



*Ministero dell'Istruzione,
dell'Università e della Ricerca*

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DIPARTIMENTO DI TEORIE E RICERCHE DEI SISTEMI CULTURALI

Scuola di Dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali

Indirizzo: Storia delle Arti

Ciclo XXIV

Direttore: Prof. Aldo Maria Morace

**Una cinepresa tutta per sé.
Donne e cinema di famiglia in Italia**

Tutors:

Prof.ssa Lucia Cardone

Prof.ssa Monica Farnetti

Prof.ssa Sandra Lischi

Dottoranda:

Sara Filippelli

ANNO ACCADEMICO 2010-11

Una cinepresa tutta per sé. Donne e cinema di famiglia in Italia

INTRODUZIONE.....	4
PARTE PRIMA.....	32
Capitolo I. Home movie come estetica della felicità domestica.....	32
I. 1 Un affare di famiglia.....	34
I. 2 La vita è meravigliosa.....	44
I. 3 Buio in salotto.....	50
Capitolo II. Una cinepresa tutta per sé. La scrittura filmica come diario femminile	56
II. 1 Giuliana Pezzi. Visioni del Sud Italia.....	62
II. 2 Ines Pignatelli. Un intimo dialogo tra madre e figlio	67
II. 3 Scrivere con il cinema.....	71
Capitolo III. Una cinepresa in valigia: ho(me)liday movie.....	79
III. 1 Il turismo, desiderio del viaggio	83
III. 2 Dalle istantanee al film, appunti di viaggio	86
III. 3 Villeggiature e viaggi. Film familiari in vacanza.....	90
III. 4 Riviste e manuali come vademecum della viaggiatrice.....	98
Capitolo IV. Una cinepresa nomade, tra cinema privato e amatoriale	107
IV. 1 Maria Anna Babina, animazioni casalinghe	111
IV. 2 Ciak si gira, film scolastici di Carla Batini	114
IV. 3 Benedetta Iandolo e “i ragazzi del ’77”.....	118
IV. 4 Adele Mussoni e le cronache della riviera	121
PARTE SECONDA.....	126
Capitolo V. Cenni di una storia delle tecnologie del cinema familiare.....	126
VI. 1 Le evoluzioni tecniche del passo ridotto.....	130
VI. 2 Arriva il Super8	136

V. 3 Camere rosa, la tecnologia amatoriale e le donne	142
Capitolo VI. L'archivio nazionale del film di famiglia, Associazione Home Movies	148
VI. 1 Recupero, restauro e digitalizzazione	157
VI. 2 Donazione, conservazione e catalogazione	161
VI. 3 Il progetto di raccolta e l'archivio "Film di famiglia in Sardegna"	162
APPENDICE	166
1. Schede biografiche e tecniche	167
2. Questionario	204
BIBLIOGRAFIA	207

INTRODUZIONE

Un piccolo pubblico si riunisce intorno ad uno schermo. Buio in sala, anzi in salotto. Una carrellata passa in rassegna i volti attenti, illuminati dalla luce del proiettore, gli stessi che emergono dallo schermo bianco. Le voci si sovrappongono, raccontano, ridono, ricordano. Questo è il gioco del cinema in famiglia: tutti sono partecipanti, dietro e sullo schermo. Il passo ridotto è il cinema delle case, nelle case; si compra la cinepresa, come la macchina fotografica, per immortalare figli appena nati, occasioni di festa, ricorrenze speciali, viaggi. La macchina da presa, come una penna, più semplicemente di una penna (tutte e tutti siamo capaci di guardare, non tutte e tutti di scrivere), dà la possibilità ad ognuno e ognuna di noi di raccontare e raccontarsi. Così nascono questi film privati, semplici registrazioni dei momenti più belli ed emozionanti della vita e racconti in divenire, scrigni che ogni volta aperti si mostrano sempre diversi. Il film privato si definisce nei suoi autori e nel suo pubblico. È un film girato dalla famiglia per la famiglia, le immagini riguardano la vita privata e pubblica del nucleo familiare, viaggi, ricorrenze, feste, momenti di vita quotidiana; sono bobine fatte di nastri incollati ad altri nastri, spesso senza un criterio se non quello cronologico. Ma ci sono anche messe in scena più complesse realizzate con la partecipazione di tutti i membri della famiglia, piccoli film editati, con titoli e sovrimpressioni, sonorizzati con musiche over e vari effetti.

Gli studi teorici intrapresi a partire dalla fine degli anni Ottanta in America da Patricia Erens, seguiti dalle pubblicazioni di Patricia Zimmermann, e dalle più recenti ricerche di Roger Odin¹ riferiscono di film

¹ Patricia Erens (a cura di), *Home Movies and Amateur Filmmaking*, «Journal of Film and Video», 38, 3-4, Summer-Fall, 1986; Patricia R. Zimmermann, *Reel families. A social history of amateur film*, Indiana University Press, Bloomington 1995; Patricia R. Zimmermann, Karen L. Ishizuca,

girati, nella quasi totalità dei casi, da padri di famiglia con la passione per la cinematografia; spesso sono cineamatori dilettanti che si confrontano con le tecniche fotografiche, spinti dal desiderio di immortalare i loro cari e conservarne un vivido ricordo. Alle donne - rimosse dai contributi teorici che si interessano del cinema di famiglia come fenomeno sociale, storico ed estetico - è stato assegnato un ruolo marginale, di aiutante alla messa in scena o di comparsa. La strada intrapresa è stata quella della supposta egemonia maschile e dell'oblio femminile, con la semplice accettazione del luogo comune della presunta scarsa predisposizione delle donne per la tecnologia. Il padre di famiglia viene riconosciuto come solo autore delle pellicole di ricordi², il solo interessato alla messa in scena familiare, l'unico in grado di mantenere un rapporto con la tecnologia e maneggiare con una certa padronanza sia la cinepresa che il proiettore. Le riviste specializzate, i manuali, la pubblicità che si occupano del passo ridotto contribuiscono a definire l'identikit del "cineamatore", del "dilettante", del "passoridottista". La nominazione corrisponde all'esclusione del femminile, un processo di rimozione, come già avvenuto ad esempio per il cinema delle pioniere³, e di maschilizzazione della pratica e del linguaggio del cinema, anche in questo ambito "domestico". Le figure di donne, cineamatrici familiari, emerse dall'Archivio Nazionale del film di famiglia (ANFF) non sono di certo casi isolati, anzi, sembrano rappresentare un sommerso tutto ancora da scoprire; una prima ricognizione ha portato alla luce 24 fondi filmici femminili,

Mining the movie: excavations in histories and memories, University of California Press, Berkeley 2008; Roger Odin (sous la direction de), *Le film de famille: usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, Paris 1995; Id., (dirégé par), *Le cinéma en amateur*, «Communications», 68, 1999.

