

DIARIO DI UN MAESTRO

ALTRI CONTENUTI

(Scheda a cura di Neva Ceseri)

VITTORIO DE SETA – BIOGRAFIA

(di Mario Sesti - Enciclopedia del Cinema, 2003)

Regista cinematografico, nato a Palermo il 15 ottobre 1923. Documentarista innovatore nell'uso del colore, nell'abolizione quasi totale della voce fuori campo e soprattutto nell'utilizzo del suono in presa diretta, in un'epoca in cui il cinema italiano praticava quasi esclusivamente la postsincronizzazione. Nei suoi film ha dimostrato un'acuta e analitica capacità di osservazione e un senso rigoroso della composizione nel rappresentare specifiche dimensioni umane, inserite nel paesaggio socio-antropologico e nel contesto psicoanalitico-esistenziale.

Di nobile famiglia calabrese, dopo una decisiva esperienza di prigioniero in un campo di concentramento tedesco tra il 1943 e il 1945 e dopo aver iniziato, e presto abbandonato, gli studi di architettura a Roma, decise di dedicarsi al cinema. Fu aiuto regista di Mario Chiari nell'episodio *Epoca fascista* del film *Amori di mezzo secolo* (1954), e di Jean-Paul Le Chanois in *Le village magique* (1955; *Vacanze d'amore*), del quale fu anche co-sceneggiatore.

Tra il 1954 e il 1959, autofinanziandosi e costituendo una propria troupe, spesso con dilettanti, realizzò dieci documentari destinati a segnare profondamente l'evoluzione del genere in Italia: *Pasqua in Sicilia* (1954), *Lu tempu di li pisci spata* (1955), *Isole di fuoco* (1955), *Surfarara* (1955), *Contadini del mare* (1955), *Parabola d'oro* (1955), *Pescherecci* (1958), *Pastori di Orgosolo* (1958), *Un giorno in Barbagia* (1958), *I dimenticati* (1959), i cui protagonisti – pescatori, contadini, minatori, pastori – sono personaggi minori di un'esplorazione antropologica dall'inedito rigore.

Allo stesso tempo la forma della composizione dell'immagine e la ricerca di una sua 'teatralità', evidenziata anche dall'uso di formati panoramici come il cinemascope, attestano una capacità di scrittura cinematografica che riesce a cogliere la verità dei riti millenari della vita e del lavoro nel Mezzogiorno d'Italia. È come se De Seta riproponesse e risolvesse, ribaltando la priorità dei due elementi, il rapporto tra estetica e realismo che Luchino Visconti aveva posto, problematicamente, con *La terra trema* (1948).

Nel 1961, con una troupe composta da un operatore e dalla moglie Vera Gherarducci, che sarà poi sua assidua collaboratrice, realizzò in Barbagia *Banditi a Orgosolo*, ispirato al saggio di F. Cagnetta "Inchiesta ad Orgosolo" (in "Nuovi argomenti", sett.-ott. 1954, 10). Il film, che ottenne il Premio opera prima alla Mostra del cinema di Venezia nel 1961, fonde, con uno stile insuperato, la migliore tradizione nell'uso espressivo del paesaggio nel cinema, da John Ford a Aleksandr P. Dovženko, con l'inchiesta sociale e l'uso di attori non professionisti, eredità del Neorealismo.

Del 1966 è *Un uomo a metà*, in cui la nevrosi del personaggio principale è raccontata con tecniche di interiorizzazione, discontinuità narrative e suggestioni simboliche tipiche sia della letteratura contemporanea sia della psicoanalisi junghiana; del 1969 è la coproduzione italo-francese *L'invitée* (*L'invitata*), nella quale l'approfondimento di tematiche sentimentali e individuali raggiunge esiti più compiuti e penetranti rispetto al film precedente.

Fu tuttavia nel 1973, con *Diario di un maestro*, uno sceneggiato televisivo in quattro puntate tratto da "Un anno a Pietralata" di A. Bernardini e interpretato da Bruno Cirino, che De Seta ritrovò la maestria segreta insita nell'infondere una drammaturgia romanzesca a una materia documentaria e cronachistica, estrema per le aree di sofferenza sociale che esplora e rappresenta (lo sceneggiato fu seguito da più di 15 milioni di persone).

