

STORIOGRAFIA
rivista annuale di storia

STORIOGRAFIA
rivista annuale di storia

*

Comitato scientifico · *Board of editors*

Girolamo Arnaldi, Maurice Aymard, Francisco Javier Caspistegui,
Christoph Cornelissen, Emanuele Cutinelli-Rèndina, Gabriele De Rosa (†),
Maria Donzelli, Giuseppe Galasso, Gioacchino Gargallo di Castel Lentini (†),
Miquel Àngel Marín Gelabert, Alice Gérard, Carlo Ghisalberti, Giuseppe Giarrizzo,
Jean Glénisson, François Hartog, Dario Ippolito, Jacques Le Goff (†), Nino Luraghi,
Massimo Mastrogregori (*direttore*), Mario Mazza, Mauro Moretti, Olivier Motte,
Michele Nani, Roberto Nicolai, Pierre Nora, Ignacio Olàbarri, Ignacio Peiró Martín,
Roberto Pertici, Krzysztof Pomian, Regina Pozzi, Pietro Redondi,
Jacques Revel, Carlos Aguirre Rojas, Mario Rosa, Santi Luigi Agnello (†),
Peter Schöttler, Mario Scotti (†), Gabriella Severino, Gabrielle M. Spiegel,
Natale Spineto, Peter Stadler, Gabriella Valera, Corrado Vivanti (†),
Hayden White, Marino Zabbia, Natalie Zemon Davis

Direttore responsabile · *General editor*

Massimo Mastrogregori

Redattori · *Assistant editors*

Davide Bondi, Damiano Garofalo

Redazione: Via D. Simonetti 29, 1 00122 Roma (Ostia)
redazione.storiografia@gmail.com

*

Gli articoli pubblicati su questa rivista sono segnalati in
Bibliografia Storica Nazionale, Historical Abstracts,
America: History and Life,
Bibliographie annuelle de l'Histoire de France.

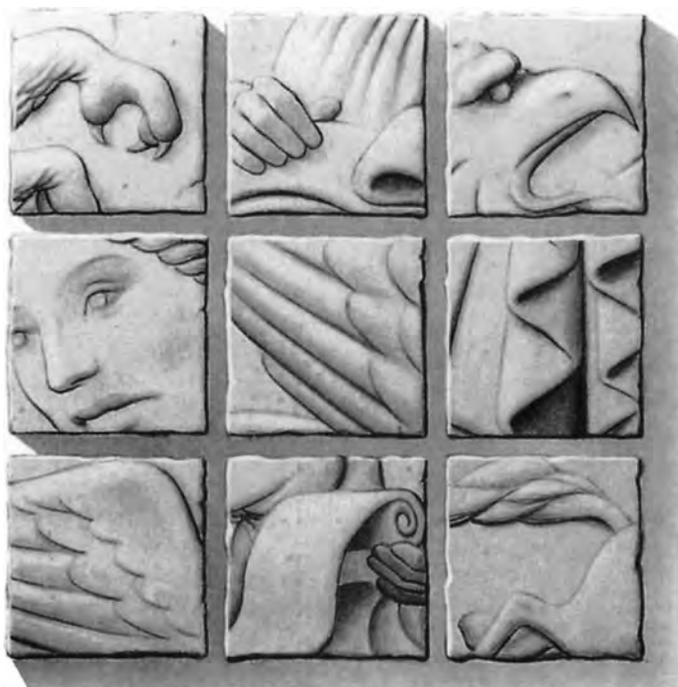
*

«Storiografia» is an International Peer-Reviewed Journal.
The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

STORIOGRAFIA

17

2013



diretta da
Massimo Mastrogregori



FABRIZIO SERRA EDITORE
PISA · ROMA

Abbonamenti e acquisti

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net

Print and/or Online official subscription prices are available at Publisher's web-site www.libraweb.net.

FABRIZIO SERRA EDITORE

Pisa · Roma

I 56127 Pisa, Casella postale n. 1, Succursale n. 8

tel. +39 050542332, fax +39 050574888, fse@libraweb.net

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00184 Roma, fse.roma@libraweb.net

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550 o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

★

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della

Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.

Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

★

Copyright 2014 by *Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.*

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints Accademia editoriale, Edizioni dell'Ateneo, Fabrizio Serra editore, Giardini editori e stampatori in Pisa, Gruppo editoriale internazionale and Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

Stampato in Italia · Printed in Italy

★

Autorizzazione del tribunale di Pisa n. 17/1997

Tutti i diritti riservati

★

www.libraweb.net

ISSN 1128-2339

ISSN ELETTRONICO 1724-2177



sommario

studi

Andrea Ricciardi

Ex azionisti nell'Italia repubblicana:
Enzo Enriques Agnoletti e Leo Valiani

11

discussioni

Serge Gruzinski

Quei dettagli di cui è fatta la storia globale

43

Pier Carlo Bontempelli, Thomas Sebastian Porena, Michele Vollaro

Crede e distruggere

Gli intellettuali delle SS nel libro di Christian Ingrao

53

Luigi Andrea Berto

La «nuova» Tarda Antichità, la scuola di Vienna e la storia contemporanea

65

studi

Michele Maggi

La filosofia-storia di Benedetto Croce

83

discussioni

Herman Paul

Figure and fulfillment: how Hayden White reads Erich Auerbach

93

David D. Roberts

Herman Paul, Hayden White, Benedetto Croce,
and the varieties of intellectual history

111

Hayden White

Comment on the Paul-Roberts exchange

119

studi

Claudio Fogu

Fascismo e stilizzazione del tempo

123

Nia Perivolaropoulou

Siegfried Kracauer, le temps et l'histoire

139

Diego Fusaro

Il concetto di temporalità storica
in Reinhart Koselleck

155

documenti

Enrico Lucca

«Dieu est ténèbres»

Un breve carteggio tra Furio Jesi e Gershom Scholem

163

discussioni

Wu Ming 1, Enrico Manera, Giuliano Santoro

Furio Jesi, il mito, la destra e la sinistra

169

studi

Robert S. C. Gordon

Auschwitz, Italia

189

Fabio Vander

L'eccidio di Porzûs

Un dramma partigiano fra storiografia e ideologia

207

Maddalena Carli

Roma, le celebrazioni del bombardamento del 19 luglio 1943
e la memoria della guerra aerea

229

AnnaRita Gori

Album di famiglia

Uso pubblico della storia nel Portogallo salazarista

247

documenti

Andrea Sangiovanni

Memorie private e storia pubblica

Film amatoriali, familiari e privati come fonti per la storia

265



documenti

Memorie private e storia pubblica

Film amatoriali, familiari e privati come fonti per la storia

Andrea Sangiovanni

L'uso di film familiari e amatoriali è sempre più frequente nella narrazione storica per immagini: si pensi, per fare solo alcuni casi recenti, al televisivo *Come eravamo* che, prodotto da Rai Storia, utilizza i film di famiglia per raccontare alcuni momenti della storia italiana recente, oppure a due documentari del 2013, *Vacanze al mare* di Ermanno Cavazzoni e *Il treno va a Mosca* di Federico Ferrone e Michele Manzolini, che attraverso pellicole familiari ed amatoriali tentano, il primo, di tracciare un ritratto letterario-antropologico delle vacanze di massa e, il secondo, di descrivere «il viaggio dell'utopia» che «si trasforma in disillusione» di tre giovani comunisti che nel 1957 partono da un paese della Romagna per partecipare al Festival mondiale della gioventù socialista a Mosca.¹

Le ragioni di questo riutilizzo sono diverse. Certamente, da un lato, l'uso di materiale privato nasce dalla crescente necessità dei registi, soprattutto televisivi, di trovare immagini inedite per realizzare documentari o trasmissioni storiche, una richiesta che deriva ovviamente dalla aumentata offerta mediatica di storia con la nascita di canali satellitari e digitali ad essa interamente dedicati. Il loro impiego, del resto, è anche in qualche misura collegato a quei modelli di narrazione della storia che si rifanno ad un suo peculiare uso pubblico, che in un altro contesto Giovanni De Luna aveva descritto come “la storia sempre nuova” dei quotidiani ma che interessa anche la televisione.²

¹ CLARA CAROLI, *Qualcuno era comunista*, «la Repubblica», 27 novembre 2013.