² Cfr., Alice Cati, *Pellicole di ricordi: film di famiglia e memorie private, 1926-1942*, Vita & Pensiero, Milano 2009, p. 25.

³ Cfr. Monica Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive: pioniere del cinema italiano*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2007, tra le altre che si occupano di riscrivere una storia del cinema manchevole dei contributi e dei lavori della donne, da sempre impegnate, soprattutto nel primo ventennio che passa dall'invenzione del cinematografo, riuniti sotto il Women's Film History International.

territorio fino ad ora inesplorato che mette in discussione tutti gli apparati “maschilizzati” con i quali si confronta la letteratura del cinema familiare. Attraverso l’interrogazione dell’archivio e il ritrovamento di questi fondi, che attendevano solo il momento di emergere in superficie, si attua prima di tutto un riconoscimento, si sfonda «il muro di rimozioni che da sempre la memoria egemone non fa che erigere intorno all’esperienza delle donne, [...] riducendo al silenzio tante voci femminili»⁴.

La fase di ricerca e reperimento dei fondi fimici⁵ girati dalle donne in Italia è stata condotta ed è perdurata contemporaneamente alle analisi dei testi e agli studi teorici. I percorsi di queste donne che con difficoltà emergono dalla massa neutra di quelli comunemente chiamati *amateur* o dilettanti, padri di famiglia operosi nel preservare la memoria familiare, sono molto diversi tra loro e portano alla luce peculiarità e differenze importanti. I modi e i tempi delle donne sono differenti e differenti quindi sono i principi che muovono le autrici a rivolgersi alle raccolte o all’ANFF per donare le proprie pellicole. Molte di loro preferiscono conservare le pellicole in casa e non renderle pubbliche per un timore reverenziale verso chi è immortalato nelle bobine, e anche verso se stesse consapevoli forse del lavoro che hanno intessuto in questi film diretta espressione del loro sentire, diari filmati che vogliono essere taciuti. I fondi pervenuti, spaziano dalle 2 ore di riprese a più di 100 in alcuni casi. Nel mio studio ho scelto di prendere in esame dieci di questi (Babina, Bartolini, Iandolo, Molteni,

⁴ Le parole sono di Monica Dall’Asta, curatrice dell’autobiografia di Alice Guy, *La Fée aux choux. Autobiographie d’une pionnière du cinéma*, Denoël-Gonthier, Paris 1976, trad. it. *Memorie di una pioniera del cinema*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008, p. 13.

⁵ Si prenderanno in considerazione fondi, non singoli film o bobine, perché il film di famiglia non può essere analizzato e discusso se non come un testo unico che comprende tutte le bobine girate negli anni della vita di una cineamatrice o di un cineamatore. Testo che deve essere compreso anche attraverso lo studio empirico del contesto tecnologico e sociale entro i quali si sviluppa; sono molto significativi, in realtà, la quantità delle ore girate, gli anni e la frequenza con la quale la macchina da presa è stata usata, la scelta del formato e delle apparecchiature. È importante quindi prendere in esame tutte le bobine di un fondo, considerarle un corpus unico, per ricostruire un’autoorialità che è responsabile del filmare, ma anche di raccogliere, modificare, e conservare tutto il materiale nel tempo.

Mussoni, Pezzi, Pignatelli, Puccio Posse e Tornimbeni) che sono già stati digitalizzati dall'Associazione Home Movies, e uno appartenente ad una cineamatrice conosciuta a Pisa, durante la mia ricerca, (Batini) che ho personalmente digitalizzato e visionato. La scelta dei fondi analizzati è stata dettata soprattutto dalle necessità: molti dei materiali sono ancora da revisionare e digitalizzare, altri ancora sono fondi incompleti o afferenti alla sede milanese di raccolta che non ha ancora archiviato le bobine. L'analisi che ho svolto non si è basata solamente sui testi filmici ma anche e soprattutto sulle testimonianze delle cineamatrici o dei protagonisti delle bobine. In alcuni casi, ho rintracciato gli eredi per reperire informazioni e cercare di ricostruire un profilo dell'autrice e il quadro familiare che delinea gli spazi e i tempi dei racconti. Per le interviste alle autrici e ai testimoni mi sono avvalsa del modello di indagine stilato dall'Archivio Nazionale del film di famiglia elaborandolo e modificandolo per adattarlo alle esigenze della ricerca. Il questionario⁶ è stato utile per schedare il materiale e cercare di dare ordine e forma alle bobine. Il film di famiglia essendo spesso girato nella stretta cerchia familiare e senza indicazioni precise sulle persone e i luoghi che si incontrano nelle immagini di queste bobine, ha bisogno per essere studiato di essere accompagnato per mano dai testimoni, dalle autrici, dai protagonisti. Il passaggio dalla sfera privata alla sfera pubblica che comporta l'acquisizione da parte dell'archivio e lo studio di questi film deve necessariamente molto del suo successo alla collaborazione e disponibilità dei testimoni che possono parlare di questi materiali, collocarli e dare un nome a volti, luoghi e avvenimenti che altrimenti per le studiose e gli studiosi sarebbero di difficile riconoscimento. All'intervista, utile alla schedatura del materiale, sono seguiti molti colloqui con le autrici che non hanno seguito una traccia precisa di indagine. Quello che mi interessava emergesse dalle conversazioni con le cineamatrici era il loro percorso di

⁶ Per il modello di questionario e le schede d'inventario originali si veda Appendice.

avvicinamento alle tecnologie amatoriali, le motivazioni che le spingevano a filmare, a montare e rivedere i film. Un percorso a partire da sé, dal loro sentire, che tenesse conto delle loro soggettività e restituisse un quadro completo di queste donne, soggetti imprevisi⁷ di un discorso che ha parlato per anni maschile plurale, e che finalmente trovano spazio per dimostrare la loro presenza, per non essere ignorate e definite solo come oggetti dello sguardo, comparse o aiutanti, ma bensì come registe, autrici, cineamatrici. Donne con percorsi e stili di vita diversi, che con finalità differenti hanno immortalato, con le piccole cineprese in loro possesso, le loro vite, la loro famiglia, gli amici e le amiche, le loro vacanze, la crescita dei loro figli, le loro passioni, il loro impegno lavorativo e sociale. Donne che nel loro distinguersi da una presunta maggioranza di soggetti che subivano lo sguardo della cinepresa del maschio, sono divenute autrici, portatrici di un loro personale e differente modo di “inquadrare” la vita.