Tra progetti inseguiti e non realizzati, ha continuato a occuparsi di film inchiesta per la televisione fino al 1983 (*Quando la scuola cambia*, 1978; *La Sicilia rivisitata*, 1980; *Hong Kong, città di profughi*, 1980; *Un carnevale per Venezia*, 1983), e dopo dieci anni è ritornato al genere documentaristico, dedicando alla sua terra d'origine *In Calabria* (1993), mediometraggio per il piccolo schermo.

(Reperibile su: [http://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-de-seta_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-de-seta_(Enciclopedia-del-Cinema)/))

VITTORIO DE SETA – FILMOGRAFIA

Film

1961 - *Banditi a Orgosolo*

1966 - *Un uomo a metà*

1969 - *L'invitata*

1973 - *Diario di un maestro*

2006 - *Lettere dal Sahara*

Documentari

1954 - *Lu tempu di li pisci spata* (11 min.)

1954 - *Isole di fuoco* (11 min.)

1955 - *Sulfarara* (10 min.)

1955 - *Pasqua in Sicilia* (11 min.)

1955 - *Contadini del mare* (10 min.)

1955 - *Parabola d'oro* (10 min.)

1958 - *Pescherecci* (11 min.)

1958 - *Pastori di Orgosolo* (11 min.)

1958 - *Un giorno in Barbagia* (14 min.)

1959 - *I dimenticati* (20 min.)

1977 - *Quando la scuola cambia* (226 min.)

1980 - *La Sicilia rivisitata* (210 min.)

1980 - *Hong Kong, città di profughi* (135 min.)

1983 - *Un carnevale per Venezia* (60 min.)

1993 - *In Calabria* (85 min.)

2003 - *Dedicato ad Antonino Uccello* (30 min.)

2008 - *Articolo 23 - Pentadattilo* (5 min.)

FORME NUOVE DEL DOCUMENTARIO

“Negli anni Sessanta” (di Adriano Aprà)

Nella prima metà degli anni Settanta il documentarismo italiano, nelle sue versioni “lunghe”, e per questo più impegnative, vive un momento di particolare felicità espressiva. [...]

De Seta si fa maestro

De Seta sembra partire dalle stesse premesse di Comencini. Alcuni degli scolari “indisciplinati” de *I bambini e noi* (Giorgio e Maurizio, per esempio) potrebbero benissimo essere gli stessi di *Diario di un maestro*; e, come il maestro Bruno D’Angelo impersonato da Bruno Cirino, quelli torinesi sono anch’essi seguaci dei nuovi metodi pedagogici che cominciano a farsi strada in Italia grazie agli esempi, fra gli altri, di don Lorenzo Milani (“Lettera a una professoressa” è del 1967) e di Albino Bernardini (dal cui “Un anno a Pietralata”, 1968, è tratto *Diario di un maestro*); e le esperienze dei maestri torinesi potrebbero addirittura far parte della successiva inchiesta di De Seta, *Quando la scuola cambia*.

Anche nel metodo possiamo riscontrare qualche analogia. Comencini rivela solo alla fine, quando condivide la recita spontanea dei bambini, la sua voglia di avvicinarli secondo una prospettiva opposta a quella tradizionale in vigore sia nella famiglia sia nella scuola; a sua volta De Seta, già in partenza, vuole trasformare il proprio film “di finzione” in un documentario, addirittura in un documento: «*La scelta fondamentale è stata che non abbiamo fatto un film; in realtà abbiamo fatto una scuola e l’abbiamo filmata. La mia posizione è stata di modestia assoluta. La scuola d’avanguardia si basa sull’interesse dei ragazzi. Fare un film su una scuola che non deve essere nozionistica, che non deve essere “insegnata”, automaticamente diventa un film che non può essere “interpretato”. Come abolisci i libri di testo, altrettanto devi abolire la sceneggiatura*».

Dal punto di vista della tecnica, De Seta è, a differenza di Comencini, in linea con quella in vigore all’estero. *Diario di un maestro* è girato a colori, con una cinepresa sempre a spalla (due rischierebbero di incrociarsi): la Eclair 16mm con motore al quarzo, che trasmette un segnale di sincronismo al nastro magnetico del moderno registratore Nagra IV, senza bisogno di fili di collegamento che intralcerbbero i movimenti; ed è equipaggiata con il ciak elettronico, che rende più sciolte le riprese. Il fonico è Jeti (Antonio) Grigioni, uno svizzero ticinese di grande esperienza nella presa diretta.