² G. DE LUNA, *La storia sempre “nuova” dei quotidiani e la costruzione del senso comune*, in E. Collotti (a cura di), *Fascismo e antifascismo. Rimozioni, revisioni, negazioni*, Laterza, Roma-Bari 2000. Sulle numerose declinazioni del rapporto fra storia e televisione, un primo, ampio panorama è in A. Grasso (a cura di), *Fare storia con la televisione: l'immagine come fonte, evento, memoria*, Milano, Vita&Pensiero, 2006. In particolare si veda M. G. BONAZZETTI PELLI, «Mi ritorna in mente». *Un archivio della memoria collettiva fatto di*

Dall'altro lato, il riuso dei film privati ha una ragione di natura estetica: infatti essi sono caratterizzati da una tipica grana dell'immagine che, unita ad una serie di codici visivi apparentemente casuali ma facilmente individuabili, sollecita nelle generazioni degli anni Sessanta e Settanta (o in quelle precedenti) un sentimento di empatia e di nostalgia per immagini che, citando Jonas Mekas, appaiono ricoperte da un «velo di poesia»¹ e vengono sentite come parte di una comune memoria visiva. Del resto, questa qualità estetica chiama in causa direttamente anche la memoria, ed è con questa funzione che le immagini dei film privati sono state reimpiegate in film narrativi, spesso anche con l'intento di mettere a confronto mondo pubblico e privato: gli esempi possibili sono molti, da *Toro Scatenato* (Martin Scorsese, 1980) a *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), da *Baaria* (Giuseppe Tornatore, 2009) a *La bocca del lupo* (Pietro Marcello, 2009), per non citarne che alcuni.

Allo stesso tempo, però, l'uso del *private footage* come strumento di narrazione storica illumina una contraddizione intrinseca dei film privati, e in particolare di quelli di famiglia: da un lato essi sono banalmente ripetitivi, tanto che tutte le immagini dei matrimoni, delle estati al mare, dei natali e dei pranzi di famiglia sembrano somigliarsi. E in questo senso, quindi, essi vengono usati per rappresentare simbolicamente tutti gli italiani: si pensi ad esempio al recente film di Cavazzoni «che usa i filmini casalinghi come fragili documenti dell'ovvio quotidiano, della vita di chiunque nella sua banalità e ritualità».² Dall'altro lato, invece, essi raccontano una storia individuale, in cui la soggettività è la cifra dominante: come ha notato Paolo Simoni, questa caratteristica coinvolge anche un dato fisico, la materialità del loro supporto, tanto che «si potrebbe sostenere che, in se stessi, i film di famiglia possiedono una strana aura, scaturita dal loro essere originali, pellicole invertibili che non presuppongono copie».³ E una tale unicità rende necessaria una qualche contestualizzazione delle immagini perché essi possano rivestire un qualche interesse per lo spettatore: quando il contesto manca, infatti, i film di famiglia possono risultare addirittura incomprensibili.

1.

Se dunque i film privati, amatoriali e familiari costituiscono senza dubbio uno stru-

ricordi privati, in *Idem*, pp. 205-212, dedicato alla omonima trasmissione della Televisione Svizzera Italiana (1995-2004 e 2006-2008). Alcune puntate dell'ultima serie sono visionabili on line all'indirizzo <http://la1.rsi.ch/home/networks/la1/miritornainmente.html> (ultima visualizzazione 15 dicembre 2013).

¹ JONAS MEKAS, *8 mm. Cinema as Folk Art*, «Village Voice», 1963. «The day is close when 8 mm home-movie footage will be collected and appreciated as folk art, like songs and the lyric poetry that was created by the people. Blind as we are, it will take us a few more years to see it, but some people see it already. They see the beauty of the sunsets taken by a Bronx woman when she passed through the Arizona desert; travelogue footage, awkward footage that will suddenly sing with unexpected rapture; the Brooklyn Bridge footage; the spring cherry blossoms footage; the Coney Island footage; the Orchard Street footage – time is laying a veil of poetry over them», JONAS MEKAS, «8 mm. Cinema as Folk Art»; *Village Voice*, 1963.

² ERMANNO CAVAZZONI, *note di regia a Vacanze al mare* (2013) in <http://vic-communication.com/index.php/documentari/item/301-vacanze-al-mare-materiali-stampa>.

³ P. SIMONI, *La morte al lavoro. E in vacanza. Film di famiglia tra riscoperta e oblio*, «Cinegrafie» n. 16, 2003, disponibile anche all'indirizzo http://www.memoriadelleimmagini.it/homemovies/?page_id=420.

mento efficace per la narrazione della storia, possono essere considerati anche una sua fonte?

L'interrogativo non appare privo di fondamento se si pensa che, di fronte ad un simile, crescente uso pubblico, in Italia la ricerca storica su questi strumenti continua ad essere sostanzialmente in ritardo. I non molti studi che hanno affrontato l'argomento, infatti, si sono concentrati soprattutto sugli aspetti mediali e di linguaggio: si pensi, ad esempio, al numero monografico che "Comunicazioni sociali" dedicava al cinema amatoriale e ai film di famiglia nel 2005, affrontando il tema da molti e diversi punti di vista nel tentativo di capire «in che misura l'amatoriale contribuisca a definire il cinema in quanto forma culturale». ¹ O, ancora, si tenga presente lo studio di Alice Cati del 2009 su *film di famiglia e memorie private* ² che, pur con interessanti approfondimenti sulla storia tecnologica e del film a passo ridotto come medium, aveva un'impostazione prevalentemente semio-estetica. Queste analisi di forte impronta semiotica, che derivano dalla seminale ricerca di Roger Odin dedicata agli usi pubblici e privati del film di famiglia, ³ hanno lasciato un po' sullo sfondo il loro studio dal punto di vista della storia sociale o culturale che è, ad esempio, la prospettiva adottata efficacemente da Patricia Zimmermann per gli Stati Uniti. ⁴ Non che questo genere di ricerca sia del tutto mancato, come mostrano ad esempio il seminario organizzato nel 2009 dall'Istituto Parri di Bologna in collaborazione con Home Movies, l'associazione che da anni raccoglie i film di famiglia e che ne promuove lo studio e il riuso, ⁵ e intitolato: *il cinema privato, una nuova fonte per la storia?* ⁶ In quegli stessi anni, del resto, venivano pubblicati alcuni articoli che cercavano di fare il punto su questa prospettiva di analisi ⁷ e che, tuttavia, non sono stati ancora seguiti da un lavoro di sintesi, nonostante la raccolta e l'archiviazione dei film privati continuino con successo, e anzi conosca nuove iniziative di ambito locale. ⁸

¹ L. Farinotti, E. Mosconi (a cura di), *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, «Comunicazioni Sociali», n. 3, settembre/dicembre 2005. La citazione è tratta dall'Introduzione, p. 415.

² A. CATI, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Milano, Vita & Pensiero, 2009.

³ R. Odin (a cura di), *Le film de famille: usage privé, usage public*, Paris, Klincksieck, 1995.

⁴ P. ZIMMERMANN, *Reel Families, A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, 1995.

⁵ L'Associazione è nata nel 2002 e, dal 2005, ha creato l'Archivio Nazionale del Film di famiglia: www.memoriadelleimmagini.it.

⁶ Il seminario si è svolto il 10 novembre 2009: era stato preceduto dalla raccolta delle opinioni di un certo numero di storici sulla possibilità di utilizzare i film privati come fonte per la storia, sulla base dell'esame di alcune pellicole fornite da Home Movies. Il seminario era proseguito con nuove edizioni anche negli anni successivi.

⁷ A. VALERIANO, *Il film di famiglia come fonte storica: dibattiti, ricerche, prospettive*, «Storia e problemi contemporanei», n. 46, 2007; A. SANGIOVANNI, *La storia in Super8. I "filmmini" familiari come fonti storiche*, «Contemporanea. Rivista di storia dell'800 e del '900», a. XI, n. 3, 2008; A. VALERIANO, *La famiglia italiana: fotografie e filmmini*, «Storia e Problemi contemporanei», n. 51, 2009; A. VALERIANO, *Dal ritratto di famiglia una nuova storia sociale* e A. SANGIOVANNI, *Home movies: la storia formato ridotto*, entrambi in «Nuova civiltà delle macchine», n. 3, luglio-settembre 2010. Si veda anche A. VALERIANO, *L'Abruzzo tra storia e memoria*, che utilizza soprattutto questo genere di fonte: il volume è disponibile online all'indirizzo www.scribd.com/doc/31772750/L-Abruzzo-tra-storia-e-memoria; e S. FILIPPELLI, *Una cinepresa tutta per sé. Donne e cinema di famiglia in Italia*, tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, indirizzo di Storia delle Arti, Università di Sassari, a.a. 2010-2011.

