1] A proposito della didattica della fisica in Europa grazie ai fondi OCSE negli anni Sessanta, cfr. D. SETTE, *Some European Developments in Physics Teaching*, in *Why Teach Physics?*, a cura di S.C. Brown, N. Clarke, J. Tiomno, MIT Press, Cambridge 1964, pp. 64-66.

[2] S. ALOVISIO, *La scuola dove si vede. Cinema ed educazione nell'Italia del primo Novecento*, Kaplan, Torino 2016. A proposito, cfr. anche G. GRASSO, *Il cinema al servizio dell'educazione. Legislazione, discorsi, pratiche produttive e distributive della Cineteca Scolastica Italiana (1938-1960)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, 2020; D. BOERO, *All'ombra del proiettore. Il cinema per ragazzi nell'Italia del dopoguerra*, eum, Macerata 2013.

[3] ALOVISIO, *La scuola dove si vede*, cit., cap. I, par. 2. A livello nazionale solo negli anni Venti furono create le prime cineteche scolastiche utilizzando i materiali provenienti dall'Istituto LUCE, mentre la prima menzione esplicita nella legislazione apparve nella circolare n. 105 del 1° dicembre 1923 nel contesto della Riforma Gentile. Cfr. F. LUSSANA, *Cinema educatore. L'Istituto Luce dal fascismo alla liberazione (1924-1945)*, Carocci, Roma 2018, pp. 47-48

[4] Art. 1, Regio decreto-legge 30 settembre 1938, n. 1780, "Istituzione di una Cineteca autonoma per la cinematografia scolastica", in «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», n. 273, 30 novembre 1938, p. 4938.

Cineteca fu in realtà limitata fin dai primi anni da gravi problemi organizzativi[5], che ne portarono al commissariamento nel 1946. L'istituto fu quindi riorganizzato a metà anni Cinquanta nel CNSA e nei Centri provinciali per i sussidi audiovisivi (CPSA), concepiti per creare una rete capillare di circolazione su scala nazionale. Anche in questo caso, però, il sistema soffrì di insufficienza di finanziamenti, carenza di personale qualificato e svariate difficoltà logistiche (dalla spedizione interprovinciale dei materiali alla scarsità di proiettori nelle aule[6]), oltre a diffuse problematiche relative a 'quali' film proiettare e al 'come' utilizzarli nelle aule[7]. Tali limiti, strutturali quanto teorici, resero estremamente fragile il progetto, aprendo la strada a forme di autonomia locale e ad accordi diretti con gli uffici cinematografici industriali, che riuscirono così ad insinuarsi nelle lacune lasciate dalle istituzioni centrali.

Prendendo come studio di caso le pellicole del PSSC edite da Esso[8], nella presente analisi si vogliono ricostruire le modalità con cui il fenomeno del 'petrocinema' si è inserito all'interno della produzione specializzata di film educativi degli anni Sessanta, introducendo il concetto di 'petrodidattica' per mettere in luce la relazione fra gli interessi industriali e gli obiettivi educativi nel contesto della società italiana del dopoguerra. Come scrive Paola Bonifazio nella sua analisi dei film educativi della ENI,

> Through the theatrical performance of industry on camera, private and public agencies equally engaged in national discourses such as those pertaining to the transformation of a mostly rural country into an industrial economy, and the homogenization of blue- and white-collar workers into a modern middle class of consumers[9].

[5] Cfr. GRASSO, *Il cinema al servizio dell'educazione*, cit., pp. 22-29.

[6] Cfr. BOERO, *All'ombra del proiettore*, cit.

[7] Per una panoramica sul dibattito e la produzione di film scolastici del periodo, cfr. E. UGENTI, *Alla ricerca di nuove forme di engagement scolastico. La produzione di film didattici nell'Italia degli anni cinquanta*, in *L'eccezione alla regola. Modi di produzione alternativi del cinema italiano dal dopoguerra agli anni ottanta*, a cura di C. Uva, V. Zagarrio, Marsilio, Venezia 2024, pp. 185-193.

[8] I film sono stati visionati e analizzati presso il fondo ENAM dell'Università degli Studi di Udine, conservato presso il laboratorio La Camera Ottica.

[9] P. BONIFAZIO, *United We Drill. ENI, Films, and the Culture of Work*, in «Annali d'Italianistica», 32, 2014, p. 331.

Per le aziende risultava quindi fondamentale raggiungere il pubblico dei lavoratori quanto quello degli studenti, delle famiglie, dei giovani e delle donne, presentando loro dei prodotti audiovisivi che fossero, a seconda dell'esigenza, ora promozionali, ora ricreativi[10], ora 'utili'. In particolare, si fa qui riferimento alla locuzione *useful cinema* introdotta da Wasson e Acland[11] con la quale gli autori non si riferiscono a un genere o a un modo di produzione specifico, quanto a un «approach toward a medium on the part of institutions and institutional agents»[12]. In tal senso, il cinema è 'utile' al mantenimento delle istituzioni che lo adottano: per esempio, l'impiego del mezzo filmico nelle biblioteche «was about building the better library and not building the better film»[13]. Il film diventa così uno strumento che, al tempo stesso, si inscrive nella promozione e nella resistenza al cambiamento, permettendo di leggere le strategie mediali delle imprese non come episodi marginali, ma come parti integranti di un più ampio processo di riorganizzazione culturale e sociale[14].