Diario di un maestro è suddiviso in quattro puntate (di 72', 66', 67' e 69', per un totale di 274' a 25 f/s), trasmesse la domenica, in prima serata, sul Programma nazionale della RAI, dall’11 febbraio al 4 marzo 1973. De Seta sceglie i 16 ragazzi che dovranno comporre la V elementare del suo film tra le borgate romane, al Tiburtino III, a Pietralata e a La Torraccia: «*Poiché la nostra deve essere una classe difficile prendo quelli che hanno personalità, spesso i più vivaci e ribelli. È una decisione temeraria che poi spero si rivelerà giusta*», scrive nel suo diario di lavorazione; e inoltre: «*So che devo “girare” nell’ordine, appunto perché il film vuole raccontare lo sviluppo, la crescita “dal vivo” di una vera classe*»; «*i miei ragazzi, la maggior parte, per fare il film continueranno a venire a scuola. È un dato psicologico importante*»; «*le riprese le facevamo dalle dieci a mezzogiorno e mezzo, e basta. Al pomeriggio, i ragazzi studiavano per la scuola dell’obbligo e portavano avanti gli scritti e i disegni per il film*».

L’aula è quella dell’Istituto statale d’Arte sacra al Tiburtino III, ribattezzato per l’occasione scuola Francesco Ruffini (quella di Bernardini, a Pietralata, non c’era più, era stata sostituita da una più moderna). Le riprese si svolgono dal 15 aprile a tutto luglio 1971, e non vengono quasi mai ripetute: «*Si tratta di un materiale filmato particolare, diverso da quello tradizionale, non ci sono controcampi, stacchi, raccordi, angolazioni diverse*»; i 36.000 metri di girato, pari a 50 ore, vengono condensati in quattro ore con un lavoro di montaggio che dura circa 14 mesi.

Dopo aver rinunciato a utilizzare un vero maestro, De Seta dà il ruolo principale a Bruno Cirino che, più che interpretarlo, lo vive, e grazie alla sua mediazione fa vivere il film ai ragazzi. Tutti insieme costruiscono davvero un esempio sul campo (più che sul set) di scuola alternativa, esemplarmente gratificante e utile, per chi l'ha fatta e per molti che in televisione l'hanno vista. È impressionante la capacità di questo film di coinvolgere emotivamente lo spettatore e insieme di insegnargli, seguendo passo passo le varie fasi dell'esperimento didattico, un nuovo metodo pedagogico. Siamo di fronte non solo a un'altra scuola, ma anche a un'altra televisione, dove l'istanza della "diretta" viene assorbita nella "finzione", che di fatto è piuttosto uno psicodramma o un happening registrato col minimo possibile di mediazioni. La messa in scena si fa da parte, per lasciare il posto a una messa in situazione, liberando i ragazzi – con Cirino insieme alter ego di De Seta e sciamano – sia dalle loro prigioni psicologiche e sociali sia da quelle che comporterebbe il loro trasformarsi in piccoli "attori".

Qualche anno dopo De Seta tornerà sull'argomento con l'inchiesta *Quando la scuola cambia*, quattro puntate, di circa un'ora l'una, intitolate: *Partire dal bambino*, "Tutti i cittadini sono uguali senza distinzione di lingua" (dalla Costituzione italiana), *Lavorare insieme non stanca e I "diversi"*. Le prime tre vengono trasmesse dalla RAI a TV1 alle 22.00, il martedì 10, 17 e 24 aprile 1979; ma l'ultima, giudicata evidentemente troppo anomala, viene relegata, tempo dopo, in un contenitore generico, "Scatola aperta". La prima e la terza si svolgono al nord: *Partire dal bambino* a Vho di Piadena, in provincia di Cremona, nella IV elementare condotta da Mario Lodi (l'autore de "Il paese sbagliato", 1970); *Lavorare insieme non stanca* a Gorla, alla periferia di Milano, nella I elementare di via S. Erlembardo condotta da Caterina Foschi, una maestra che, come Lodi, sperimenta nuovi metodi pedagogici. La seconda e la quarta puntata guardano invece al sud: *Tutti i cittadini* a San Marzano di San Giuseppe, in provincia di Taranto, un paese di lingua arbresh (albanese), in cui il maestro Carmine De Padova è costretto a tenere in casa propria corsi privati e gratuiti, aperti anche agli adulti, per preservare le tradizioni culturali e linguistiche locali; *I "diversi"* esemplifica l'attività del centro AIAS (Associazione Italiana Assistenza Spastici) di Cutrofiano, vicino Lecce, attraverso i casi di alcuni ragazzi spastici in varie località della provincia: «Con la collaborazione dei genitori, degli operatori, dei compagni di scuola – che si rivelano i migliori terapeuti – raccontiamo la storia di Maurizio, Antonello, Tonino, e ci ritroviamo di fronte a un qualcosa d'inaspettato: il bambino portatore di handicap non solo non intralcia il lavoro della scuola ma rappresenta per i suoi compagni uno stimolo e un arricchimento».