⁸ Fra le diverse iniziative si possono citare l'Archivio Audiovisivo della Memoria Abruzzese dell'Uni-

In particolare, un elemento che finora la ricerca sembra aver trascurato è proprio un approccio globale al film privato che, nel considerarlo come possibile fonte per la storia, ne analizzi le caratteristiche e le specificità anche in relazione al complesso rapporto fra tecnologia, estetiche, modelli di consumo e usi sociali che ne hanno definito nel tempo la natura liminale e ricca di ambivalenze. Se, infatti, come sosteneva in una prospettiva antropologica Richard Chalfen già nel 1986, gli *home movies* possono mostrarci il modo in cui il membro di una determinata società, con una specifica cultura, fa parte di quella società e di quella cultura,¹ essi rivelano tanto quanto occultano: per usare le parole di Michelle Citron, infatti, «the home movies are simultaneously acts of self-revelation, self-deception, and self-conception».²

Del resto, l'ambivalenza di questi strumenti emerge già dal numero di termini con cui sono stati fin qui nominati: *home movies*, film privati, film amatoriali, film familiari, e anche *private footage*, lemmi che non sono esattamente sinonimi, pur essendo stati usati in questo modo. Si pensi ad esempio alla sottile differenza che esiste fra *home movies* e film familiari: il primo termine, similmente al tedesco *Heimkino* (letteralmente: “cinema domestico”), rinvia all'ambiente casalingo e fa riferimento ad una pratica di consumo, mentre il secondo rimanda al contesto sociale in cui il consumo si svolge – la famiglia, appunto – e, inevitabilmente, alle sue dinamiche. E ancora più forte è la distanza fra le espressioni cinema familiare e cinema amatoriale, poiché il primo termine è descrittivo mentre il secondo assume significato solo in rapporto al cinema professionale. Nelle pagine che seguiranno, si userà di preferenza il termine *cinema privato*,³ per distinguerlo dal *cinema familiare*, codificato da Roger Odin in un cinema «realizzato da un membro della famiglia riguardante personaggi o avvenimenti legati in qualche modo alla storia di quella famiglia e a uso privilegiato di quella famiglia».⁴ Si ritiene infatti che questa definizione sia troppo limitata perché non prevede la possibilità che i film girati in ambito familiare vengano proiettati per un pubblico che appartiene ad una cerchia più ampia, sia essa parentale o amicale: questo aspetto invece, come si vedrà, assume

versità degli studi di Teramo, dei cui materiali chi scrive ha una conoscenza diretta e ai quali si farà occasionalmente riferimento nel testo: l'Archivio, oltre alla raccolta dei film privati, ha anche lo specifico obiettivo di studiarli come fonte di storia ed elemento per la sua narrazione. “600 minuti di 900”, un progetto del CRED e della Mediateca dell'Unione dei Comuni Montani del Casentino: bancadellamemoria.casentino.toscana.it/660-minuti-di-900. Il progetto “Famiglia. Fotografie e filmini di famiglia della Regione Lazio”, promosso dalla Presidenza della Regione Lazio e svoltosi dal 2006 al 2009, i cui risultati sono confluiti in G. D'Autilia, L. Cusano, M. Pacella (a cura di), *Famiglia. Fotografie e filmini di famiglia della Regione Lazio*, Gangemi editore, Roma 2009. Anche *Home Movies* ha avviato raccolte in aree territoriali specifiche, da Rimini a Reggio Emilia e fino alla Sardegna.

¹ R. CHALFEN, *The Home Movies in a Word of Reports: An Anthropological Appreciation*, «The Journal of Film and Video», n. 38, 1986.

² M. CITRON, *Home Movies and other Necessary Fictions*, University of Minnesota Press, 1999, p. 19.

³ L'uso del lemma *cinema privato*, tuttavia, non segue la definizione che ne ha dato lo stesso Odin in un convegno ad esso dedicato (Siena, novembre 2005): «il cinema privato è opera di qualcuno che vuole fare cinema, che si considera un autore, che vuole esprimersi attraverso il cinema, che vuole dire cose profonde, intime, che utilizza un registro diverso dal cinema di famiglia e tuttavia è fortemente influenzato dal film di famiglia stesso». La definizione è riportata in L. FERRO, *Sul cinema privato. Percorsi originali d'espressione e di memoria*, in www.cinemaprivato.it, al quale si rinvia per una discussione sul termine.

⁴ R. ODIN, *Le film de famille...*, cit., p. 27.

un valore determinante nell'analisi dei film perché istituisce un rapporto triangolare tra autore, attori e pubblico che si rinnova ad ogni visione, determinando un nuovo senso per le immagini. Infatti, quando viene utilizzato come fonte per la storia, il film di famiglia produce un duplice ordine di narrazioni, il racconto che nasce dalle sequenze che scorrono sullo schermo, da una parte, e, dall'altra, quello che scaturisce dall'interazione con il pubblico, cosicché, per citare ancora Michelle Citron, «the meaning of home movies is in constant flux. This is due, in part, to the fact that we provide a second track, either stories or memories, at the moment of viewing».¹

In realtà, c'è anche un terzo livello di narrazione costituito dal modello narrativo e visuale al quale il cineamatore, talora anche in modo inconsapevole, si ispira e che rimanda alla cultura visuale del tempo e del luogo in cui egli agisce. Si potrebbe anzi dire, per usare un'espressione di Alice Cati, che tempi e luoghi diversi propongono differenti «*modi di interpellazione* del potenziale cineappassionato»: ² così, ad esempio, se il modello statunitense è quello hollywoodiano sin dalla diffusione delle prime cineprese a passo ridotto, ³ in Italia quando, tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta, inizia a diffondersi il cinema privato, «il testo sotteso al discorso pubblico sull'amatoriale è la ricerca di un'identità italiana da comparare (quando non opporre) a quella del grande cinema americano». ⁴

2.

In questo processo di codificazione del ruolo dei «cineappassionati» la tecnologia gioca un ruolo non secondario perché, come ha scritto Patricia Zimmermann, i film di famiglia sono il risultato del «provvisorio incontro tra la storia di famiglia, l'iconografia socialmente condivisa e la tecnologia di consumo». ⁵ Si pensi ai percorsi paralleli di Stati Uniti ed Europa dove, se l'invenzione dei «primi veri formati "familiari", quelli che in qualche modo sono riusciti a rendere il cineamatorismo una pratica diffusa», è praticamente contemporanea, gli standard che si affermano sono diversi. ⁶ A partire dal 1922, in Europa la Pathé impone il 9,5mm, dapprima insieme ad un proiettore estremamente semplice da usare a cui affianca, l'anno successivo, una cinepresa «di piccole dimensioni, maneggevole ed economica» che lo rende in

¹ M. CITRON, *Home Movies and other Necessary Fictions*, cit., p. 23.

² A. CATI, *Pathé-Baby e i dilettanti del cinema in Italia tra il 1927 e il 1935*, in L. Farinotti, E. Mosconi (a cura di), *Il metodo e...*, cit., p. 438.

³ P. ZIMMERMANN, *Reel Families...*, cit.

⁴ E. MOSCONI, *Il cinema per tutti: statuto e retorica dell'amatoriale nella pubblicistica e nei manuali degli anni Trenta*, in L. Farinotti, E. Mosconi (a cura di), *Il metodo e...*, cit., p. 452.

⁵ P. ZIMMERMANN, *Reel Families...*, cit., p. IX.

⁶ Il primo formato ridotto può essere considerato il 17,5mm che, ottenuto tagliando la pellicola professionale da 35mm, viene inventato e commercializzato insieme ad una apposita cinepresa in Inghilterra già nel 1898: la Birtac macchina da presa e da proiezione inventata da uno dei pionieri del cinema inglese, Birt Acres, viene lanciata sul mercato nel 1899, lo stesso anno in cui appare la Biokam che, sfruttando sempre lo stesso formato, è probabilmente la macchina più completa allora presente perché era sia cinepresa che «proiettore, sviluppatrice e riversatrice; e poteva essere utilizzata anche come macchina fotografica, essendo in grado di impressionare un fotogramma per volta, andando a passo uno». Cfr. K. FIORINI, M. SANTI, *Per una storia della tecnologia amatoriale*, in L. Farinotti, E. Mosconi (a cura di), *Il metodo e...*, cit., p. 429.

breve tempo il formato dominante. In quello stesso anno, nel 1923, negli Stati Uniti la Eastman Kodak e la Bell & Howell impiegano il 16mm, un nuovo formato sub-standard, come erano chiamati i passi non professionali, inventato per evitare che gli amatori ricavassero il 17,5mm tagliando in due il formato 35mm: in questo caso la novità consisteva nel fatto che la pellicola, diversamente da quelle in commercio fino ad allora, non era infiammabile. Anche sul versante delle macchine da presa si registrava una novità di rilievo, la commercializzazione da parte della Bell & Howell di una cinepresa con il motore meccanico che, per maneggevolezza e stabilità della ripresa, superava rapidamente le concorrenti e imponeva al mercato il 16mm; nello stesso periodo anche la Kodak proponeva una camera, la *cine-Kodak*, che grazie alla propria leggerezza, come spiegava lo *Scientific America*, era tanto semplice da usare quanto la macchina fotografica Kodak.