Tale necessità investì tutti i settori industriali, compreso quello del petrolio: già nei primi anni Cinquanta, per esempio, l'ENI (allora AGIP) aveva commissionato alcuni film sponsorizzati dedicati alle operazioni di estrazione in Pianura padana e, anche dopo l'apertura della propria sezione cinematografica nel 1958, continuò ad appaltare film a compagnie esterne e a sfruttare la collaborazione di registi già affermati (si pensi a *L'Italia non è un paese povero*, diretto nel 1960 da Joris Ivens, o a *La via del petrolio*, diretto da Bernardo Bertolucci fra il 1965 e il 1966). Fu in questo contesto di transizione sociale (in cui si inserì anche il crescente peso della televisione) che si iniziò a delineare lo spazio di manovra per un cinema 'specializzato', caratterizzato da una natura intermedia di «manifestazione dell'industria

[10] Cfr. M. BERTOZZI, *Storia del documentario italiano: Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2014, p. 140.

[11] «Our authors conceptualize useful cinema as a body of films and technologies that perform tasks and serve as instruments in an ongoing struggle for aesthetic, social, and political capital». *Useful Cinema*, a cura di C.R. Acland, H. Wasson, Duke University Press, Durham-Londra 2011, pp. 2-3.

[12] *Ivi*, p. 4.

[13] *Ibid.*

[14] Cfr. *Ibid.*

culturale» e «perno di una cultura industriale»[15]: una specializzazione, quindi, che riguardava il fare produttivo quanto la rappresentazione politica dei soggetti che ne prendevano parte – produttori, distributori, sponsor, pubblico, ma anche agenti sociali e culturali più ampi[16].

Per analizzare la portata del film industriale, Thomas Elsaesser propone di utilizzare la 'regola delle tre A', ovvero di individuare dapprima il committente (*Auftraggeber*), l'occasione di produzione (*Anlass*) e l'utilizzo finale del film (*Anwendung*)[17]. D'altra parte, Vinzenz Hediger ha sottolineato come il film industriale sia una forma «strategically weak and parasitic»[18], capace di trasformarsi in film ora documentario, ora pubblicitario, ora scientifico e ora didattico. Per Hediger è quindi necessario abbinare all'analisi di Elsaesser quella della memoria istituzionale del committente (*record*), della creazione di *corporate identity* (*rhetoric*), e dell'ottimizzazione dei processi (amministrativi, organizzativi, produttivi o pubblicitari: *rationalization*)[19]. I film industriali, difatti, tentavano spesso di nascondere il proprio committente (e le ragioni promozionali) attraverso una serie di tecniche definite da Ken Smith *sneaky sponsorship* – ovvero, quell'insieme di pratiche pensate per aumentare l'affidabilità percepita dallo spettatore attraverso una limitazione della *corporate identity* dei film, diminuendo i riferimenti diretti al proprio marchio e preferendo una valorizzazione degli aspetti più collaterali al brand[20]. Tale espediente consentì al cinema specializzato di circolare ampiamente oltre gli spazi, i tempi, e le concessioni fatte al medium in sé nel periodo di riferimento: come sottolinea nuovamente Bonifazio, la consapevolezza del pubblico italiano dell'epoca di trovarsi di fronte a un film sponsorizzato dipendeva più dal luogo di proiezione (il festival, il circolo dei lavoratori…) che dal contenuto ef-

[15] S. Dotto, *Gli specialisti. Storia, politiche e istituzioni delle cinematografie specializzate in Italia*, Marsilio, Venezia 2022, p. 19.

[16] Cfr. *Ivi*, pp. 17-19.

[17] Cfr. Th. Elsaesser, *Archives and Archaeologies. The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media*, in *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, a cura di V. Hediger, P. Vonderau, University of Amsterdam Press, Amsterdam 2009, p. 23.

[18] V. Hediger, P. Vonderau, *Record, Rhetoric, Rationalization. Industrial Organization and Film*, in *Films that Work*, Id., cit., pp. 40-46.

[19] Cfr. *Ibid.*

[20] Cfr. K. Smith, *Mental Hygiene: Classroom Films 1945-1970*, Blast Books, New York 1999, 83-88.

fettivo dell'opera[21]. Nell'indagare specificamente il rapporto fra cinema sponsorizzato, industria del petrolio e sistema scolastico, dunque, ci sembra quindi più adeguato seguire la metodologia proposta da Marina Dahlquist e Patrick Vonderau, che alle classificazioni di Elsaesser e Hediger aggiungono tre indagini: quella delle topologie di presentazione dei film, dei loro *topoi* ricorrenti, e della transitorietà della loro natura «as ever-changing objects, […] subject to constant re-versioning and reinterpretation, as they continue circulating in society»[22].