Girato anch'esso a colori in 16mm e in presa diretta, con una tecnica agile che consente a De Seta di stare dentro le situazioni, *Quando la scuola cambia* ostenta un «rifiuto della forma» in favore di un'utilità immediata dell'opera: «Tentare un'inchiesta su alcune esperienze di scuole diverse. Fare un'ora sui "diversi", sull'inserimento dei bambini handicappati perché qualche genitore, se mai avesse l'occasione di vederlo, si sentisse riconfortato. Anche se di queste cose la critica proprio non ne parla, nessuno ne vuole parlare». Di fatto, le opportunità date dalla RAI sia a De Seta sia a Comencini (che nel 1978 ha ancora l'occasione di girare l'inchiesta *L'amore in Italia*) possono essere considerate, col senno di poi, gli ultimi soprassalti della "missione" didattica, da scuola di massa, che la televisione di stato si era voluta dare, riuscendo ad aprirsi dopo il '68 anche ad alcune frange progressiste come queste. [...]

(Testo estratto dal sito <http://www.adrianoapra.it/?p=1046>;
pubblicato in Centro Sperimentale di Cinematografia, "Storia del cinema italiano", vol. XII,
1970/1976, a cura di Flavio De Bernardinis, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma
2008, pp. 394-404)

Due Telefonate

(di Gianni Amelio per “Il Quaderno del Cinemareale”)

Se penso a Vittorio De Seta mi vengono subito in mente due telefonate che ci siamo fatti a distanza di quarant’anni. La prima gliel’ho fatta io nel mese di aprile del 1965, proponendomi come assistente volontario. La seconda, la sua, è del 2001, quando stava preparando *Lettere dal Sahara*. Vittorio si era già da tempo trasferito a Sellia Marina, io venivo da San Pietro Magisano, due paesini in provincia di Catanzaro che distano l’uno dall’altro non più di cinque, sei chilometri. Un giorno mi chiama per dirmi che vuole incontrarmi: «*Sono a Roma, avrei bisogno di parlarti, se hai un po’ di tempo*». Ci vediamo in un bar di Prati, il quartiere dove abito. Non lo vedevo da una decina d’anni, dal tempo del suo documentario *In Calabria*.

Allora ci eravamo incontrati a Cosenza – dopo 32 anni – per una proiezione con dibattito, e l’emozione era stata fortissima. Non era più il De Seta che ricordavo. Aveva l’aria di un ragazzo che comincia a fare il cinema, non di un regista consacrato che può permettersi di dare lezioni. Vittorio, le lezioni le cercava. Uscendo dal cinema mi chiese: «*Adesso che non ci sente nessuno, mi puoi dire se davvero ho sbagliato? Mi criticano tutti...* ». E io: «*Invece ti somiglia, è sincero, è vicino alle cose più belle che hai fatto...* » «*No, non è vero. C’è un errore grave, il commento fuori campo... Me l’hanno imposto... Ma ho spiegato troppo, ho detto bruscamente come la penso sulla Calabria di oggi. E qua adesso mi vedono come un estraneo, un usurpatore*».

Alla fine è stato lui a convincermi che forse aveva ragione. Non era necessario che lui spiegasse, perché le immagini parlavano da sole, secondo quello che era stato il suo insegnamento dagli anni Cinquanta in poi, all’epoca dei suoi grandi cortometraggi. Ma questa volta Vittorio sentiva di aver ceduto, per la prima volta in vita sua, alle richieste di una committenza, e di aver chinato la testa di fronte al falso problema dell’immagine nuda, che al pubblico della televisione (dicono) non arriva, e quindi ha bisogno di tanta musica e di tante parole sopra...