Negli Stati Uniti, dunque, ci sono tutte le caratteristiche perché allora si avvii la produzione di massa delle apparecchiature per il cinema a passo ridotto: essa è favorita anche dall'individuazione della famiglia come l'ambito ideale per la sua diffusione, benché i costi consentano l'acquisto delle cineprese solo ai ceti medio-alti. Del resto, anche in Europa il possesso di una cinepresa Pathé, e ancor di più quello di una cinepresa 16mm, è riservato alle classi superiori:¹ per favorirne l'acquisto da parte dei ceti medi e medio-alti, la casa francese studia un «pacco propaganda» per l'Italia che comprende «una “camera da presa”, una borsa di cuoio, un treppiede, un caricatore, un film vergine e un buono per uno sviluppo gratuito» a 250 lire invece che a 660.² E tuttavia, ancora a metà degli anni Trenta, la rivista “Cinema” notava che «l'Italia non ha un cinedilettantismo che risponda ai desideri della nostra giovinezza (...). È inutile cullarsi nell'illusione delle frasi vaghe né credere a statistiche che fan sommare a migliaia i nostri cinedilettanti. *Forse essi non arrivano a superare poche centinaia*».³ In Italia, in realtà, il problema principale sarà, come per altri strumenti di comunicazione di massa, l'incapacità di costruire una vera industria: nonostante alcune produzioni di buon livello,⁴ il mercato italiano era infatti interamente nelle mani delle più importanti case di produzione francesi, americane e tedesche,⁵ fra le quali spiccava appunto la Pathé con il suo formato 9,5mm.⁶

La scarsa diffusione degli strumenti è implicitamente confermata dal numero esiguo di manuali e riviste dedicate al cinema a passo ridotto: e nonostante le case produttrici e la manualistica proponessero un «cinematografo alla portata di tutti»,⁷ le pubblicità identificavano un preciso modello di cineamatore, che apparteneva al-

¹ Si pensi ad esempio ai cineamatori studiati da Alice Cati: un pubblicitario, un avvocato, un ingegnere, un giornalista, un architetto, un chirurgo e un conte. Cfr. A. CATI, *Pellicole di ricordi*, cit.

² A. CATI, *Pathé-Baby e i dilettanti...*, cit., p. 438.

³ *Primo ragionamento sul passo ridotto in Italia*, «Cinema», n. 3, 10 agosto 1936, p. 117.

⁴ Si pensi alla Cine-Parvus, sistema completo di cinepresa e proiettore, realizzato a Torino da Vittorio Calcina negli anni Dieci, oppure l'Autocinephot, realizzato dopo la prima guerra mondiale da Giovanni Battista Tartara, anch'egli torinese.

⁵ Cfr. E. CAUDA, *L'apparecchio italiano per il film ridotto*, «Rivista Italiana di Cinetecnica», n. 7, 1931.

⁶ In realtà l'Istituto per la Cinematografia Educativa avrebbe promosso l'uso del 16mm come standard internazionale, ma senza riuscire a modificare la situazione: cfr. E. Mosconi, *Il cinema per tutti...*, cit., pp. 455-456.

⁷ Così recitava uno slogan della Pathé-Baby a cui sembrava far eco il titolo di un manuale curato da ERNESTO CAUDA, *La cinematografia per tutti. Guida pratica per cinedilettanti*, Roma, Edizione ACIEP, 1931.

la borghesia medio-alta, partecipava di un processo di sviluppo tecnologico che era considerato un elemento strategico della modernità,¹ e infine, spesso, era già un appassionato fotografo, pronto perciò a passare alla ripresa in movimento seguendo un “naturale” percorso di evoluzione. Ancora di più, ciò che veniva proposto dalle riviste specializzate e dai manuali tecnici, spesso realizzati dalle stesse case produttrici di cineprese era un modello di cineamatore che rifiutava il dilettantismo per sposare una «estetica del “compiuto”, del “ben fatto”». ² Si legga ad esempio quanto scriveva il “Manualetto del cinedilettante” pubblicato a puntate nella rivista “Cinema” a metà degli anni Trenta: «fino ad ora abbiamo parlato della ripresa di scene documentarie, dal vero, piccoli ricordi familiari o vedute paesistiche variamente importanti, ma le possibilità del formato ridotto sono talmente grandi che possono condurci – e in realtà ci conducono – *sul terreno più complesso del soggettino realizzato con cura*». ³ Così, in quelle stesse pagine, il film di famiglia viene ripensato in un’ottica “amatoriale” suggerendo a «tutti i genitori che possiedono una macchina da presa a formato ridotto» di realizzare «un ricordo “romanzato” dell’infanzia dei loro bambini: *forse più vivo, e certo molto più attraente*, dei ricordi “documentari” che han già potuto raccogliere». ⁴

Attraverso questo modello di “cinedilettante”, dunque, il film di famiglia viene indirizzato verso una pratica amatoriale che ricerca la spontaneità e il “vero” attraverso un utilizzo non improvvisato o casuale della grammatica cinematografica: come scriveva “Cinema”, solo quando «avremo con intelligenza e gusto regolata la lunghezza delle scene, l’interesse delle inquadrature, la bellezza della fotografia in relazione con le possibilità della luce» potremo dire di aver raccolto «documenti di vita che in ogni istante della nostra esistenza saranno un ricordo che nessun altro mezzo avrebbe saputo darci con pari vivezza». ⁵ Così nella seconda metà degli anni Trenta il modello del “ridottista”, che nel frattempo il fascismo cercava di inquadrare attraverso le organizzazioni giovanili, avrebbe finito per mettere ai margini coloro che usavano il formato ridotto «esclusivamente a scopo di diletto: categoria di persone cui fa riscontro quella che uguale uso fa della macchina fotografica». ⁶ Insomma, come ha notato Elena Mosconi, negli anni del regime «tanto a livello tecnico, quanto narrativo e di genere, il cinedilettante viene pedagogicamente invitato a incanalare la sua passione in un metodo rigoroso, per conseguire risultati esteticamente curati, e contenutisticamente “utili” a servire, per quanto possibile, la causa nazionale»: ⁷ si pensi che, per spiegare l’inquadratura, il *Manualetto del cinedilettante* non prende ad esempio una situazione familiare ma suggerisce di «ritrarre un corteo che, provenendo di lontano, si diriga verso di noi». ⁸

¹ «Come l’aeroplano alla diligenza, – scriveva nel 1929 il «Bollettino Pathé-Baby» – come la moderna radio al primo fonografo, così oggi la fotografia animata, la cinematografia, sta alla fotografia per l’effetto mille volte più emozionante e completo»: citato in A. CATI, *Pellicole di ricordi...*, cit., p. 28.

² E. MOSCONI, *Il cinema per tutti...*, cit., p. 457.

³ *Manualetto del cinedilettante*, «Cinema», n. 10, a. 1, 25 novembre 1936, p. 395. Il corsivo è mio.

⁴ *Scenario per un film familiare*, «Cinema», n. 10, a. 1, 25 novembre 1936, p. 395. Il corsivo è mio.

⁵ *Manualetto del cinedilettante*, «Cinema», n. 21, 10 maggio 1937, p. 381.

⁶ Il ridottista, *Formato ridotto*, «Cinema», n. 26, 25 luglio 1937, p. 59.

⁷ E. MOSCONI, *Il cinema per tutti...*, cit., p. 458.

⁸ *Manualetto del cinedilettante*, «Cinema», n. 6, 23 settembre 1936.

L'uso dei film privati degli anni Trenta e Quaranta come fonte per la storia, dunque, non può prescindere da questi modelli, né dalla collocazione dei cineamatori sia dal punto di vista sociale che da quello geografico:¹ accade infatti che in non pochi casi essi affianchino alle sequenze di ambito familiare quelle di documentazione, mostrando talvolta un alto grado di consapevolezza nell'usare la cinepresa «come dispositivo per una memoria storica, vista attraverso gli occhi di un *testimone* che partecipa all'evento».² E tuttavia questi materiali difficilmente arrivano a costituire qualcosa di più che *sguardi privati* sul mondo: la diffusione limitata degli strumenti amatoriali impedisce infatti che essi, come invece accadrà negli anni Sessanta, acquistino la valenza di una proiezione dell'immaginario collettivo. Ciò tuttavia non significa che in quelle immagini non possano essere rintracciati modelli di rappresentazione diffusa, ad esempio delle gerarchie familiari: si pensi in questo senso al contraddittorio uso della figura femminile che, da un lato, è la protagonista delle campagne pubblicitarie, essendo identificata, insieme alla prole, come il perno dell'organizzazione familiare, ma, dall'altro, è in genere l'*oggetto* della ripresa e non il *soggetto* dietro la cinepresa.³ Le riprese familiari, dunque, da un lato introiettano lo *sguardo del padre*, dall'altro sono la proiezione di convenzioni sociali e familiari, ad esempio nella scelta delle stanze in cui sono girate, dalla quale si tende ad escludere le zone "intime" della casa. Allo stesso modo, nelle riprese in esterni sarà usuale vedere «alcuni spazi tipici del territorio cittadino, il cui significato è stabilito collettivamente, socialmente e culturalmente, e di cui l'occhio della cinepresa si appropria (...) adattandosi alle sue funzioni pre-ordinate».⁴

3.

La nascita nel 1932 di un nuovo formato, l'8mm, modificherà profondamente la situazione dal punto di vista tecnologico: ricavato direttamente dal 16mm, esso consentiva di adattare gli apparecchi già in possesso dei cineamatori con piccole modifiche e, per questo, conobbe una rapida diffusione negli Stati Uniti. È difficile dire quanto sia stata rapida la sua adozione in Italia anche se, secondo un manuale nel 1958, esso era stato scelto da «circa l'80% dei cineamatori» mentre «circa l'8% usa il formato 9,5 mm e circa il 12% quello da 16 mm».⁵ Per usare le parole di Max

¹ Tutte le figure analizzate da Alice Cati, ad esempio, operano nel nord Italia, talora al confine con la Svizzera. L'Archivio Audiovisivo della Memoria Abruzzese dell'Università di Teramo, invece, non ha nelle sue collezioni che un solo caso di cineamatore degli anni Trenta, probabilmente, come mostrano le immagini, un operatore semiprofessionale, forse un fotografo. Ovviamente, questo tipo di osservazioni risente molto delle modalità di raccolta e delle anomale caratteristiche della conservazione di questo genere di documenti.