Petrocinema e petrodidattica: tematiche e iniziative

Sarebbe difficile leggere gli sviluppi socioeconomici del Novecento senza considerare, da un lato, le possibilità energetiche dovute allo sfruttamento delle risorse petrolifere e, dall'altro, le politiche dell'industria che le ha gestite. In questo senso nelle discipline umanistiche e sociali si è sviluppato il concetto di *petroculture*, indicante sia l'insieme di relazioni culturali, storiche ed economiche fra società (post)industriali e industrie petrolifere[23] sia la condizione di essenziale dipendenza che vede le società contemporanee come «oil societies through and through»[24]. Di riflesso, gli spazi della *petroculture* si sono aperti al *petrocinema*, termine con cui si vogliono includere sia le produzioni filmiche delle compagnie di estrazione petrolifera, sia tutte le opere audiovisive che abbiano fatto del petrolio un soggetto di rappresentazione, come materia grezza (estrazioni, oleodotti, commercio di greggio) o come prodotto trasformato. In questa prospettiva, il petrocinema divenne per l'industria uno strumento di controllo sulla visibilità della propria infrastruttura[25], partecipando (come nel 'cinema delle estrazioni' di Jacobson[26]) alla

[21] Cfr. P. Bonifazio, *Schooling in Modernity: The Politics of Sponsored Films in Postwar Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2014, pp. 51-52.

[22] *Petrocinema: Sponsored Film and the Oil Industry*, a cura di M. Dahlquist, P. Vonderau, Bloomsbury Academic, New York 2021, p. 6.

[23] Cfr. S. Wilson, A. Carlson, I. Szeman, *On Petrocultures: Or, Why We Need to Understand Oil to Understand Everything Else*, in *Petrocultures: Oil, Politics, Culture*, a cura di Id., McGill-Queen's University Press, Montreal-Kingston 2017, pp. 3-6.

[24] *Petrocinema*, a cura di Dahlquist, Vonderau, cit., p. 3.

[25] Cfr. B. Jacobson, *The Cinema of Extractions: Film Materials and Their Forms*, Columbia University Press, New York 2025, p. 128

[26] Cfr. *Petrocinema*, a cura di a cura di Dahlquist, Vonderau, cit., p. 14

costruzione di una modernità modellata sui processi estrattivi. Infatti, benché il cinema sia stato occasionalmente utilizzato anche per promuovere il petrolio come risorsa, il suo apporto agli interessi dell'industria petrolifera ha riguardato soprattutto la messa in scena del potenziale trasformativo e sociale del greggio[27].

Gli argomenti topici del petrocinema potevano includere così temi come la mobilità (l'automobile, l'autostrada, ma anche l'aereo e l'idea di viaggio), l'impiego della plastica nella quotidianità e nell'industria, il rapporto con l'ambiente e la promozione della ricerca scientifica[28]. Sotto il profilo stilistico e visivo, il genere prediletto era il documentario dall'afflato lirico, spesso accompagnato da musiche evocative e dal commento in voce fuori campo che, assumendo il ruolo di *Voice-of-God*, richiamava, da un lato, un'estetica cinematografica convenzionale e confortante, e dall'altro favoriva il lavoro di traduzione all'estero – facendo così apparire i film come opere delle filiali locali invece che della sede centrale[29]. In particolare, è possibile riscontrare nelle produzioni 'petrocinematografiche' del dopoguerra almeno due tendenze opposte, coincidenti con le linee adottate da due delle più grandi società petrolifere su scala mondiale: la Shell e la British Petroleum.

I film prodotti dalla Film Unit della Shell seguivano delle rigide regole produttive che si attenevano a quella che Arthur Elton, direttore della sezione cinematografica, chiamava la *First Law of Industrial Sponsorship*: «The impact of a sponsored film upon its audience will be in inverse ratio to the number of times the sponsor insists on having his name mentioned»[30]. Per quanto *sneaky*, la pratica adottata dalla Shell era tutt'altro che dissimulata – lo stesso Elton ne scriveva apertamente[31] – e valse all'azienda l'inclusione dei film in numerosi programmi scolastici in tutto il mondo; anche la Esso, nel suo approccio didattico in Italia, avrebbe preferito seguire la stessa politica. Tutt'altra direzione, infatti, era quella

[27] Cfr. *Ivi*, p. 3.

[28] Cfr. P. Russell, S. Foxon, *Shell-BP: A Dialogue*, in *Petrocinema*, a cura di Dahlquist, Vonderau, cit., p. 60.

[29] *Ivi*, p. 59.

[30] *Ibid.*

[31] Cfr. *Shell's Pioneering Films*, in Shell, <https://www.shell.com/inside-energy/shells-pioneering-films.html> (ultima consultazione: 14 gennaio 2026).

indicata dalla BP, che puntava a rappresentare l'azienda come più vicina alla realtà quotidiana: il lancio sul territorio italiano, per esempio, avvenne con la produzione del mediometraggio *Giuseppina* (1959), diretto da Joseph Hill e ambientato al distributore BP di Mandriole, vicino a Ravenna. Sfruttando il lavoro di attori locali e la scenografia di una piccola realtà italiana, il film faceva leva sull'emotività degli spettatori, sul riconoscimento, e sul prestigio delle immagini più che sull'accuratezza del racconto scientifico; tale scelta gli valse anche l'assegnazione del Premio Oscar per il Miglior cortometraggio documentario nel 1960[32].