Siamo al 2001 e arriva le sua telefonata. Quando lo vedo, Vittorio ha quell’espressione tra l’innocente e il guardingo che gli era solita davanti a un impegno nuovo. E mi dice subito una cosa toccante: «*Ho dimenticato com’è fare il cinema, non conosco più nessuno, non sono in grado di scegliere una troupe, non so da dove cominciare se devo pensare a un operatore, a un fonico, a un produttore che non mi imbrogli...* ». Vittorio mi parlava con un tono tipico suo, di bambino che si lamenta di qualcosa, che ha paura dei grandi e si difende mostrandosi disarmato... Ho rivisto subito il Vittorio De Seta che tante volte mi ero trovato di fronte durante la lavorazione di *Un uomo a metà*, quando era un regista di grande reputazione, e anche di buon affidamento commerciale, dato che *Banditi a Orgosolo* era andato bene e ora c’era l’accordo con Dino De Laurentiis... Eppure, anche all’epoca, vedevo Vittorio in una situazione personale che non era quella dell’insicurezza ma del disagio... Gli leggevo in faccia il timore di essere inadeguato, il dolore di non saper spiegare agli altri quello che sentiva di dover fare, di quando sai che anche l’ingegno ti può tradire se non lo tieni a bada. Come in *Due settimane in un’altra città* di Minnelli, dove un regista che perde il lavoro dice: «*Non riesco a ricordarmi quand’è che il talento mi ha lasciato...* », Vittorio aveva questa sensazione durante le riprese del film della sua maturità – era allora sui quarant’anni – temeva che la materia del film gli sfuggisse di mano e tendesse ad abbandonarlo, e ne soffriva come si soffre per la perdita di ciò che ami.

Questo secondo incontro dopo tanto tempo mi risultò difficile, perché non potevo dargli che risposte confuse. Sapevo solo che il cinema italiano non era più quello di una volta e, del resto, nemmeno negli anni Sessanta somigliava a De Seta e al suo modo di concepire la regia.

Mi ricordo che durante *Un uomo a metà* il capo macchinista mi diceva: questo non è il cinema normale... Perché un macchinista, un elettricista, un truccatore ti dicono questo? Perché sentono

che non c'è il "mestiere", perché per il lavoratore del cinema quello che conta è soprattutto l'attitudine a governare il lavoro possibilmente senza scosse e ritardi; non conta l'estro, la creatività, la capacità di invenzione... A De Seta, che aveva tutto questo, mancava il benedetto mestiere. Ed era questa la ragione per cui mi aveva voluto incontrare. Perché nel corso degli anni, dopo aver visto qualche mio film, mi aveva scritto lettere molto brevi e molto affettuose, girando attorno a un pensiero: «Come riesci tu a fare un cinema così, da dove prendi l'esperienza, come fai a guidare tutte quelle comparse ne Lamerica, e a raccontare gli anni Trenta, tu che non li hai vissuti, in Porte aperte... Io non sarei capace. E Il ladro di bambini? Come hai fatto a dirigere Valentina e Giuseppe?... ». Questo rende l'idea del candore, del lato infantile di Vittorio, che ha un rovescio, come in tutti i bambini: la grande innocenza e la grande perfidia. Vittorio era un uomo eccezionalmente buono ed eccezionalmente cattivo, se voleva, non solo in senso minuto, ma in senso forte, importante, con se stesso in primo luogo. Aveva spesso in sé il suo peggiore nemico. Ho cercato per tanto tempo di spiegarmi la sua mancanza di gioia in un lavoro bello e privilegiato come il nostro. Non sono riuscito a darmi una risposta, se non nel senso che la sua personalità era aristocratica in tutti i sensi: in senso buono, perché l'aristocrazia in un artista ne fa una personalità non comune, ma anche lo isola quando ha bisogno degli altri.