La critica e anche i più recenti studi teorici che riguardano il complesso campo degli home movie sono concordi nel rappresentare il cineasta familiare e delinearne precise caratteristiche di genere. Gli studi che riguardano gli aspetti socio-antropologici investono la figura del padre-cineasta dilettante e relegano la donna a soggetto che subisce non solo lo sguardo⁸ ma anche le pressioni e le insistenze del marito sia per la realizzazione delle immagini sia per la loro fruizione casalinga. Il divario tecnologico tra i generi non giustifica da solo la scarsa presenza delle donne dietro la macchina da presa, è solo uno dei numerosi impedimenti di un contesto sociale, culturale e politico da sempre sfavorevole all’ «iniziativa

⁷ Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1974, p. 60.

⁸ Karl Sieker, *C'est beau, ici*, in Roger Odin, (sous la direction de), *Le film de famille: usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, Paris 1995.

femminile»⁹. Così come la storia del cinema è stata sino a pochi anni fa indifferente alla questione di genere, rimuovendo dalla memoria collettiva registe, montatrici e produttrici che hanno lavorato all'evoluzione della macchina cinema, così anche nella storia del cinema a passo ridotto le donne hanno avuto scarsa considerazione. Il mondo dell'amatore, del cineamatore più precisamente, è un mondo tutto al maschile, fatto di circoli e cineclub composti da soli uomini. L'hobby della cinematografia, è stato considerato appannaggio dell'uomo, le competenze tecnologiche da acquisire forse troppo complesse, il tempo libero da dedicare alle riprese e alle sessioni di montaggio non coincidente con i tempi e gli impegni della madre di famiglia. Questo non fa che riportare nella storia del cinema amatoriale le differenze di genere nella società in cui è praticato. Nelle riviste specializzate per cineamatori, nei manuali di cine tecnica, nei libretti d'uso delle macchine da presa il destinatario è l'uomo, è con il suo sguardo che si fanno i conti e con le sue disponibilità, i suoi gusti e la sua soggettività che ci si confronta. Ma numerose sono le donne che si sono avvicinate alla cinematografia, come alla fotografia, per registrare e immortalare i volti a loro cari, anche alternandosi alla cinepresa, gioco collettivo della famiglia. Il cinema di famiglia ha molte madri e padri. Chiaramente guidato dalla scelta di una o un componente che inizia gli altri o le altre alla ripresa, diventa poi il gioco collettivo per tutta la famiglia, questo specialmente con l'avvento del formato più semplice a livello tecnologico, il Super 8, e con l'automatizzazione delle macchine da presa. Se è vero che la cinematografia familiare è frutto di un lavoro corale, che coinvolge tutte e tutti nella messa in scena e nella proiezione è pur vero che un solo occhio può guardare attraverso l'obiettivo e raramente si ritrovano fondi che appartengono a più autori o autrici dello stesso nucleo familiare. Le cineamatrici appassionate

⁹ Monica Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive: pioniere del cinema italiano*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2007, p. 10.

hanno condiviso questo passatempo del cinema con le loro famiglie, la cinepresa è entrata nelle loro case.

Chi sono le donne che in minoranza e ignorate si dedicano a questo cinematografo familiare? Ho già parlato dell'eterogeneità e delle differenze delle cineamatrici che non possiamo ricondurre ad un profilo ben preciso. Le donne con la macchina da presa sono molto diverse dall'identikit fornito dai manuali che descrivono la figura del cinedilettante. Molto diverse e affatto sprovvedute, hanno una padronanza delle tecniche di ripresa e di montaggio che delinea un impegno e una costanza nella pratica non comune ad esempio negli uomini che si dedicano solo alla cinematografia di famiglia, conoscono bene lo strumento e lo usano con disinvoltura; spesso autodidatte, si accostano alla cinematografia come un'arte oppure semplicemente per condividere il ricordo e quelle immagini con i propri cari.

Maria Anna Babina, insegnante, filma, dividendo questa passione con il marito, la propria vita: appassionandosi sempre di più alla pratica del montaggio e della sonorizzazione, confezionano insieme film che raccolgono immagini dei loro figli e la loro famiglia, girati in occasione delle vacanze o delle festività, immortalando momenti importanti e indimenticabili nella loro esperienza di genitori: l'arrivo dei bambini a casa, il loro primo giorno di scuola, i primi passi e le prime parole pronunciate che compongono undici episodi sull'infanzia dei figli dal 1974 al 1976 (*I nostri figli, parte I-parte XI*). L'hobby del passo ridotto coinvolge entrambi, oltre a questi film i due scrivono, girano e montano anche dei piccoli cortometraggi di finzione, realizzati per gioco con dei loro amici. La cinematografia è un gioco, una passione che la segue per tutta la vita, Maria Anna documenta i suoi viaggi con gli amici, i figli, realizza piccoli diari delle vacanze in Messico (1974), in Grecia (1978 e 1980), a Mosca (1981), a Parigi (1987). Nei reportage che raccontano i luoghi esotici e le grandi città, racconta le sue impressioni, ricorda le storie di questi luoghi, i tempi passati, le antiche

tradizioni. Babina scrive dei testi che inserisce nel montaggio, un diario di viaggio e insieme documentario che racconta non solo la storia e le curiosità sui luoghi visitati, ma descrive l'itinerario e mette al centro della narrazione il suo essere viaggiatrice, il suo esplorare il mondo, il suo desiderio di conoscere. Il film girato in Messico e Yucatan nel 1974 (*Messico 1974*) ripercorre tutte le tappe della vacanza: la città di Merida, Chichen Itza, Palenque, Montalban, Città del Messico, Acapulco. Babina seleziona e monta le immagini girate durante il viaggio commentandole in voce over, organizza il racconto in ordine cronologico, dalla partenza (nelle immagini vediamo il viaggio aereo dall'Italia al Messico, con le riprese dell'aeroporto e quelle fatte dall'alto, dal finestrino che inquadrano montagne, oceano, città sorvolate) al ritorno a casa, annota notizie storiche, descrive i monumenti e la vita degli abitanti del luogo, realizza una vera e propria cronaca filmata. Confeziona con attenzione il film inserendo titoli e didascalie con i nomi delle città sovrainpresse sulle diapositive che fotografano particolari, paesaggi, piante e fiori, realizzate anche queste da lei. Tutti i film sono montati e realizzati con questa accuratezza, mai lasciati al caso. Ma l'attività cinematografica di Maria Anna non si limita al film di famiglia, dal 1975 produce dei piccoli film con le sue scolaresche, introducendo l'uso del passo ridotto nei suoi programmi didattici. Il primo film che realizza *Storia di Granarolo*, andato perduto, è stato realizzato con gli alunni in occasione della festa del centenario della cittadina romagnola. Babina porta in classe la sua esperienza di cinema fatto in casa e l'entusiasmo dei ragazzi la premia e viene premiato attraverso la realizzazione di molti film, cortometraggi di finzione, animazioni passo uno, film sperimentali realizzati con varie tecniche: dal disegno animato alla pittura direttamente su pellicola. Dal primo del 1975 all'ultimo datato 1989 i film prodotti nelle scuole sono dieci, *Omicidio di mezzanotte* (realizzato nel 1979 con i ragazzi della terza classe della scuola media "L.C. Farini"), *Cartoni animati* (del 1980, con la terza classe della