Le topologie operative del petrocinema in Italia, invece, furono piuttosto variegate, e spesso apertamente in dialogo con le istituzioni pubbliche e i programmi educativi, creando effettivamente uno spazio che potremmo definire di 'petrodidattica' – al crocevia fra volontà informativa, promozione infrastrutturale e necessità di relazionarsi con le istituzioni pubbliche. L'investimento da parte del settore petrolifero in iniziative destinate alle scuole era il riflesso di una strategia che, da una parte, puntava a voler associare il proprio nome «not only with scientific advances, but also […] to the developing world's aspirations and disadvantages»[33], mentre dall'altra capitalizzava sulla formazione di futuri professionisti. Come suggerito anche dai dirigenti dell'Elettra e della Onda film, «in pratica l'industria con i film non fa altro che seminare per un raccolto che tornerà inevitabilmente a lei, con tutti i vantaggi che ognuno può immaginare»[34].

Lo schermo (cinematografico, ma anche televisivo) divenne così l'area preferita di infiltrazione per le società petrolifere nelle scuole. Alcune possibilità furono offerte loro dalle istituzioni stesse, come il Centro per il Progresso Educativo (CPE), che fra il 1952 e il 1967 chiese a diverse aziende (fra cui anche Necchi, Montecatini e Fiat) di sponsorizzare i corredi didattici audiovisivi dei propri corsi. La Shell italiana, in collaborazione con Film Giada, produsse il corso su *La scelta e la qualificazione professionale*[35], mentre la Esso Standard (sempre insieme a Film Giada) finanziò e produsse i film di un corso dedicato alla meccanica agraria.

[32] Cfr. RUSSELL, FOXON, *Shell-BP: A Dialogue*, cit., p. 63.

[33] *Ivi*, p. 60.

[34] *Il film industriale*, a cura di W. Alberti, Scuola Tipografica Figli della Provvidenza, Milano 1962, p. 74.

[35] Cfr. DOTTO, *Gli specialisti*, cit., p. 90.

Un'altra opportunità di influenzare gli schermi scolastici provenne invece dai circuiti di diffusione di materiale audiovisivo nelle scuole – primo fra tutti, il CNSA. Nonostante il Ministero avesse essenzialmente vietato l'acquisto di film sponsorizzati dal 1964[36], infatti, le cineteche dei Centri provinciali si erano trovate di fatto a possederne un gran numero. Tali infiltrazioni erano avvenute sia a livello di contatti diretti fra l'impresa e il circuito scolastico (come nel caso del CPSA di Milano, che acquistava direttamente i film della BP[37]) sia attraverso le pratiche di *sneaky sponsorship*, in quanto era improbabile che il pubblico riuscisse a distinguere le fattezze di un filmato sponsorizzato da uno prodotto dagli enti statali[38]. Un altro circuito in cui si trovarono a circolare i film delle industrie petrolifere erano le cineteche dei 'bibliobus' dei Centri di lettura, organismi istituiti dal Ministero della Pubblica Istruzione nel 1953 per combattere l'analfabetismo di ritorno, i quali potevano avvalersi di qualunque servizio di noleggio cinematografico disponibile al tempo, come quello fornito da Shell[39].

L'industria del petrocinema – e, conseguentemente, della petrodidattica – subì un rallentamento con l'arrivo degli anni Settanta, sia a causa della crisi del 1973[40] sia per la differente percezione del settore petrolifero che andava formandosi nella nuova generazione in termini etici, ecologici ed economici. Nel frattempo, l'influenza televisiva e il passaggio dalla pellicola al video stavano cambiando drasticamente anche le modalità con cui fruire i contenuti audiovisivi, ricalibrando contemporaneamente le aspettative degli spettatori sulle tipologie di contenuto a cui venivano sottoposti[41]. Tuttavia, laddove molte sezioni cinematografiche industriali non riuscirono a sopravvivere al passaggio dal film al video e ai cambiamenti economici degli anni Ottanta, le compagnie petrolifere, che in primis

[36] Con il decreto presidenziale del 18 febbraio 1964, n.535, l'autonomia dei centri provinciali era stata drasticamente ridotta, vietando loro l'accettazione di contributi, sussidi, lasciti o donazioni senza l'autorizzazione del centro nazionale.

[37] Cfr. E. GHEZZI, *Il tecnofilm. Sussidi audiovisivi e cinematografie specializzate*, Mursia, Milano 1967, p. 27.

[38] Cfr. BONIFAZIO, *Schooling in Modernity*, cit., p. 52.

[39] Cfr. B. SCAGLIARINI, A. PARADISO, *Il bibliobus*, in «Centro Sociale», n. 2, 1955, p. 22.

[40] Cfr. RUSSELL, FOXON, *Shell-BP: A Dialogue*, cit., p. 68.

[41] Cfr. *Ivi*, p. 69.

avevano finanziato la rivoluzione tecnologica in atto, affrontarono il cambiamento in maniera più agevole. La *legacy* del petrocinema e della petrodidattica degli anni Cinquanta e Sessanta, così, conobbe una migrazione che la collocò sì su altri schermi, ma senza conoscere effettiva discontinuità: basti pensare che, ancora oggi, Shell e BP possiedono due dei dipartimenti audiovisivi industriali più attivi al mondo[42].