² A. CATI, *Pellicole di ricordi...*, cit., p. 73. L'Autrice usa queste espressioni a proposito dell'avvocato Mario Celesia, ma esse possono facilmente includere anche altri dei cineamatori da lei studiati, come il giornalista Nicolò La Colla o il conte Franco Mazzotti.

³ Non è sempre così, ovviamente: per una analisi della figura della cineamatrice, anche se in anni diversi, si veda ad esempio la tesi di dottorato di Sara Filippelli, *Una cinepresa tutta per sé...*, cit.

⁴ A. CATI, *Pellicole di ricordi...*, cit., p. 140.

⁵ Questi dati possono costituire, al massimo, un'indicazione sui rapporti fra la diffusione dei diversi formati ridotti: il manuale, infatti, è tradotto in italiano dal tedesco e si riferisce quindi, con tutta probabilità, a dati non italiani: cfr. M. ABBEGG, *Guida al passo ridotto*, Milano, Edizioni del Castello, 1958, p. 9.

Abegg, l'autore di questa *Guida al passo ridotto*, l'8mm «è il tipo di formato oggi più usato dal dilettante. Anzi, (...) è il formato tipico del dilettante che vuol fare del cinema esclusivamente per sé e per i familiari e gli amici; che vuole fissare in modo vivo gli avvenimenti della propria vita, escursioni, viaggi, vacanze, etc; che vuole organizzare allegre serate di proiezione a casa propria. Poiché il singolo fotogramma è soltanto 4,4mm di larghezza e 3,3 mm di altezza la larghezza del quadro sullo schermo non dovrà superare il metro e mezzo, l'ideale per la proiezione in casa».¹

Come si vede, gli usi sociali elencati dai manuali non sono diversi da quelli degli anni Trenta.² Tuttavia, rispetto ad allora, il numero delle pubblicazioni dedicate al "cinema casalingo" è in crescita, a testimoniare una maggiore diffusione del cinedilettantismo: si pensi ad esempio che il *Vademecum del cinedilettante*, che viene pubblicato per la prima volta nel 1950, raggiungerà in meno di dieci anni le otto edizioni. Inoltre, nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta, la produzione manualistica si specializzerà sempre di più, da un lato con testi semiprofessionali come *Il sonoro nel film d'amatore*, e, dall'altro, con guide a modelli specifici di ripresa come *Filmare in vacanza*.³ Secondo uno degli autori di questi testi è la semplicità d'uso delle macchine che «ha fatto sì che oggi la cinematografia dilettantistica [abbia] aumentato il numero dei suoi appassionati»⁴ anche se, sul finire degli anni Cinquanta, l'8 mm. inizia una fase calante. Paradossalmente, proprio allora la Kodak stava introducendo nelle cineprese amatoriali alcune modifiche che le rendevano migliori dal punto di vista delle prestazioni e, allo stesso tempo, più semplici da usare: nel 1940, ad esempio, introduce il caricatore metallico, nel 1959 dota le cineprese di zoom e di esposizione automatica e infine, nel 1962, vi aggiunge un motore a batteria.

Sotto il profilo tecnico, il nuovo formato introdotto nel 1965, il super8, renderà il cinema a passo ridotto un medium realmente di massa avviandone, secondo l'opinione di molti, una vera e propria «democratizzazione»: oltre ad essere particolarmente maneggevole, il super8 offre un quadro più largo e una migliore qualità dell'immagine e, fin dall'inizio, le case produttrici lo pubblicizzano «usando come testimonial giovani donne» per «indicare come chiunque potesse filmare facilmente con questo formato» visto che «le cineprese, fin dai modelli più economici, sono (...) dotate di esposimetro automatico, filtro luce solare / artificiale, nonché di zoom».⁵ Così, ancora nel 1968, un manuale ricordava che «i moderni apparecchi di ripresa sono di maneggevolezza talmente semplice che anche le mamme possono trasformarsi, in certe occasioni, [in] delle improvvisate cineaste».⁶

La coincidenza dell'arrivo in Italia di queste nuove cineprese con l'aumentato benessere seguito al "boom" economico, oltre che con la più ampia diffusione delle macchine fotografiche che continuano a costituire il primo passo verso l'acquisto di

¹ *Idem*, pp. 9-10.

² Anche allora la proiezione casalinga di pellicole "commerciali", messe in vendita e poi noleggate dalle case produttrici di apparecchi, costituiva uno dei modelli d'uso del passo ridotto: si veda a questo proposito A. SCHNEIDER, "Felice Logatto", "Bernardo l'eremita" e "I Boys": il sistema Pathé-Baby e il caso della famiglia U., in L. Farinotti, E. Mosconi (a cura di), *Il metodo...*, cit.

³ G. TURRONI, *Il sonoro nel film d'amatore*, Il Castello, Milano 1967; H. SCHMIDT, *Filmare in vacanza*, Il Castello, Milano 1975.

⁴ M. ABBEGG, *Guida al passo ridotto*, p. 5.

⁵ K. FIORINI, M. Santi, *Per una storia...*, pp. 433-434.

⁶ N. BAU, *Il super 8. Single 8 - Doppio Super 8*, Milano, Mursia, 1968, p. 118.

una cinepresa, permette a fasce di popolazione che prima non ne avevano avuto la possibilità di sperimentarsi cineamatori: questa diffusione che, se non propriamente di massa, è comunque più ampia di quella avuta fino ad allora, introduce delle significative variazioni sul piano della forma e dei contenuti dei film privati. Infatti, la «democratizzazione» del mezzo comporta un suo uso meno studiato, lungo quella traiettoria che Susan Sontag aveva già osservato per la fotografia: così quelli che appaiono essere i difetti consueti del film privato – mancanza di coerenza fra le immagini, scarsa accuratezza nella scelta delle inquadrature, incertezza nei piani di ripresa e della fotografia, movimenti casuali della macchina, a cui si aggiunge, sempre di più, l'uso esasperato dello zoom – compaiono con sempre maggiore frequenza, chiaro indizio che i possessori di cinepresa possono sempre meno essere definiti «cineamatori». Sempre attente a definire un modello di dilettante che «intenda proporsi gli stessi problemi, di organica costruzione del racconto e di recitazione, che sono alla base di una seria cinematografia industriale»,¹ le riviste di settore notano con disappunto questa evoluzione del «cineamatorismo»: nel 1967, così, un osservatore scrive che esso è «formato perlopiù da una massa di “ottomillimetristi” della domenica, viziati di irriducibile conformismo, che si diletta a filmare la scampagnata con i familiari e i primi passi del pupo».²

4.

Allo stesso tempo, però, l'uso “di massa” – e quindi il numero crescente di pellicole a disposizione dello studioso – consente di analizzare i film privati in modo estensivo ampliando lo sguardo al di là dei nuclei familiari e svincolandone l'analisi dal testo familiare: se, cioè, lo studio di impianto semiologico considera il film privato come un testo che deve essere indagato nell'ambito della storia personale e familiare del suo autore, a partire dagli anni Cinquanta, e poi soprattutto per i due decenni successivi, diventa possibile analizzare in modo seriale questi documenti, ad esempio organizzandoli per “genere”, come proiezione dei desideri e degli immaginari diffusi. Come ha notato Chiara Malta, infatti, negli anni del “boom” i film di famiglia mostrano raramente «il privato singolare degli italiani» per rinviare invece l'immagine «pubblica e stereotipata dei loro desideri».³ Nel suo breve saggio Malta sviluppava questa intuizione mettendo a confronto la rappresentazione pubblica del paese che derivava da film commissionati dal governo⁴ con quella soggettiva che emergeva dai film privati degli stessi anni, istituendo delle corrispondenze un po' troppo meccaniche: e tuttavia la dinamica che metteva in risalto era molto interessante dal punto di vista euristico e meriterebbe di essere ampliata introducendo nell'analisi anche altri elementi che in quegli anni modellavano l'immaginario col-

¹ L. AUTERA, *L'VIII concorso di Montecatini*, «Ferrania», n. 9, 1957, p. 24, citato in R. De Berti, N. Larghi, *Il cinema amatoriale nella rivista “Ferrania”*, in L. Farinotti, E. Mosconi (a cura di), *Il metodo e...*, cit., p. 466.

² G. STRAZZULLA, *Montecatini '67: prevale il disimpegno*, «Ferrania», n. 10, 1967, p. 37, citato in *Idem*, p. 467.

³ C. MALTA, *La famiglia e la sua immagine: il film di famiglia nell'Italia del miracolo economico*, in L. Farinotti, E. Mosconi (a cura di), *Il metodo e...*, cit., p. 546.