scuola media “Besta”), *Animazione* (film di montaggio realizzato con gli scarti di pellicola del precedente, sempre nello stesso anno), *3G Zamboni e compagni* (realizzato nel 1981 con gli alunni della scuola media “Zamboni” sul tema della libertà), *La mascherata della morte rossa* (del 1982, cortometraggio in costume ispirato all’omonimo racconto di Edgar Alan Poe), *3H 1982-83 short pubblicitari* (realizzato con gli alunni della scuola media “L.C. Farini” il film è composto da quattro cortometraggi che imitano e ridicolizzano le produzioni pubblicitarie), *Ciak...si anima 1983-84* (realizzato sempre con gli alunni “L.C. Farini”, con disegni e pupazzi animati ripresi passo a uno), *Gli acchiappapace* (che prende spunto da un concorso per opere letterarie, disegni e film che hanno come tema la pace nel mondo, realizzato con disegni animati dagli alunni della scuola “L.C. Farini” nel 1987, a partire dalla ripresa della manifestazione pacifista) e *Storia di un punto* (film del 1989 che racconta gli studi effettuati dai ragazzi sui concetti di punto, linea e immagine in movimento). Tutta l’attrezzatura usata dai ragazzi era di Babina, sua la cinepresa e gli strumenti per il montaggio, i lavori di scrittura, pianificazione delle riprese, realizzazione dei disegni e degli storyboard erano svolti sia durante le ore di lezione che nel tempo libero, un’attività che coinvolgeva i ragazzi anche al di fuori dell’orario scolastico. I film parteciparono anche a molti festival del cinema per ragazzi e ricevettero anche alcuni premi. Maria Anna conserva ancora oggi gli album con i disegni realizzati delle alunne e gli alunni per le animazioni, gli storyboard e i testi scritti per il commento in voce over ai film o i dialoghi dei cortometraggi, tabelle di edizione e molte fotografie di scena.

Carla Batini, fin da piccola si appassiona di fotografia come lei stessa racconta: «la passione per la fotografia è nata con mia sorella e con mio cognato. Mia madre mi costringeva ad andare sempre con loro quando erano fidanzati, lei era più grande di me di quindici anni. Mio cognato aveva una macchina vecchissima del 1935, una macchina 9x12 con il soffiutto, mi

insegnò a fare le fotografie a loro due, fin da quando avevo 8 anni. In questa macchina si vedeva esattamente in un mirino verticale come veniva l'inquadratura, come nelle macchine digitali ora. Questa macchina poi me l'ha regalata e io l'ho usata per molto tempo, finché non mi sono comprata una Yashica 6x6, poi una Nikon di quelle vecchie e pesanti, di quelle che portavano i fotoreporter in guerra. Sono arrivata a sette macchine fotografiche. La fotografia la usavo di più perché stampavo e sviluppavo tutto da sola»¹⁰. Condivide questa passione per le immagini con molti dei suoi amici, la domenica si ritrovano tutti a casa sua per sviluppare e commentare le fotografie, altre volte insieme realizzano piccoli reportage fotografici girando per i paesi della toscana. Batini conserva gli album delle fotografie, ritratti e paesaggi, dove sperimentava effetti di luce, sfocature, contrasti e anche diverse tecniche di sviluppo. Un caro amico, collega insegnante di matematica e regista amatoriale, Mario Benvenuti, condivide con lei questa passione «nella vita privata io sapevo solo far foto, poi il fratello di Benvenuti dopo cena a scuola veniva a insegnarci i primi rudimenti su come usare i bagni chimici, come sviluppare, due mesi di preparazione. Questa passione si è mantenuta e ho comprato l'attrezzatura professionale, sviluppavo da sola le mie foto e le mie diapositive. Ho smesso di sviluppare quando i costi dello sviluppo in laboratorio si sono abbassati e la fotografia è diventata più alla portata di tutti anche economicamente. La domenica si facevano delle gite con gli amici per fare fotografie e poi avevo allestito un laboratorio fotografico in camera da letto, così ci riunivamo a casa per sviluppare e confrontarci. Ho tanti album di foto grandissimi ancora conservati delle gite che si sono fatte. Molti ritratti ma anche tanti paesaggi e le trattavano in stampa divertendoci e sperimentando effetti». Ma Carla curiosa e attenta sperimentatrice, attraverso Benvenuti si cimenta

¹⁰ Tutte le dichiarazioni sono tratte dalle numerose interviste e colloqui che ha avuto personalmente con Carla Batini, dal 2009 al 2011, in varie occasioni.

anche nella cinematografia e decide di farlo insieme ai ragazzi e alle ragazze delle sue classi. Nel 1972 compra una cinepresa Super8 e inizia a filmare, sperimentando con Mario Benvenuti e altri insegnanti la pratica del cinema nella scuola. La cinematografia diviene un vero e proprio secondo lavoro tanto da spingerla insieme a colleghi e amici a creare un'associazione che organizza a Pisa la "Biennale del cinema dei ragazzi", un festival e concorso per film realizzati dai ragazzi di tutte le scuole italiane al quale partecipano molti film. Il festival si inserisce nel panorama del cinema scolastico italiano come uno dei più prestigiosi e partecipati. Carla si dedica alla produzione di cortometraggi aiutata anche da altri insegnanti della scuola, in particolar modo Benvenuti, mettendo a disposizione la sua attrezzatura e le competenze acquisite nel tempo. Inizia però con la fotografia, costruisce una piccola camera oscura in classe, approfittando di un ripostiglio, e mentre fa lezione invita i ragazzi a sviluppare le proprie fotografie, li aiuta e li incoraggia nell'esprimersi attraverso le immagini: «i ragazzi sviluppavano le foto in autonomia e mi chiedevano consigli, interrompevo anche le lezioni per verificare le fasi di sviluppo e dare dei suggerimenti. I ragazzi erano autonomi». Così il passaggio al cinema diviene naturale, i ragazzi iniziano scrivendo dei piccoli temi o soggetti che poi sviluppano in sceneggiature, lavorano a gruppi e si occupano di tutti gli aspetti della realizzazione del film. I primi esperimenti sono documentari, alla fine degli anni Settanta realizza un film sulla città di Pontedera, un secondo su un cartapestaio di Viareggio, andati perduti. Il montaggio dei film avveniva nel garage attrezzato del professor Benvenuti, che possedeva tutti gli strumenti e insegnava ai ragazzi come utilizzarli. Anche gli insegnanti di scienze collaborano all'esperienza del cinema, insieme a loro Carla realizza dei documentari scientifici sui fossili, sulle sorgenti di acque termali di Saturnia, sui Ripple-marks, durante delle trasferte scolastiche. Erano i ragazzi, sotto la direzione di Batini a organizzare le inquadrature, scrivere i testi e le sceneggiature, e il montaggio.