Vittorio difficilmente aveva un dialogo con i collaboratori, difficilmente dirigeva gli attori come complici, o come colori della sua tela. Mostrava piuttosto una sorta di fastidio perché tentavano di prendere il posto del colore perfetto, della figura perfetta che lui aveva in mente. In questo senso i rapporti con gli altri erano complicati: noi lo adoravamo e lui ci scansava il più possibile. Lo faceva senza rendersi conto di ferirci. Con me lo ha fatto alla fine del film, quando si è accorto che gli ero quasi diventato indispensabile, anche perché ero uno dei pochi sopravvissuti a una decimazione continua, perché Vittorio diffidava di tutti. E verso la fine della sua attività, nel documentario *In Calabria e in Lettere dal Sahara*, ha diffidato anche di se stesso. Ha chiuso un circolo inquietante ma tutto scritto nel suo carattere, non solo come cineasta e artista. Vittorio è un uomo che nella vita ha dovuto lottare contro la propria origine di "nobile" siciliano, in un periodo in cui esserlo significava un distacco netto dai comuni mortali. Non è un caso che poi si sia messo dalla parte dei pescatori, dei pastori, dei contadini... La cosa toccante in un film come *In Calabria* è che lui capisce – e perciò viene preso di mira dai conformisti – che la Calabria ha perso il meglio di sé da quando è diventata da terra di braccianti a terra di affarismo truccato da industria. E Vittorio non si fa mai prendere dall'ambiguità di uno sguardo nostalgico sul passato, perché quella che sembra nostalgia è l'altra faccia del disprezzo che ormai prova nei confronti di quello che il Sud ha subito, con la coscienza di non poter più fare niente nemmeno come poeta, perché la poesia non incide sulla politica. *In Calabria* è uno dei suoi film più dolorosi, perché la terra di Calabria era diventata il suo rifugio dopo l'abbandono di Roma: ci era andato per guarire da quello che il cinema gli aveva negato.

In *Un uomo a metà* il protagonista solo alla fine riesce ad accettare di non essere come gli altri, di non essere fatto a immagine e somiglianza degli altri, ma solo di se stesso. E questo lo rende non disponibile, sfuggente e solitario. Così, prima di farsi isolare, Vittorio ha voluto isolarsi; prima di farsi sbattere la porta in faccia, le porte le ha sbattute lui. È l'opposto di come ci si deve comportare in questo lavoro: il cinema ha tante di quelle trappole, che devi capirle prima ancora di averle davanti. E se uno ti chiude una porta, devi sapere subito dov'è la finestra. Vittorio è stato vittima orgogliosa del modo in cui si fa il cinema "normale", non solo in Italia, ma dovunque. Ha fatto il regista come un bambino che fa un gioco serio, senza preoccuparsi delle regole. Aveva le possibilità economiche per poterlo fare, e ha acquisito anche il vizio di giocare un po' troppo, oltre il tempo concesso a un bambino. Ecco, il suo bello e il suo limite è che nei confronti del cinema non ha mai sentito dei doveri convenzionali. Vittorio meritava molto più di quanto ha avuto se partiamo dalla considerazione del suo talento, ma è lui che ha voluto così. Lo si vede in modo eloquente ne *L'invitata*, dove gli stessi sbagli diventano qualità d'autore. Ma il suo film assoluto, perfetto, resta

Diario di un maestro. Ha la forza del documentario nella finzione (e viceversa), mostra un De Seta libero da ogni etichetta. In tutti i suoi mirabili cortometraggi fatti tra le Eolie e il Gennargentu c'è sempre in agguato – ma non arriva mai a essere un difetto – la voglia di cercare comunque l'immagine bella. Questo nel *Diario di un maestro* non c'è più. C'è la volontà di essere un bambino che deve imparare, e nello stesso tempo di essere un maestro che deve insegnare a un bambino come si impara. È lo stesso rapporto che lui ha instaurato con me in quell'ultimo incontro. Vittorio è stato l'allievo e contemporaneamente il maestro di se stesso. Come Bruno Cirino, che acquista il sapere dai mocciosi della sua scuola. È una cosa mirabile. E la sua più grande lezione.

(Gianni Amelio, su *Cinemareale.it*, 11 settembre 2017)

ALBINO BERNARDINI: LA BIOGRAFIA

Albino Bernardini nasce il 18 ottobre del 1917 a Siniscola in provincia di Nuoro. Frequenta le elementari nel suo paese, e poi va a Chiavari (Genova) dove consegue la licenza di un corso professionale triennale. Quindi rientra in Sardegna e si iscrive all'Istituto Magistrale di Nuoro. Ma dopo qualche anno, per ragioni di famiglia, si ritira e si dedica all'allevamento delle api.