'Formula Esso' dal PSSC americano alle aule italiane

«Una grande società, consapevole dei problemi del Paese. Questa è la Esso in Italia»: così si chiudevano i caroselli che la Esso mandava in onda nel 1964 per presentare l'edizione dei nuovi film scientifici da consegnare gratuitamente alle scuole italiane. Similmente, la «Rivista del cinematografo» dello stesso anno riportava:

> Privi di ogni contenuto pubblicitario o vuotamente rappresentativo i numerosi film della cineteca della «Esso Standard» sono uniformati al criterio moderno delle pubbliche relazioni; all'idea secondo cui le grandi aziende devono contribuire al processo economico e sociale dei paesi in cui operano in misura corrispondente alla loro importanza[43].

All'inizio degli anni Quaranta, infatti, la casa madre americana aveva dato il via a una serie massiccia di operazioni pubblicitarie volte alla riabilitazione della propria immagine, che era stata ampiamente rovinata sia dal processo per monopolio del 1911 sia dalle più recenti indagini sugli accordi economici con la IG Farben[44]. Il nuovo ufficio di pubbliche relazioni decise quindi di puntare sullo sviluppo di progetti di tipo culturale per intercettare i «"thought leaders," academics, and other white-collar types» più critici nei confronti dell'azienda[45]. Il pro-

[42] Cfr. *Ivi*, p. 71.

[43] P. VASSALLO, *La cineteca della Esso Standard*, in «Rivista del cinematografo», 6 giugno 1964, p. 262.

[44] Cfr. E. ROEHL, *Petrodocumentary in the 1940s: The Standard Oil Photography Project, Louisiana Story (1948), and the Domestication of the US Oil Industry* in *American Energy Cinema*, a cura di R. Lifset, R. Lutz, S. Stanford-McIntyre, West Virginia University Press, Morgantown 2023, p. 123.

[45] *Ivi*, p. 124.

dotto più noto di tale strategia fu *Louisiana Story*, il lungometraggio del 1948 diretto da Robert Flaherty e fotografato da Richard Leacock che raccontava dello sviluppo (e lo sfruttamento) petrolifero del territorio come di un progetto coerente con il benessere naturale e tecnologico della regione americana, riflettendo «the then generally accepted assumption that drilling for oil was good for all»[46].

Di riflesso, nel 1948 anche la Esso Standard Italiana istituì un proprio ufficio relazioni esterne e, dal 1949, diede inizio alla pubblicazione di «Esso Rivista» per rendere note le proprie iniziative culturali – tra cui, per esempio, il finanziamento di un premio di pittura dedicato alle nuove tendenze dell'astrattismo[47]. Nei primi anni Cinquanta la Esso si dotò anche di una cineteca, rendendo disponibile al noleggio una rosa di titoli svariata per tema, provenienza e target demografico, riflettendo un'idea già condivisa fra le società petrolifere di possedere un catalogo tanto ampio «as our presence was wide»[48]. Nello stesso periodo erano iniziate anche le prime produzioni filmiche in Italia, fra cui il già citato ciclo di film per il CPE sulla meccanica agraria utilizzato «direttamente dalla Esso Standard Italiana nel quadro delle attività P.R. per l'incremento economico in agricoltura»[49]. Il più noto successo della politica filmica della Esso italiana fu probabilmente *L'Italia vista dal cielo* (1967-1978), una serie in quattordici episodi diretta da Folco Quilici che riprendeva l'omonima iniziativa della filiale francese, *La France vue du ciel* (Serge Maloumian, 1963-71), in cui il territorio d'oltralpe veniva ripreso in elicottero sfruttando la tecnologia dell'Hélivision[50]. La ripresa aerea rimandava a una pratica già consolidata nel documentario petrolifero che, come osserva Jacobson, risponde a una volontà di far condividere allo spettatore il punto di vista dell'azienda, portando le masse «into alignment – or, as I also argue, perceptual

[46] B.A. McLane, *A New History of Documentary Film*, Continuum, Londra 2012, p. 160.

[47] Cfr. *La raccolta dell'arte Esso. 1949-1983*, a cura di C. Michelli, L. Cantini, Mondadori-Electa, Milano 2007.

[48] Russell, Foxon, *Shell-BP: A Dialogue*, cit., p. 60.

[49] Vassallo, *La cineteca della Esso Standard*, cit., p. 263.

[50] L'Hélivision, uno speciale dispositivo girostabilizzato e montato sulle cineprese per attutire le vibrazioni del veicolo, era stato inventato in Francia da Albert Lamorisse a fine anni Cinquanta. Cfr. G. Avezzù, "*L'Italia vista dal cielo" e la leggibilità del paesaggio italiano*, in «Imago», n. 18, 2019, pp. 98-100.

resonance – with a new oil-centric point of view»[51]. La versione italiana, realizzata anch'essa con l'Hélivision, ebbe ampio successo: ne vennero realizzate edizioni in inglese, francese, tedesco e spagnolo, oltre a edizioni in 16mm per il prestito gratuito nelle scuole[52]; nel 1978 la serie completa fu trasmessa anche dalla RAI, marcando la prima occasione in cui la televisione di Stato diffonde un progetto di comunicazione di un'azienda privata[53]. A partire dal 1964, Esso si era invece dedicata all'iniziativa dei Film per l'insegnamento della chimica e della fisica, attraverso cui diffuse gratuitamente nelle scuole la versione italiana di una quarantina di film dei corsi americani del PSSC e del CHEM Study.