Nel 1981-82 realizza con i suoi studenti e studentesse due cortometraggi di finzione *La sfortuna colpisce ancora* e *Storia di Pietro*, a partire da sceneggiature originali scritte dai ragazzi. Una troupe della rai visita la classe e riprende i ragazzi e le ragazze al lavoro, l'eccezionale esperienza per la scuola italiana non passa di certo inosservata, molti sono gli insegnanti che in quegli anni sperimentano la pratica del cinema affiancandola ai metodi di insegnamento tradizionale. Molte amiche e collaboratrici dell'Associazione Cinema ragazzi di Pisa, costituita in seguito ai successi della biennale insegnano nella scuola pubblica e come lei portano avanti questo progetto. Batini unisce la passione per le tecnologie fotografiche a quella per il suo lavoro, non filma mai in famiglia, durante le ricorrenze o le feste, le sue uniche bobine private sono i film sulle vacanze, realizzati durante i viaggi in Francia Svizzera e Tunisia dal 1976 al 1978 (documentari girati, montati e sonorizzati da entrambi) e una piccola pellicola intitolata *Prove e macro*, senza data, che contiene immagini della madre, dei gatti, di qualche piccolo gita domenicale al mare, ma come intuiamo dal titolo non ripresi con intento documentario, ma come banco di prova per sperimentare il macro della macchina da presa, gli effetti di luce e le rese dei colori della nuova pellicola Kodakcrome.

«Ho ripreso in famiglia solo il matrimonio di mia nipote, perché me lo ha chiesto ed era in VHS. Tutti gli avvenimenti familiari mi annoiavano, non mi suscitavano curiosità, e non potevo gestire le persone per fare gli esperimenti. Io cercavo di esprimere con le fotografie quello che mi comunicava l'esterno, con i film di famiglia non lo potevo fare, tutto quello che succedeva era scontato e mi annoiava. Viene dalla mia formazione questo, io ho comprato la cinepresa per capire come funzionava il cinema, non per riprendere i compleanni e le feste in famiglia, non è stato un regalo, è stata una mia curiosità di vedere come funzionava. Anche i miei amici, quelli che frequentavo per l'hobby della fotografia, non giravano niente in famiglia. La mia passione non era condivisa in famiglia. Non documentavo

le feste o le riunioni di famiglia neanche in foto. Anche nei film privati di viaggio cercavo di costruire, anche se a posteriori, i meccanismi del cinema. Ho costruito una sceneggiatura a posteriori». Carla parla spesso della sua maniacale attenzione per i meccanismi, la curiosità per tutte le tecnologie, dalla macchina fotografica, alla cinepresa, al computer, al cellulare, le piace sperimentare e capire i meccanismi che stanno alla base degli strumenti per poterli utilizzare al meglio. Nell'ambiente dei cineamatori e cineamatrici pisane Carla è considerata un'esperta di indubbio valore, ma lei stessa non nasconde le difficoltà di essere donne e i disagi che le ha provocato spesso la scarsa considerazione che alcuni uomini le riservavano. «La difficoltà di essere donna era rapportandosi con le persone, che non si aspettavano di trovarsi davanti una donna che era competente nel cinema e nella fotografia, e quindi mi dicevano spesso - ma te sei un'ingegnera! - perché si meravigliavano del fatto che io sapessi fare un sacco di cose. Questo non avveniva nel gruppo di amici del fotoclub, dove ormai la mia bravura era accertata. Sono stata una delle prime a comprarsi il computer. Il disagio era nel confronto con gli altri, gli uomini che non si aspettavano la mia competenza e le donne che mi vedevano come una marziana. Io ho una grande manualità, sapevo cucire anche i cappotti, facevo le maglie e facevo tutto in casa. Quando si guastava qualche macchina io le aggiustavo e così l'ho fatto con la cinepresa. Le donne come me ne ho incontrate poche, ero sola in un mondo di maschi. Nell'ambito delle rassegne del cinema dei ragazzi ho incontrato altre donne, anche loro insegnanti sole donne a sperimentare con la pellicola e video. L'idea era quella dell'insegnante che si attiene a quello che c'era sui libri». Carla è stata per me una piacevole scoperta, durante la mia ricerca sul territorio pisano, effettuata a partire dalle associazioni che si occupano di cinema sul territorio, attraverso di lei ho conosciuto e incontrato altre cineamatrici che hanno collaborato o lavorato parallelamente in quegli anni nelle scuole della provincia di Pisa. Questi

materiali ancora da restaurare e digitalizzare non sono stati inclusi proprio per questo motivo nella ricerca, ma forniranno ulteriori spunti e sviluppi per un ideale proseguimento nel campo degli studi sul cinema amatoriale e di famiglia delle donne in Italia.

Bruna Bartolini scopre la cinematografia attraverso l'esperienza di un'altra donna, Ileana Merenda, un'amica e collega del padre che gira le immagini del suo matrimonio nel 1962 con la sua cinepresa 8mm e le dona poi a Bruna. Bartolini è molto incuriosita e affascinata dalle possibilità del cinema a passo ridotto e dalla semplicità d'uso, Ileana Merenda le fornisce i primi rudimenti necessari per la pratica della cinematografia amatoriale e così acquista la sua prima cinepresa 8mm a manovella nel 1965 quando si reca a Parigi per far visita al marito che nel frattempo ha avuto un incarico di lavoro nella capitale francese. L'anno seguente cambia la sua cinepresa a manovella con una 8mm a batteria, più funzionale, e nel 1970 acquista una camera Super8 con proiettore e schermo, più semplice e di qualità migliore. Si trasferisce con la famiglia (il marito e la madre) a Acilia, Roma, nel 1972. In questi anni per seguire il marito nei suoi soggiorni lavorativi e poi spinta dalla passione per i viaggi non si separa più dalla sua macchina da presa. Muniti di macchina fotografica e cinepresa i coniugi Bartolini (che non hanno mai avuto figli) viaggiano per l'Europa e insieme documentano tutti i loro spostamenti. Il viaggio e la cinepresa diventano due elementi che contraddistinguono la vita di Bruna, che tutt'ora filma e continua a viaggiare appassionatamente per il mondo. Documentare le sue vacanze diventa nel suo caso un'esperienza indistinguibile dal viaggio stesso, lei stessa dichiara che «il viaggio è quando lo rivedo nei miei film»¹¹. I viaggi ai quali Bartolini prende parte sono vacanze organizzate in gruppo con accompagnatori, i partecipanti al viaggio sono amici ma anche estranei che attraverso

¹¹ Le dichiarazioni di Bruna Bartolini sono tratte dai testi delle interviste telefoniche e colloqui che ho registrato nel corso della ricerca.