⁴ Dai cinegiornali Incom ai documentari realizzati per conto del Centro Documentazione della Presidenza del Consiglio: cfr. M. A. FRABOTTA, *Il Governo filma l'Italia*, Roma, Bulzoni, 2000.

lettivo, dalla pubblicità ai film. Si guardi, per fare un solo esempio, il modo in cui nei film privati le giovani donne si mettono in posa accanto agli elettrodomestici nuovi, o i giovani uomini mostrano con orgoglio all'occhio della cinepresa l'automobile appena comprata, immagini che in entrambi i casi rinviano, non solo dal punto di vista estetico, ai film e alle illustrazioni pubblicitarie di quegli stessi anni.

In effetti, è proprio una delle caratteristiche dei film privati in genere indicate come deteriori, il loro essere "tutti uguali", a costituire un elemento di ricchezza da questo punto di vista: se essi sono un "deposito" di luoghi comuni, allora sono anche una fonte utile per indagare gli immaginari diffusi e le mentalità collettive. Questo, tuttavia, non deve portare a trascurare, o addirittura a dimenticare, che essi esprimono una forte soggettività: infatti, come un manuale della fine degli anni Settanta ricordava agli «amici cineamatori», «la vostra cinepresa è il mezzo che vi consentirà non solo di filmare la realtà, ma anche di interpretarla a modo vostro». ¹ Allora, è proprio nello spazio tra gli elementi soggettivi e quelli collettivi che gli strumenti di lavoro dello storico possono essere più utili a far "parlare" i film privati, innanzitutto sul piano della storia del costume o, in senso più lato, di quella sociale, ma anche sotto il profilo della storia delle mentalità. Si pensi ad esempio al modo in cui nei film privati si confrontano – e talvolta si scontrano – rappresentazioni e autorappresentazioni: se da un lato, infatti, il cineamatore tende a mettere in scena nei suoi film il modello di famiglia presente nell'immaginario collettivo e filtrato attraverso la propria sensibilità, dall'altro lato, chi è davanti all'obiettivo si metterà in mostra, magari in forma diversa da come si aspetta chi regge la macchina da presa. Questo distacco fra rappresentazioni e autorappresentazioni coinvolge spesso generazioni differenti, e può apparire nel modo in cui i diversi soggetti si offrono all'obiettivo: una maggiore confidenza con la cinepresa di un figlio ritratto in vari momenti della sua vita, ad esempio, può essere il segnale di un riconfigurarsi dei rapporti gerarchici all'interno di una famiglia. Ma si pensi ancora al modo in cui si trasforma la messa in scena di sé da parte di uno stesso soggetto a seconda del contesto in cui viene realizzato il film, in famiglia, in un ambito sociale formale o all'interno di un gruppo di pari. Oppure al modo in cui cambia il rapporto dei giovani con la cinepresa tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta, spia di una crescente diffusione e "abitudine" agli obiettivi, ma anche di un diverso modello di relazioni generazionali. E, per fare un ultimo esempio, si tenga presente la maniera in cui si modifica il rapporto – la tensione, si potrebbe quasi dire – tra operatore e soggetto della ripresa nel corso del tempo e a seconda del contesto sociale: il "mettersi in scena" di una giovane donna borghese di fronte alla cinepresa azionata dal futuro marito in una città di provincia degli anni Cinquanta è molto diverso dal "mettersi in posa" dei braccianti di un paese di quella stessa provincia, nel decennio precedente, di fronte all'obiettivo del padrone delle terre. ² Del resto, spesso il cineamatore di fronte ad una realtà sociale

¹ C. BARTOLOTTA, *Filmare bene è facile. Guida pratica al super-8 e al single-8*, Milano, Il Castello, 1979, p. 5: la prima edizione è del 1970. Il corsivo è mio.

² In questo caso si fa riferimento a due pellicole conservate nell'Archivio Audiovisivo della Memoria Abruzzese dell'Università di Teramo, rispettivamente il fondo Ortolani e il fondo Fumo. Se ne possono vedere le schede all'indirizzo <http://www.fondazioneuniversitaria.it/archivio-audiovisivo/catalogazione-e-filmati/fondi-e-r.html> [ultima visualizzazione 15 dicembre 2013].

molto diversa da quella da cui proviene finisce per imporre il proprio punto di vista, magari con l'intento di non tenere solo per sé quelle immagini: nei film girati da Giuliana Pezzi, nata a Parma negli anni Trenta e vissuta a Faenza, che negli anni Sessanta filma il paese natale del marito in Basilicata, le riprese erano fatte «con simpatia, ma anche con una punta di ironia» perché voleva farle vedere agli amici del nord e metterle a contrasto con la descrizione del marito.¹

Insomma, accanto alla rappresentazione dei modelli socialmente condivisi occorre prestare attenzione a tutti quegli elementi che li modificano, alle irruzioni dell'inatteso si potrebbe dire: l'improvviso atto del distogliere uno sguardo, la fugace fuoriuscita dall'inquadratura di un soggetto o, viceversa, un inatteso sguardo in macchina che rivela una inaspettata volontà di mettersi in scena da parte dell'"attore", e così via. È un confine sottile, che ben si adatta allo statuto liminale dei film privati e che fa scivolare la ricerca verso un altro terreno: dal rapporto collettivo/soggettivo e pubblico/privato ad una *sfera intima*, tanto ricca di suggestioni quanto difficile da essere indagata. In questo senso oltre alla rottura dell'ordinario diventa utile l'inespresso, il non detto o, meglio, il non visto. Si pensi ad una delle scene più tipiche delle riprese di vita familiare, i pranzi delle feste, a proposito delle quali Richard Fung ha ricordato che la propria famiglia mangiava tutti i giorni in cucina ma che nei film la si vedeva solo nella sala da pranzo a Natale: in quelle pellicole che aveva rinvenuto casualmente, ha scritto, poteva riconoscere se stesso e i propri parenti, ma tutto quello che vedeva contraddiceva ciò che ricordava della propria infanzia.² Nel modo in cui vengono mostrati gli spazi casalinghi, dunque, è possibile riscontrare una «dialettica tra i luoghi dell'intimità ordinaria (per i servizi, la pulizia, il riposo, la socialità privata) e i luoghi delle ricorrenze celebrative della storia familiare, nonché dei simboli dell'identità pubblica della famiglia».³ E così, ad esempio, anche la cucina sembra essere una stanza ripresa non troppo di frequente: da un lato, essa è sicuramente uno spazio della quotidianità che non merita di essere immortalato dalla cinepresa, il cui uso è riservato a quegli eventi eccezionali, che interrompono la normalità e allo stesso tempo rinforzano l'identità familiare; dall'altro, questa assenza è probabilmente la conseguenza di una separazione dei ruoli familiari che rispecchia la differenza di genere e che persiste ancora alla fine degli anni Settanta, quando il 30% degli uomini dichiarava di non aiutare mai le mogli nei lavori domestici (una percentuale che nella percezione delle donne saliva al 49%).⁴ Nei film privati, allora, la cucina sembra essere un luogo riservato alle donne dove gli uomini non accedono, o accedono raramente, tantomeno con una cinepresa: le eccezioni riguardano proprio quelle occasioni in cui si rompe la quotidianità, come nei matrimoni o nelle altre feste familiari, quando mostrare le cuoche al lavoro significa documentare uno dei momenti della giornata, una delle fasi preparatorie della festa. Siamo dunque in presenza di riprese fatte a scopo "documentario", testimoniale, pensate per future proiezioni "pubbliche": lo stesso tipo di immagini che

¹ S. FILIPPELLI, *Una cinepresa tutta per sé...*, cit., p. 65.

² R. FUNG, *Remaking Home Movies*, in K. L. Ishizuka, P. Zimmermann (ed.), *Mining the Home Movies*, University of California Press, 2007.

³ E. ASQUER, *Storia intima dei ceti medi. Una capitale e una periferia nell'Italia del miracolo economico*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p.44.

⁴ Sono i dati dell'Euro-barometro del 1979, citati in E. ASQUER, *Storia intima...*, cit., p. 129.

caratterizzano la seconda eccezione, i film di italiani emigrati che si riprendono in cucina per riconfermare attraverso il cibo la propria identità nazionale.

5.