Negli Stati Uniti, infatti, l'instaurarsi della Guerra fredda aveva acuito l'interesse del governo per la didattica delle scienze, vedendo nell'istruzione scientifica dei cittadini un'ulteriore arma nel proprio arsenale[54]. Ingenti fondi furono stanziati per la riforma dei curricula liceali e, nel 1956, sotto la guida di Jerrolds Zacharias del Massachusetts Institute of Technology, venne dato vita al PSSC, il gruppo di lavoro per l'insegnamento della fisica che fino al 1965 si sarebbe dedicato all'elaborazione di nuovi libri di testo, programmi scolastici, attività laboratoriali, e una sessantina di film didattici. Rispetto ad altre produzioni del periodo, la peculiarità dei film PSSC risiedette soprattutto nel coinvolgimento diretto degli scienziati sia in fase di sceneggiatura sia come protagonisti dell'azione davanti alla cinepresa. Zacharias, inoltre, vietò categoricamente l'utilizzo del *voice over*, privilegiando il racconto diretto dell'esperimento da parte dello scienziato e ritenendo la presenza del regista quasi superflua: «the director was to establish the man, establish the set, and get on with the film»[55]. Lo scopo era quello di spostare l'attenzione dello studente dalla teoria – affrontata attraverso il libro di testo – alla concretezza visuale dell'attività laboratoriale, facilitando così la costruzione di un nuovo imma-

[51] JACOBSON, *The Cinema of Extractions*, cit., p. 116.

[52] Cfr. AVEZZÙ, "*L'Italia vista dal cielo"*, cit., p. 99.

[53] Cfr. *Ibid.*

[54] Cfr. J.L. RUDOLPH, *PSSC in Historical Context: Science, National Security, and American Culture during the Cold War*, in American Association of Physics Teachers, <https://www.compadre.org/portal/pssc/docs/Rudolph.pdf> (ultimate consultazione: 14 gennaio 2026).

[55] J.G. KING, *Personal Views of the Beginnings of PSSC and My Film Experiences*, in American Association of Physics Teachers, <https://www.compadre.org/portal/pssc/docs/King.pdf> (ultimate consultazione: 14 gennaio 2026).

ginario scientifico che si discostasse da quello degli scienziati «with lab coats or foreign accents»[56]. Tale concretezza non ne escludeva un valore visivo: anche il fisico Elio Fabri, che avrebbe curato l'adattamento del PSSC in Italia, ricordò in un'intervista che «i film del PSSC, specialmente quelli di Rogers ed il famoso *Sistemi di riferimento* [Richard Leacock, 1960], hanno avuto grande successo; oltre ad avere un contenuto serio, sono spettacolari, lasciano sensazioni»[57]. Proprio in una delle primissime scene di *Sistemi di riferimento*, per esempio, vediamo il professor Donald Ivey che, ripreso in piano americano di fronte a uno sfondo a quadri, sta fumando una pipa e ci ricorda l'importanza di assumere uno specifico punto di vista. Il professor Patterson Hume appare quindi sulla scena a testa in giù, apparentemente camminando sul soffitto, e accusa Ivey di essere lui quello al contrario. Dopo una breve disquisizione, i due scienziati decidono di risolvere l'impasse lanciando una moneta: quella di Hume, lanciata dall'alto, ritorna ordinatamente nella sua mano, mentre quella di Ivey cade… sul soffitto. Una carrellata all'indietro scopre lentamente la scena e rivela che lo scienziato che vedevamo dritto era, effettivamente, al contrario, e viceversa: era la macchina da presa, capovolta, insieme con la scelta del piano ristretto, ad aver ingannato l'intuizione dello spettatore. L'accuratezza del procedimento scientifico trovava così un riscontro nella trasparenza delle scelte di ripresa e montaggio: «the most important goal […] was to get the "logic lines" between the empirical data and the theory "crisp, clean, clear, and charming"»[58]. Grazie a questa sorta di una spettacolarità – comunque sobria e controllata, soprattutto nel bianco e nero delle prime produzioni – i film erano in grado di conferire alle spiegazioni un valore percettivo-emotivo, contribuendo al successo del metodo PSSC anche oltre il suo contesto d'origine.

In Italia, i primi sviluppi del PSSC si ebbero nel 1960 grazie a Bruno Ferretti, professore di fisica teorica all'Università di Bologna, e a Maria Ferretti, insegnante del liceo Fermi, i quali erano in contatto con alcuni membri del gruppo americano

[56] *Ibid.*

[57] E. FABRI, "Intervista a Elio Fabri", in *Storie di uomini e di quarks*, a cura di C. Bemporad, L. Bonolis, SIF, Bologna 2012, p. 135.