l'esperienza comune del viaggio e del film diventano un gruppo, una piccola comunità che partecipa alla realizzazione dei film. Gli amici e i compagni di queste avventure erano spesso anche partecipanti alla visione di questi film, che divenivano dei diari di viaggio condivisi. Gli amici la chiamavano “la nostra Fellini” per la sua passione per la macchina da presa. Nei film di Bartolini la quotidianità, le feste, le cerimonie non trovano spazio di rappresentazione. I film riguardano tutti vacanze e viaggi, gite e soggiorni in altre città e paesi. L'unica pellicola girata nella casa di Acilia è quella che riguarda proprio la costruzione della casa, Bruna riprende i lavori dei carpentieri e muratori, dalle fondamenta sino alla casa arredata e pronta per essere abitata. Le sequenze non sono montate ma si presentano in ordine cronologico, ogni volta che Bartolini visitava il cantiere riprendeva l'avanzamento dei lavori, le chiacchierate con i vicini, il marito e la madre. Bruna esplora con la cinepresa quello che diventerà la sua nuova casa, ne traccia il perimetro, delineando il paesaggio e i confini di uno spazio intimo e familiare attraverso le immagini che filma dal giardino verso la casa e dalle finestre verso il paesaggio circostante. Questo film rappresenta il centro della produzione di Bruna, che filma i suoi viaggi dal 1965 al 1989 in pellicola (prima 8mm e poi Super8), come se volesse tracciare un percorso ideale della sua vita, il suo abitare la casa e il mondo.

Benedetta Iandolo, insegnante di disegno all'Istituto d'Arte di Bologna, frequenta musicisti e artisti del DAMS, attivi politicamente e a livello artistico (ai quali si legano anche studentesse e studenti dell'istituto d'arte e dell'Accademia di Belle Arti), colleghi le colleghe e amici pittori, galleristi e curatori. Sono gli anni dei “ragazzi del '77”¹²-che documentavano

¹² Nella sua pagina facebook (<https://www.facebook.com/media/albums/?id=1814225313>) Enrico Scuro, uno dei protagonisti di quella generazione bolognese ha pubblicato recentemente, raccogliendo e invitando chi avesse materiale a postarlo nell'album, più di 3200 fotografie che raccontano gli avvenimenti del 1977 a Bologna, alcune di queste fotografie sono di Benedetta Iandolo; Cfr., Matteo Marchesini, I ragazzi del '77, «Corriere di Bologna», 19 febbraio 2011, p. 19.

con macchine fotografiche e cineprese (molte delle immagini girate da Iandolo durante i cortei della contestazione studentesca rappresentano gli amici e le amiche che imbracciano cineprese e macchine fotografiche)- e caratterizzano la produzione filmica di Iandolo come condivisione di una esperienza privata che prende parte ad un più ampio contesto sociale di respiro pubblico. Benedetta porta il cinema nella scuola, mette in mano ai ragazzi macchine fotografiche e cineprese, li spinge a documentare le loro giornate, le loro manifestazioni e i loro spettacoli. Nell'estate 1978 partecipa ad un evento unico nel campo musicale e artistico, *Il treno di John Cage*, performance musicale itinerante all'interno dei vagoni ferroviari che viaggiano sulla linea Porretta-Bologna. Riprende con la cinepresa i musicisti, gli spettatori, e le stazioni piene di gente, i film dedicati a questa esperienza sono dei collage di eccezionale impatto emotivo, fatti di primi piani, dettagli, di volti, di movimenti confusi che riprendono le carrozze affollate del treno, documenti eccezionali e preziosi di un'esperienza unica, mai più ripetuta. Il cinema di Iandolo si esprime attraverso movimenti bruschi, fuori fuoco che indugiano sui particolari del corpo, panoramiche vertiginose, un linguaggio che riflette il suo modo di fare arte, l'immediatezza e la spontaneità dello sguardo. Iandolo non costruisce dei racconti, piuttosto frammenta lo spazio, lo decostruisce, indaga i movimenti del corpo, e i dettagli del viso. I luoghi non sono importanti, quello che le interessa è cogliere l'attimo, le sensazioni, le emozioni del momento. Iandolo filma manifestazioni studentesche e performance degli studenti del suo liceo artistico e dell'Accademia di belle arti, sul finire degli anni Settanta e due bobine private che contengono immagini di viaggi *Mare e montagna* e *Moto* realizzati negli anni Ottanta. La sua è una cinematografia fatta di sguardi sfuggenti, frammenti di ricordi, istantanee sul mondo realizzate gettando occhiate sfuggenti sulla vita di quegli anni.

Adele Mussoni, riminese, gira tre film commissionati dal CRA tra il 1959 e il 1960 che documentano il lavoro delle filiali della Cassa di Risparmio inserendole nel contesto e nel territorio, in una sorta di documentario che mira ad illustrare le bellezze dei luoghi, le aziende e i prodotti locali, le iniziative e manifestazioni legate al turismo. Così riprende il lavoro degli impiegati agli sportelli e negli uffici, alternando queste immagini a panoramiche sul paesaggio, monumenti, feste, manifestazioni pubbliche, girate nelle varie sedi della banca: Coriano, Montescudo, Marignano, Montecolombo, Morciano, Miramare, Alba, Misano, Cattolica, Viserba, Igea Marina, Bellaria, Rimini. Di ogni località Mussoni riprende scorci, panoramiche: i monumenti, la confusione del traffico, una sfilata in costume, il lungomare affollato, alcuni pescatori a lavoro, villeggianti ai tavolini del bar, bagnanti in spiaggia, il tramonto visto dal mare. I documentari, sorta di film aziendali, sono realizzati senza un intento promozionale. Sono viaggi, cartoline, diari di vita collettiva, frammenti di un'epoca passata, visti dall'occhio attento e silenzioso (girati in 8mm, muto) di una regista riminese che ci trasmette attraverso le sue immagini il suo amore per la sua terra e ci regala, attraverso la costruzione di questi racconti, suggestioni e momenti indimenticabili. Mussoni non si limita a riprendere, si cimenta anche nel montaggio e inserisce in alcuni di questi film titoli di testa animati (ad esempio una conchiglia che si apre con l'iscrizione del titolo all'interno «La Cassa di Risparmio di Rimini nella riviera adriatica»¹³). Oltre ai film realizzati per l'azienda Mussoni gira e monta dei film su avvenimenti e manifestazioni alle quali assiste: la cerimonia di conferimento della medaglia d'oro al valor civile della città di Rimini, l'inaugurazione del parco a tema Fiabilandia (che ritroveremo protagonista anche in altri film di cineamatrici emiliane), iniziative promosse dai consorzi turistici (come

¹³ Nel film del 1959 *Cassa Risparmio filiali I 1959 – Coriano – M. Scudo – Marignano – M. Colombo – Morciano*.