Se i film privati ci consentono di analizzare le rappresentazioni di sé, dirette o mediate, individuali o collettive, e, allo stesso tempo, il rimosso, ciò che, volutamente o meno, viene messo fuori scena, essi allora ci permettono anche, in qualche misura, di confrontarci con la memoria dei singoli cineamatori. Del resto, questo genere di legame era stato già individuato sin dalla nascita del cinema, facendo leva sul suo rapporto con la fotografia: scriveva infatti già nel dicembre 1895 la rivista *La Poste* che «tutti potranno fotografare quelli che gli sono cari non più nella loro forma immobile, ma nei loro movimenti, nelle loro azioni, nei gesti che gli sono familiari con la parola sulla punta delle labbra, [e] la morte smetterà di essere assoluta». ¹ Così come era già accaduto per la fotografia, che Susan Sontag ricordava essere un *memento mori*,² anche il film “amatoriale”, per usare le parole di Stan Brakhage, può essere considerato un tentativo «di far presa sul tempo»: «quando un amatore – scriveva – fotografa scene di un viaggio che sta facendo, di un party, o di altre speciali occasioni, e specie quando sta fotografando i propri figli (...) sta in ultima analisi tentando di sconfiggere la morte. L'atto totale del fare cinema può quindi essere considerato come una esteriorizzazione del processo della memoria». ³ Riflettendo su questo processo, Ruggero Eugeni ha scritto che il film di famiglia fa anche qualcosa di più: «permette di tradurre per la prima volta in modo completo i gesti dell'operare mnemonico in operazioni tecnologiche». ⁴ In qualche modo, cioè, la procedura di selezione del soggetto e dell'inquadratura, l'atto del riprendere, e poi il montaggio (o semplicemente la giustapposizione di una serie di sequenze già al momento della ripresa) sono altrettante fasi – consapevoli – del processo della costruzione della memoria, individuale e familiare.

In questo senso, allora, ancora una volta nella “cassetta dello storico” si trovano gli strumenti, e in particolare le metodologie della storia orale, che possono essere utili per decodificare e interpretare documenti che ad un primo sguardo potrebbero apparire auto-evidenti. Del resto, una metodologia sperimentata di raccolta e analisi dei film privati prevede proprio l'uso di interviste e di strumenti che rinviano alla storia orale: rivedere insieme al cineamatore, o ai suoi parenti più prossimi, il film, attiva infatti processi di rimemorazione che, in un secondo momento, possono diventare preziosi elementi di analisi della pellicola.

¹ Citato in R. ODIN, *Prospettive e problemi nella ricerca sul cinema amatoriale*, in L. Farinotti, E. Mosconi (a cura di), *Il metodo e...*, cit., p. 419.

² «Fare una fotografia – scriveva – significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità di un'altra persona (o di un'altra cosa). Ed è proprio isolando un determinato momento e congelandolo che tutte le fotografie attestano l'inesorabile azione dissolvente del tempo»: S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine della nostra società*, Torino, Einaudi, 1992, p. 15.

³ S. BRAKHAGE, *In difesa del cine-“amatore”*, in Filmstudio 70 – Karma Film, *Dimensione Super 8*, Roma, 1975, pp. 25-26.

⁴ R. EUGENI, *Mrs. Bathurst. Il cinema come operatore della memoria privata*, prefazione a ALICE CATI, *Pellicole di ricordi...*, cit., p. VIII. E aggiunge: «la tecnica non opera più sulla memoria o con la memoria (...); essa opera la memoria tout court: è memoria in atto».

Inoltre, se come insegnano i semiologi il film privato è in sé stesso una forma di scrittura di autobiografie e di biografie familiari, anche le metodologie dell'analisi delle scritture private usate dagli storici sociali possono essere impiegate per studiare i film privati, sia riconnettendoli al loro contesto socio-economico, sia tirando tutti quei fili che li collegano con la storia della famiglia, con la storia di genere o con quella dei ceti sociali e professionali.

Certo, gli strumenti analitici dello storico non sono sufficienti da soli per poter indagare fonti così ambivalenti e liminali: da un lato occorre infatti una conoscenza della grammatica del linguaggio cinematografico che, benché spesso disattesa o contraddetta dai cineamatori, è tuttavia necessaria per riconoscere lo "stile" del singolo autore, ed eventualmente coglierne l'evoluzione nel tempo. Del resto, gran parte dell'analisi teorica sui film privati e familiari nasce proprio dagli studi sul cinema, e molte delle riflessioni più pregne di conseguenze sono state fatte da cineasti d'avanguardia che hanno utilizzato l'*home movie* e la sua estetica come reazione al cinema commerciale. In questo senso, peraltro, è stato notato che il cineamatore, contravvenendo alle regole del "ben fatto" proposte dai manuali, usa la cinepresa in modo libero, con processi che ricordano la teoria della *camera stylo*: sarà questa infatti una delle conquiste dell'avanguardia statunitense che, all'inizio degli anni Sessanta, proclamava *Liberate Your Camera*¹ creando una forte contraddizione tra l'estetica classica che i manuali continuavano a proporre e quella che stava nascendo con il "cinema verité" e le produzioni indipendenti della televisione.

Dall'altro lato, però, può essere utile operare una vera e propria analisi filologica del testo, da intendersi questa volta come il supporto materiale del film, la pellicola: sia per individuare, in linea di massima e in assenza di altri elementi che ne consentano una datazione precisa, la sua epoca; sia perché la presenza di giuntature, tagli, ed altri elementi fisici può consentire di capire meglio gli aspetti "autoriali" del girato. Infine, una conoscenza dell'estetica cinematografica diffusa, di quella che potremmo chiamare una "memoria visuale" collettiva, potrebbe essere utile nel cogliere i modelli estetici a cui i cineamatori si rifanno, spesso inconsapevolmente, mutuando tecniche narrative che hanno appreso come spettatori.

6.

Attraverso una lettura multidisciplinare e stratificata, così, i film privati finiscono per mostrare una complessità che si riverbera anche sul piano sociale e politico: Alice Cati, ad esempio, ha notato che in alcuni film privati degli anni Trenta esiste una dialettica fra lo sguardo privato e l'immagine pubblica, un «occhio delle istituzioni che, durante gli anni del fascismo, può essere definito un vero e proprio "sguardo

¹ «I think of the camera as my 'eye'. Once it starts rolling, the camera is part of me... I see with it» affermava un articolo della rivista *Popular Photography* nel 1962: P. ZIMMERMANN, *Reel Families...*, cit., p. 125. Due anni più tardi George Kuchar avrebbe pubblicato l'*8mm manifesto* che esaltava le ridotte dimensioni dell'8mm come uno strumento per avvicinarsi all'essenziale: «Yes, 8 mm. is a tool of defense in this society of mechanized corruption because through 8 mm. and its puny size we come closer to the dimensions of the atom»: il manifesto, originariamente ospitato nella rubrica di Jonas Mekas sul *Village Voice*, "Movie Journal", si può leggere all'indirizzo <http://www.undergroundfilmjournal.com/george-kuchar-the-8-mm-manifesto/>.

del potere”», che trasforma questi documenti in «reali forme linguistiche di resistenza» che contrappongono alla retorica istituzionale (della modernità, degli spazi, dei corpi) l’«antiretorica» del «lessico familiare». ¹ In modo simile, i film amatoriali dei giovani comunisti che alla fine degli anni Cinquanta andavano a Mosca per vedere da vicino il modello del socialismo reale cui aspiravano, consentono di leggere allo stesso tempo sia le speranze per un mondo migliore che la disillusione per la sua realizzazione. ² Ma si pensi anche ai film privati delle famiglie comuniste che, dalla provincia italiana, si recano a Roma per i funerali di Berlinguer, mostrando in controluce le forme di un senso di appartenenza che, prima ancora che politico, è identitario; o ancora, a chi filma una lotta di fabbrica per documentare un episodio rilevante sotto il profilo politico e sindacale, ma finisce per raccontare un momento determinante della propria storia individuale anche dal punto di vista esistenziale. ³

La dialettica fra un uso privato e familiare del cinema a passo ridotto e una sua funzione più consapevolmente sociale sembra delinarsi con maggiore nettezza sul finire degli anni Settanta. Da un lato, infatti, le pubblicità di cineprese e proiettori continuano a proporre i modelli tradizionali del cineamatore, anche se forse con una maggiore attenzione al “genere” dei “diari di viaggio”, segno di una nuova disponibilità economica e di una trasformazione nell’impiego del tempo libero, e all’uso del “cinema casalingo” come strumento di intrattenimento da affiancare alla televisione, che proprio allora stava moltiplicando la sua offerta con le emittenti private di ambito locale. ⁴ Dall’altro, però, si inasprisce la tradizionale dialettica tra i “cineamatori della domenica” e gli “autori di cinema non professionale”, per riprendere le espressioni di una rivista del 1977: ⁵ i primi, spiegava un testo di quegli stessi anni, usano il super8 «nella sua minima potenzialità», in un modo «prossimo alla sua inutilità» perché così non producono né un’autonomia di sguardo esteticamente ap-

¹ A. CATI, *Pellicole di ricordi...*, cit., p. 174.

² F. FERRONE, M. MANZOLINI, *Il treno va a Mosca*, (Italia 2013).

³ È il caso di Piero Perotti, operaio torinese che filma in super8 la “lotta dei 35 giorni” a Torino nell’autunno del 1980. Le immagini sono state usate nel documentario di G. CHIESA e D. VICARI, *Non mi basta mai* (Italia, 2000).