[58] J.L. RUDOLPH, *Scientists in the Classroom. The Cold War Reconstruction of American Science Education*, Palgrave, New York 2002, p. 127.

e con il Ministero dell'Istruzione[59]. Il primo corso pilota italiano, diretto da Elio Fabri e finanziato al 50%[60] con fondi OCSE[61], partì nel 1962 e venne organizzato in venti classi distribuite fra undici capoluoghi di provincia e alcuni paesi della Puglia, del Friuli-Venezia Giulia e della Toscana[62]. Tuttavia, come ricorda Fabri, il progetto

incontrò non poche resistenze. C'era la burocrazia ministeriale con la sua routine e questa cosa tutta nuova, tutta diversa, in cui bisognava cambiare gli orari, bisognava introdurre degli esperimenti ad hoc, c'era il film, ci voleva il tecnico, etc. tutte cose che sconvolgevano! Anche solo far capire cosa si faceva e perché, non era facile.[63]

Di fatto, l'esperimento del PSSC italiano si concluse già nel 1965, quando finì il finanziamento dell'OCSE e il Ministero delle Pubblica Istruzione smise di interessarsi del destino delle classi pilota[64].

[59] Cfr. FABRI, "Intervista a Elio Fabri", cit., p. 130.

[60] Cfr. M. FERRETTI, *Per un indirizzo più moderno dell'insegnamento della fisica*, in «La Stampa», n. 231, 9 ottobre 1964, p. 11.

[61] Anche l'OCSE (fino al 1961 ancora OECE, Organizzazione per la Cooperazione Economica Europea) riteneva che il potenziamento dell'insegnamento delle scienze fosse fondamentale per la ripresa economica dei Paesi. Dopo aver preso contatto con il gruppo del PSSC, l'OCSE organizzò i primi workshop per gli insegnanti europei già nel 1961, finanziando i corsi pilota triennali nelle nazioni che li adottarono (Italia, Spagna, Iugoslavia, Svezia e Norvegia). Cfr. J. SIMON, *The Transnational Physical Science Study Committee. The Evolving Nation in the World of Science and Education (1945-1975*), in *How Knowledge Moves. Writing the Transnational History of Science and Technology*, a cura di J. Krige, University of Chicago Press, Chicago 2019, p. 320.

[62] Nello specifico, le classi pilota furono organizzate a Bitonto (BA), Bologna, Firenze, Milano, Trieste, Palermo, Bari, Giovinazzo (BA), Gorizia, Macerata, Modena, Monfalcone (GO), Piacenza, Pontedera (PI) e Trani.

[63] FABRI, "Intervista a Elio Fabri", cit., p. 133.

[64] Cfr. *Ivi*, p. 136. Al 1965 risale l'ultimo corso di formazione per insegnanti; le ultime classi pilota partirono nell'anno scolastico 1966-67. In risposta a un'interrogazione parlamentare del 1969 sui risultati del progetto, il Ministro Mario Ferrari Aggradi disse solo che «pur senza condurre veri e propri corsi pilota, i professori [a oggi] attuano i suggerimenti e gli indirizzi di carattere metodologico e contenutistico che hanno ricevuto in occasione della sessione di lavoro». Camera dei deputati, *Resoconto stenografico. Allegato*, V legislatura, 2 luglio 1969, pp. 2205-06.

Nonostante il disinteresse istituzionale, al 1964, l'Italia era l'unico Paese, fra le nazioni estere aderenti al programma, ad avere a disposizione tutti i materiali del PSSC tradotti e adattati per l'insegnamento[65]. Ma, mentre l'edizione dei libri di testo fu curata già nel 1961 a Bologna da Zanichelli, l'adattamento dei film in italiano seguì un processo più complesso. A causa della mancanza di fondi, infatti, la Commissione aveva inizialmente pensato di incidere semplicemente su nastro la traduzione italiana, e di istruire i docenti a sincronizzarla manualmente con la proiezione in muto[66]. Tuttavia, sulla scia del successo conseguito pochi anni prima con il corso del CPE, fu lo stesso Ufficio Pubbliche Relazioni della Esso a interessarsi al caso PSSC e, dopo i primi contatti con la Commissione italiana e l'approvazione della casa di distribuzione americana[67], ventuno film del programma vennero scelti, editi e distribuiti già a fine del 1964, mentre altri tre titoli furono distribuiti nel 1967.

L'operazione fu pubblicizzata al grande pubblico attraverso la serie di Carosello *Esso al servizio della scienza*, prodotta dalla Recta Film per Young & Rubicam e andata in onda nel 1964. Ciascun episodio della serie si apriva con una citazione di Da Vinci o di Galilei, seguita da un breve esperimento scientifico e una voce *over* che sottolineava l'importanza della scienza nei curricula contemporanei. Nel codino finale si richiamava l'impegno della Esso Standard per l'istruzione secondaria, e si segnalava che i film erano disponibili gratuitamente agli istituti. La tecnica comunicativa usata dalla Esso non passò inosservata, tanto da venire chiamata nel 1965 una «formula nuova» per i caroselli, basata sul rigore scientifico delle sequenze e sul (quasi) anonimato dell'azienda anche nel codino dell'episodio: «nominata una volta sola, […] non vengono mai citati i suoi prodotti, e, infine, al verbo "acquistare" è sostituito il verbo "offrire"»[68]. La presentazione ufficiale dei film avvenne a Roma nel novembre del 1964, alla presenza del presidente della Esso, Vincenzo Cazzaniga, di Ezio Clementel della Commissione nazionale per le classi pilota in fisica, e di Eitel Monaco, allora presidente dell'ANICA. Nella sua

[65] Cfr. SIMON, *The Transnational Physical Science Study Committee*, cit., p. 319.