“Luna di miele a Rimini”, dove coppie provenienti da tutta Europa e in viaggio di nozze presso la cittadina romagnola si esibivano in danze e giochi). Nel 1961 realizza due film di montaggio, *I mesi dell'anno I parte primavera-estate 1961*, *I mesi dell'anno II parte autunno 1961*, che seguono i ritmi naturali delle stagioni e le attività dell'uomo: il lavoro nei campi, dalla mietitura alla vendemmia e la spremitura dell'olio, lo sbocciare dei fiori in primavera e la raccolta dei frutti in estate, le villeggiature al mare e le partenze per le vacanze, le attività in spiaggia dei villeggianti, le cerimonie e manifestazioni che scandiscono il calendario delle festività (San Giuseppe, la pasqua). Mussoni realizza un film dedicato alla sua città, Rimini, che è sempre stata il centro dei suoi interessi, accosta immagini suggestive del mare in tempesta, dei gabbiani che seguono a distanza i pescherecci al lavoro, uomini e donne che lavorano nelle campagne, alla raccolta delle olive, bambini che partecipano alle attività degli adulti con entusiasmo e vivacità, accosta le inquadrature creando delle poesie visive, intesse una tela dei sentimenti che la legano a questi luoghi, a questi gesti, che da sempre ha vissuto e a osservato.

I film donati all'Archivio Nazionale del film di famiglia di Bologna sono solo una parte di quelli girati da Adele Mussoni nell'arco della sua vita, ripercorrono gli anni che vanno dal 1959 al 1975, ma come testimonia il nipote Roberto Renzi, altri ancora sono conservati nelle cantine e negli armadi della casa della sorella, recentemente scomparsa. Attraverso la sua collaborazione e i nostri colloqui l'intenzione che Renzi ha espresso è quella di cercare di inventariare tutto il materiale per donarlo all'archivio e digitalizzarlo, salvandolo dalle insidie del tempo. Questo permetterà di scoprire e indagare aspetti della poetica dei film di Mussoni che sono già in queste opere emersi in parte dall'analisi dei testi. Le testimonianze filmate di Mussoni, dedicate al territorio e alla storia della provincia riminese risultano essere preziosi documenti per la memoria storica dei luoghi che descrivono.

Questo è un altro aspetto peculiare dei film di famiglia, materiali inediti, che descrivono la vita e le abitudini di epoche passate da una prospettiva diversa dello sguardo istituzionale che passa per i canali accreditati della comunicazione, come cinema, televisione e stampa.

L'occasione di incontro con la cinematografia a passo ridotto non è sempre un'occasione di festa, per **Giuliana Pezzi** rappresenta un ricordo doloroso ed emozionante allo stesso tempo. Dopo la tragica scomparsa dei suoi genitori, a causa di un incidente stradale che coinvolge entrambi, nel 1962, Giuliana si ritrova da sola improvvisamente con un vuoto incolmabile; un amico del padre qualche tempo prima durante una domenica al mare, a Ostia, aveva ripreso con la sua camera i genitori di Pezzi mentre giocavano con la loro nipotina Licia. Giuliana ha occasione di rivedere il film a pochi mesi dalla scomparsa dei suoi cari, in quelle immagini ritrova i volti e i gesti di un passato che non può ritornare, «vederli rappresentati sullo schermo, nei loro gesti e movimenti, era diverso dalla fotografia [...] mi dava un senso di malinconia, ma fui spinta proprio da questo a comprare la mia prima cinepresa, con i soldi dell'eredità dei miei genitori»¹⁴. Nel 1963 Giuliana inizia a filmare con la sua cinepresa 8mm i figli, Enzo e Licia nel cortile di casa o in città in compagnia del padre e del cognato Mario, che all'epoca viveva con loro. Da questo momento e sino al 1970 Pezzi non si separerà dalla sua cinepresa, fedele amica e compagna, testimone del suo sentire, del suo desiderio di preservare il ricordo dei suoi cari, di restituirlo un giorno così come era stato restituito a lei attraverso le immagini dei genitori «riprendevo quello che mi piaceva e mi colpiva. Mi sembrava che dovessi fermare dei ricordi e delle immagini che non avrei più rivisto. Non

¹⁴ Le dichiarazioni di Pezzi e le notizie biografiche che ho riportato sono tratte dalla Tesi di Laurea (del genere della signora Pezzi), Jacek Jerzy Bujak, *Home movie come fonte storica*, relatore prof. Gian Piero Brunetta, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Padova, A.A. 2009/2010. Grazie a questo lavoro è stato possibile ricostruire l'ordine cronologico delle pellicole, molte delle quali risultavano senza indicazioni di titoli o altre iscrizioni che potessero rimandare al contenuto.

programmavo le riprese, non costruivo copioni». In quegli anni Pezzi si reca ogni estate in visita dai suoceri nel paese di San Fele, in provincia di Potenza; lì vive in isolamento, quasi sempre chiusa in casa a lavorare a maglia, perché «non si poteva uscire vestiti in abiti da villeggiatura o in ciabatte, bisognava mettere sempre la calze e i vestiti eleganti». Le condizioni di arretratezza e il trattamento riservato alle donne, «sempre vestite di nero e coperte, non per il lutto, era normale che fossero vestite così, uscivano solo per andare in chiesa o per svolgere le commissioni», sono per lei motivo di disagio e sconforto. Quando esce di casa però Giuliana porta sempre con sé la cinepresa e la macchina fotografica, quasi a volersi schermare dietro l'obiettivo al quale sono rivolti gli sguardi curiosi dei passanti, degli uomini seduti ai tavolini dei bar o per le strade, o delle donne che scendono, vestite di nero, la scalinata della chiesa. I film girati a San Fele sono testimonianze della vita «arretrata del meridione» molto diversa da quella di Faenza. Pezzi mostra questi film ai suoi amici al ritorno dal soggiorno a casa dei suoceri «era un paese semplice e lo guardavo con simpatia ma anche con una punta d'ironia. In realtà quando riprendevo pensavo poi di farlo vedere ai miei amici di Faenza. I miei filmini dovevano contrastare con la descrizione che mio marito faceva del suo paese». I film divengono una testimonianza della sua esperienza e del suo disagio, ma anche un peculiare sguardo antropologico su quelle abitudini, su quei modi di vivere tanto lontani dal suo. I film girati nei suoi viaggi nel meridione rappresentano la maggior parte di quelli contenuti nel fondo, le altre pellicole riguardano la vita in famiglia a Faenza e le occasioni speciali (il battesimo dei figli, la comunione di Licia, i bimbi all'asilo, le attività del gruppo scout del quale facevano parte), le gite con le scolaresche a Firenze e Ferrara, il giuramento del cognato a Spoleto e il matrimonio di amici a Faenza. Prima di interrompere la sua attività di cineamatrice (nel 1972 «perché la cinepresa si rompe, il marito considerava il mio hobby troppo costoso e poco utile e

probabilmente anche perché mi stanco») Pezzi inizia a far pratica anche con il montaggio, anche se le risulta difficile e non ha molto tempo per curarlo bene. Nonostante Pezzi abbia lavorato molti anni nelle scuole e per l'insegnamento non ha mai pensato al cinema come strumento che potesse essere usato nelle scuole, dagli alunni. Per la cinepresa era un modo per conservare ricordi, immagini che l'oblio e il tempo avrebbe cancellato e che riaffiorano alla memoria, oggi come allora, in questi album familiari.