⁴ Si vedano ad esempio le pubblicità su «l’Espresso», in particolare nelle annate 1977-1978. Il quegli stessi anni il circuito distributivo dei film a passo ridotto individuava nella televisione un interessante settore di mercato: da una parte, attraverso l’offerta di pellicole alle stesse emittenti locali; dall’altra proponendo al mercato casalingo i più recenti successi televisivi, come *Sandokan* (Sergio Sollima, 1976) ad esempio, che, ad un anno dalla sua messa in onda era disponibile in 12 bobine di 15 minuti ciascuna. Sul rapporto del cinema ridotto con le televisioni si veda anche M. SUGAR, *Tv private e cineamatori*, «Cinema in casa», n. 2, aprile 1977.

⁵ G. di GIUSEPPE, *Parlano i cineamatori*, «Cinema in casa», n. 1, cit. Per seguire la distinzione dell’autore, «i primi usano per le riprese una cinecamera semplice da usare (...). L’oggetto delle loro riprese è rappresentato, nella maggioranza dei casi, da episodi di cronaca familiare» e «l’unico elemento che li spinge ad usare la cinepresa è il “ricordo”»; i secondi, invece, che non amano sentirsi chiamare “cineamatori”, «vogliono che il film sia giudicato senza molte pretese, per quello che è, soprattutto tenendo conto del formato»: organizzati in cineclub, partecipano ai numerosi piccoli o piccolissimi festival di cinema in 8 mm o in super 8 che, dalla metà degli anni ’70 nascono un po’ in tutto il paese, come quelli del cineclub di Brera, dell’associazione culturale *L’occhio, l’orecchio e la bocca*, di Filmstudio ’70, o, ancora, il più lungo festival di Montecatini. Su quest’ultimo si veda G. BERNAGOZZI, *L’altro occhio. Montecatini Cinema 1970-1980*, Bologna 1981. A proposito di cineclub, «Cinema in casa» annotava, nell’editoriale del primo numero, che «i frequentatori di cineclubs sono più di quanti si possa immaginare»: M. MAINETTI, *Editoriale*, «Cinema in casa. La rivista del cineamatore», n. 1, marzo 1977, p. 5.

prezzabile, né si avvicinano in forma nuova ai problemi sociali.¹ Al contrario, gli “autori di cinema non professionale” sembrano voler riprendere la lezione zavattiniana «del recupero dei mezzi leggeri, delle macchine da presa “tascabili”, dell’obiettivo nascosto ed essenziale [che] è anche la poetica di una partecipazione assoluta e totale dell’uomo ai problemi, ai gesti del quotidiano, alla oggettività degli altri uomini». ² In questo caso l’ispirazione sembra duplice. Da una parte c’era il modello della breve esperienza dei “cinegiornali liberi”, che si era andata sommando alla lezione della *Nouvelle Vague*: come scriveva infatti un osservatore all’inizio degli anni Sessanta, «era inevitabile che tale tendenza del giovane cinema francese, proprio perché coinvolge l’impiego di una spregiudicata tecnica espressiva particolarmente favorita dalla maneggevolezza della cinecamera a formato ridotto si riflettesse prima o poi sul cinema d’amatore». ³ Dall’altra parte, si guardava a quella ricerca di libertà espressiva lontana dagli schemi del cinema commerciale che aveva ispirato la poetica dell’avanguardia americana che sperimentava l’uso diaristico e poetico del super8.

In questo contesto, l’inaspettato successo nel 1977 del film di Nanni Moretti *Io sono un autarchico*, realizzato proprio in super8, veniva salutato come una vittoria del “cinema non professionale”: e tuttavia era lo stesso Moretti, in un’intervista ad una rivista di settore, a spegnere gli entusiasmi, rivendicando ad esempio la scelta del super8 per motivi puramente economici. Ma, soprattutto, il giovane regista sembrava pronunciare l’epitaffio di un intero mondo quando, sottolineando la sua distanza dall’ambiente degli “ottisti”, diceva che esso non lo interessava perché è «chiuso, provinciale» e perché i cineamatori «odiano il cinema professionale, (...) fanno brutti film, (...) sono interessati a coppe e coppette, medaglie e (...) copiano e scopiazzano altri film». ⁴

In effetti si trattava di un mondo che sarebbe pressoché scomparso nel giro di un decennio con l’arrivo della tecnologia video a basso costo: anche l’uso “politico” del cinema ridotto ne avrebbe risentito perché, come aveva scritto Roberto Faenza già nel 1973, il video consentiva alle masse di «riappropriarsi della comunicazione» e di fare controinformazione più facilmente della pellicola. ⁵ D’altra parte, l’arrivo della registrazione elettronica avrebbe finito per trasformare la stessa grammatica delle riprese: com’è stato scritto, infatti, «la breve durata del caricatore Super8 o 8mm permetteva di mettere [facilmente] in scena la felicità (...). Per pochi minuti la vita era destinata a quel film, che limitato nella durata, difficilmente poteva spingersi oltre quei sorrisi», ⁶ cosa che sarebbe profondamente cambiata con il video – e poi

¹ G. LOMBARDI, *Super8 dal divertimento alla socializzazione*, in Filmstudio 70 – Karma Film, *Dimensione Super 8*, cit.

² G. BERNAGOZZI, *L’altro occhio...*, cit., p. 3.

³ L. AUTERA, *L’XIV concorso nazionale del film d’amatore: la riconferma di Franco Diavoli*, «Ferrania», n. 9, 1963, p. 28, citato in R. DE BERTI, N. LARGHI, *Il cinema amatoriale...*, cit.

⁴ M. SUGAR, *Intervistiamo l’autore del primo film professionale in super 8! “Io sono un autarchico”*, «Cinema in casa. La rivista del cineamatore», n. 3, maggio 1977.

⁵ Cfr. R. FAENZA (a cura di), *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l’informazione*, Feltrinelli, Milano 1973. Il libro, strutturato come un vero e proprio manuale, ha una sezione tecnica con le schede delle videocamere allora disponibili: i costi di quelle in bianco e nero andavano, secondo quanto riportava Faenza, dalle 250.000 alle 600.000 lire.

⁶ C. MALTA, *La famiglia...*, cit., p. 549. Naturalmente, come si è visto, i film privati possono mettere in scena anche la disgregazione della famiglia, anche se spesso in forma non diretta: uno dei pochi casi in cui lo fanno in forma diretta è il documentario di Andrew Jarecki *Capturing the Friedmans* (2003).

ancora di più con il digitale – grazie ai costi più bassi, alla maggiore durata e semplicità delle riprese, e alla comodità della loro fruizione.

In realtà questi anni di transizione sono stati poco studiati fino a questo momento: le ricerche, infatti, sembrano aver preferito concentrarsi sulla fase iniziale del cinema privato e familiare, arrivando in alcuni casi fino agli anni Sessanta ma spingendosi oltre solo raramente.¹ E tuttavia lo sguardo del cinema privato sull'Italia di quegli anni potrebbe fornire un paesaggio profondamente diverso da quello tracciato dall'opinione pubblica, arricchendo la comprensione di quel periodo. Da una parte, ad esempio, la diffusione più capillare delle cineprese nell'Italia di provincia e nelle aree meno urbanizzate potrebbe mostrare – forse – una maggiore attenzione ad una dimensione collettiva oltre che esclusivamente familiare: una conferma a questa ipotesi sembrerebbe venire da un contesto profondamente diverso, la Bologna del 1977, in cui Benedetta Iandolo, insegnante presso un liceo artistico, filma le performance dei suoi studenti producendo un racconto che «si pone sul confine tra cinema privato e documentario politico», in cui coniuga «la dimensione ludica e "l'estetica dell'intimità" (...) con l'aspetto documentario, con la registrazione delle memorie collettive di una generazione di giovani accomunata dal desiderio di cambiamento e di libertà che si riflette anche nelle sue produzioni a carattere familiare», escludendo così dalla rappresentazione il versante "rivoluzionario" e violento di quella generazione.²

Da un'altra parte, invece, la visione sistematica dei film privati di quel periodo potrebbe far emergere con qualche anticipo alcuni processi che diventeranno comuni alla fine degli anni Settanta e che domineranno, poi, il decennio successivo: quella attenzione al *loisir*, al tempo libero, alla cura di sé e del proprio privato che, in opposizione ad una dimensione politica totalizzante, l'opinione pubblica avrebbe definito "riflusso".

Certo, allo stato della ricerca queste non possono che essere suggestioni basate sulla visione personale di un campione di pellicole molto ristretto per numero e provenienza geografica, la cui prova andrebbe ricercata in un'estensione capillare nei diversi archivi italiani per costituire una sorta di "geografia" delle rappresentazioni private; e tuttavia, ancora una volta, il diverso sguardo sul mondo che caratterizza il film privato, potrebbe consentire allo storico di ricostruire con maggiore puntualità la complessità della società contemporanea.

¹ Forse non è un caso che, per quanto si sia potuto ricostruire, siano state alcune tesi di dottorato ad affrontare questi anni, peraltro da due prospettive interessanti, quella di genere e quella geografica: si vedano le già citate tesi di S. Filippelli e A. Valeriano.

² S. FILIPPELLI, *Una cinepresa...*, cit., p. 121.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Maggio 2014

(CZ 2 · FG 3)