[66] Cfr. E. CLEMENTEL, *L'evoluzione dell'insegnamento scientifico*, in «Cinematografie Specializzate», n. 5, 1965, p. 23.

[67] Cfr. *Progress Report*, in «ESI Quarterly Report», 1963, p. 105

[68] G. GUARDA., *Formule nuove per Carosello*, in «Cinematografie Specializzate», n. 5, 1965, p. 18.

presentazione, Monaco definì le iniziative della Esso fondamentali per il riposizionamento dell'industria nei confronti della società e dei giovani[69]: quasi in concomitanza con il lancio dei film, la Esso aveva infatti organizzato anche il premio I giovani e la scienza per le migliori realizzazioni di esperimenti di fisica delle scuole secondarie superiori.

Fra il 1966 e il 1967, la Esso si dedicò anche ad un secondo progetto di edizione di film scientifici per le scuole, finanziando e proponendo la versione italiana di dieci titoli del CHEM Study, un progetto dell'Università della California – Berkeley dedicato all'insegnamento della chimica[70] tradotto da Arnaldo Liberti; altri cinque film della stessa serie verranno tradotti e distribuiti nel 1970. Sia nel caso dei film PSSC che CHEM Study, le operazioni di edizione in italiano furono affidate dalla Esso alla MAB Film, una piccola società di produzione romana attiva tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Settanta sotto la guida dall'ex ammiraglio Marc'Antonio Bragadin[71]. In ultimo, la Esso decise anche di produrre un film didattico-scientifico ideato dal comitato PSSC italiano, integrando le 24 pellicole americane nella serie delle "Lezioni di fisica". Il film, *Il secondo principio di termodinamica*, venne girato nel 1967 da Giulio Macchi e realizzato in perfetto stile PSSC, avvalendosi della partecipazione di Bruno Ferretti come protagonista della narrazione per spiegare il secondo principio della termodinamica attraverso uno speciale oscillatore a gas del laboratorio dell'Università di Bologna.

Per quantità di film prodotti e ampiezza della distribuzione, i Film per l'insegnamento della fisica e della chimica della Esso rappresentano sicuramente il contributo più significativo dell'azienda alla scuola italiana, nonché l'unico – oltre alla serie di Quilici – ad aver goduto di una distribuzione su supporto digitale e di un vasto riconoscimento nel mondo della didattica: come scrisse Fabri nel 2009, «questi films sono ancora in circolazione e in uso nelle nostre scuole: sono

[69] Cfr. E. MONACO, *Spiegato con il cinema anche Einstein diventa facile*, in «Cinematografie Specializzate», n. 5, 1965, p. 20.

[70] Cfr. R.J. MERRILL, D.W. RIDGWAY, *The CHEM Study Story*, W. H. Freeman, San Francisco 1969, p. 54.

[71] Per una ricostruzione dettagliata della storia della MAB Film cfr. A. BUTTI, *A lezione dallo sponsor. La circolazione delle pellicole 'Esso' nella Cineteca Scolastica a partire dal Fondo ENAM di Gorizia*, tesi di laurea, Università degli Studi di Udine, 2024.

stati sicuramente (e meritatamente) la parte di più grande successo dell'impresa»[72]. Tale caso di intersezione tra industria petrolifera, media educativi e didattica scientifica aiuta a comprendere come anche il petrocinema abbia contribuito a plasmare un immaginario scolastico e nazionale in cui scienza, industria e modernità appaiono indissolubilmente legate. Se da un lato, infatti, questi film hanno svolto una funzione didattica 'utile' per gli studenti o per il sistema distributivo di sussidi audiovisivi, dall'altro si sono inseriti nella più ampia strategia di *sneaky sponsorship* dell'azienda, presentandosi come oggetti neutrali pur promuovendo l'immagine di un'industria socialmente impegnata. I film della Esso ci ricordano così che anche lo studio dei supporti audiovisivi non può essere affrontato come quello di un artefatto finito ma, parimenti al film industriale, deve essere inteso come un oggetto in «incessante mutazione»[73], continuamente reinterpretato nelle pratiche scolastiche quanto in quelle culturali.

[72] E. Fabri, *La candela. Eluana, Gaza, Silvia Caravita e la ricerca didattica*, in «Naturalmente», n.1, 2009, p. 5.

[73] Dall'introduzione al *Repertorio del film industriale* del 1973: «Certamente vi sono ancora lacune, insufficienze, inadeguatezze: possono essere motivate solo con lo spessore stesso di un repertorio che ha in catalogo ben oltre mille film, moltissimi dei quali in incessante mutazione». Confederazione generale dell'industria italiana, *Repertorio del film industriale italiano*, FrancoAngeli, Roma 1973, p. 8.