Richiamato durante l'ultimo conflitto, partecipa alle campagne di Albania, Grecia e Jugoslavia. Da tale esperienza nascerà in seguito: "Disavventure di un povero soldato", un libro di denuncia contro la stupidità di tutte le guerre dedicato agli adolescenti.

A partire dal 1945 si dedica interamente alla scuola e nel 1960 lascia la sua terra e si trasferisce nei pressi della capitale dove ha inizio un nuovo capitolo della sua vita. Infatti entra a far parte del MCE (Movimento di Cooperazione Educativa) dove, tra gli altri, conosce il poeta-scrittore per bambini Gianni Rodari ed al quale rimarrà legato da sincera amicizia fino alla sua prematura scomparsa nel 1980. Per Albino Bernardini, il 1968 è un anno veramente fortunato. Infatti, viene pubblicato "Un anno a Pietralata", il suo primo libro, dal quale verrà tratto il film *Diario di un Maestro*. L'anno successivo viene stampato presso La Nuova Italia "Le Bacchette di Lula", libro che, come dice lo stesso Gianni Rodari nella prefazione della prima edizione del libro, andrebbe letto prima dell'altro, anche perché vi è narrata un'esperienza precedente a quella di Pietralata. Da quel momento in poi non farà altro che sfornare un libro dietro l'altro, per la maggior parte favole e racconti per bambini. Ne ricordiamo alcuni: "Bobby va a scuola", "La banda del bolide", "Tante storie sarde", "Le avventure di Grodde", "Il palazzo delle ali" fino all'ultimissimo "Un viaggio lungo trent'anni". Ha ricevuto più di 15.000 lettere dai bambini di tutta Italia, e oltre a centinaia di scuole in tutte le regioni della penisola, ha visitato anche molte scuole all'estero: Stati Uniti, ex Unione Sovietica, Svizzera, Polonia, ecc. Ha ricevuto decine di premi e riconoscimenti, tra i quali, nel 2005, la *Laurea Honoris Causa* in Scienze della Formazione Primaria presso l'Università di Cagliari. Si ricorda che è stato il Presidente della giuria "Premio Nazionale di Letteratura Infantile Sardegna" che assegna premi a racconti editi e inediti.

Discepolo del francese Frenet e dello svizzero Jean Piaget, è l'inventore della trovata didattico-educativa costituita dalle "storie senza finale"; ovvero racconti e favole che non vengono appositamente conclusi, per dare modo ai piccoli lettori di inventarsi un finale tutto loro. Ha collaborato con vari quotidiani tra i quali "L'Unità", "Paese Sera" e "L'Unione Sarda".

È scomparso, all'età di 98 anni, il 31 marzo 2015 nella sua casa a Tivoli Terme.

Amava la sua Sardegna il maestro Albino e trascorreva tutte le estati nella sua casa di La Caletta. Ormai limitato nei movimenti, il maestro aveva ancora un'intelligenza viva che gli consentiva di leggere e documentarsi e di scrivere il suo ultimo libro a 90 anni: "Tre ragazzi e un cane".

(Testo pubblicato su: <http://www.icsiniscola2.gov.it/albino-bernardini/>)

CINEMA E SCUOLA: QUALCHE PROPOSTA...

High School – documentario; regia di Frederick Wiseman; USA, 1968

L'attimo fuggente (Dead Poets Society) – drammatico; regia di Peter Weir; USA, 1989

La scuola – commedia; regia di Daniele Luchetti; Italia, 1995

Goodbye Mr. Holland – sentimentale; regia di Stephen Herek; USA, 1995

Essere e avere – documentario; regia di Nicolas Philibert; Francia, 2002

Elephant – drammatico; regia di Gus Van Sant; USA, 2003

La classe (Entre les murs) – commedia drammatica; regia Laurent Cantet; Francia, 2008

L'onda (Die Welle) – drammatico; regia di Dennis Gansel; Germania, 2008

Monsieur Lazhar (Bachir Lazhar) – drammatico; regia di Philippe Falardeau; Canada, 2011

Class Enemy (Razredni sovražnik) – drammatico; regia di Rok Bicek; Slovenia, 2013

La mia classe – drammatico; regia di Daniele Gaglianone; Italia, 2013

Una volta nella vita (Les héritiers) – drammatico; regia di Marie-Castille Mention-Schaar; Francia, 2014

Il professore cambia scuola (Les Grands Esprits) – commedia; regia di Olivier Ayache-Vidal; Francia, 2017