Ines Pignatelli si interessa alla fotografia, sperimenta in camera oscura tecniche diverse di sviluppo ed effetti sulle foto che nella maggior parte dei casi hanno come soggetti fiori o piante, e si dedica alla pittura ad olio, acrilico e tempera di soggetti astratti. Le viene naturale quindi accostarsi al cinema e sperimentare con la pellicola ciò che già faceva con gli altri strumenti. L'intento primario come lei stessa confessa era quello di riprendere ciò che la emozionava e «poteva essere un bel ricordo per mio figlio da lasciargli quando fosse diventato grande»¹⁵. Poesie visive, sguardi di corrispondenza tra lei e il figlio Marco, un intimo dialogo fatto di sguardi in macchina del bimbo, di sequenze montate che rappresentano e rievocano la maternità e la relazione madre-figlio nei suoi aspetti più privati e nascosti. Molti sono i primi piani del figlio che corrisponde con l'obiettivo come specchio e occhio della madre allo stesso tempo (il piccolo si riflette sia nello sguardo della madre che fisicamente nell'obiettivo della camera) accostati in fase di montaggio a tramonti, paesaggi fatti di luce e di verde che si perdono a vista d'occhio, montagne innevate e riflessi acquatici. Il padre in molti casi risulta un aiutante, una comparsa; solo in certi rari momenti Pignatelli infatti riprende i momenti di gioco tra il marito e Marco, in generale la presenza di Aldo si percepisce come un'ombra, non come parte integrante del racconto.

¹⁵ Le dichiarazioni di Ines Pignatelli sono state riportate dal figlio Marco Cencini in due interviste che ha lui stesso condotto, secondo la traccia seguita dall'Archivio del film di famiglia e un mio questionario rielaborato su quel modello.

Le pellicole scandiscono il tempo dell'infanzia di Marco Cencini, momenti di vacanza, al mare, in montagna sui sentieri in primavera e in inverno nelle prime esperienze sulla neve. Tra le tante sequenze che inquadrano il figlio intento nelle sue attività di gioco ce ne sono alcune che si ritagliano uno spazio del tutto particolare: sono "sequenze contemplative", che Pignatelli compone come quadri fatti di suggestioni e sensazioni che sprigionano dal montaggio, dalla messa in quadro del suo sguardo materno; una tra le tante tratta dal suo primo film, *1972-73 I anno Montegrosso Candele 1 anno*: il piccolo Marco è adagiato su un cuscino ricamato tra i fiori del giardino, un ombrello ripara il suo viso dai raggi del sole, fiori e insetti, dettagli dell'ape che si poggia su di un fiore, un calabrone che vola tra i cespugli e una farfalla che sfugge alla cinepresa, i primi piani del bimbo in braccio al padre (tagliato nel fuori campo), ancora primi piani che ricambiano lo sguardo della madre e sorridono e infine una dissolvenza tra il volto del bambino e il sole che tramonta in un cielo carico di nuvole rosse. Queste immagini e altre piccole ricostruzioni di messe in scena, come quelle che rappresentano il compleanno del bambino, dove sul terrazzo per l'occasione Ines allestisce un piccolo set per inscenare la cerimonia dello spegnimento delle candeline (il piccolo terrazzo probabilmente era molto più luminoso dell'interno), o un'altra sequenza dove Pignatelli fa disegnare al bambino il suo volto sulla sabbia delle rive del lago Nambino (sulle Dolomiti) descrivono non tanto come ha dichiarato più volte la stessa autrice la spontaneità di riprendere i momenti più belli, quanto una volontà di costruire dei racconti che evocassero quei momenti anche attraverso le immagini messe in scena e dettate da quell'esigenza.

I film girati da **Ruth Puccio Posse** durante le gite domenicali a Ostia, Fregene, Orvieto, Terni, in compagnia del marito e del primogenito (il marito è sempre vestito in divisa militare, con lui ci sono alcuni colleghi, anche loro in divisa), o nella casa di Montefiascone, che inquadrano la vita

quotidiana, i giochi del piccolo, le passeggiate e i momenti di svago della famiglia, ci trasportano nella vita di una donna benestante, circondata dalle comodità e dai piaceri (le balie che si occupano dei bambini, la villa di campagna con le domestiche a lavoro, la sua curiosità per il lavoro nei campi nei dintorni della casa), segni evidenti di un benessere economico che giustifica anche il suo passatempo cinematografico in un momento storico in cui ancora il cinema familiare era un lusso che poche e pochi si potevano concedere. La vita e i passatempi che Ruth racconta riguardano la famiglia in particolar modo, il figlio, il marito e piccoli momenti e occasioni di riunioni con amici e parenti, soprattutto nel giardino della casa di campagna, con le domestiche e la balia che si prendono cura dei piccoli e gli adulti intenti a brindare e accennare dei timidi passi di danza. Eppure si avverte in queste immagini l'atmosfera scura e pressante del periodo storico che le abita, gli anni prima della guerra, esorcizzati da queste immagini di tranquillità familiare, di benessere, e felicità che di lì a poco verranno cancellati con un colpo di vento dalla guerra. Nel fondo si scopre anche un eccezionale documento storico, in una pellicola Ruth filma i preparativi per la grande parata del 16 maggio del 1937 in occasione dei festeggiamenti del primo anno dalla fondazione dell'Impero. Alla sfilata che si svolse presso i Fori Imperiali parteciparono le truppe coloniali, in particolare gli ascari, i famosi soldati eritrei. La cinepresa guidata dall'occhio incuriosito della donna indugia tra i militari eritrei e quelli italiani, accampati nei pressi del Circeo, che scherzano tra di loro e mostrano fieri spade, sciabole, fucili e animali (scimmie, cammelli e dromedari), si riconoscono nelle immagini i "dubat", nei loro turbanti bianchi, gli "zaptiè"¹⁶, i carabinieri eritrei e gli ascari a cavallo. Questo documento testimonia come questi film di famiglia siano depositari di una memoria oltre che privata, delle singole famiglie che

¹⁶ Ho riconosciuto queste figure confrontandole con alcune fotografie e illustrazioni dell'epoca dei soldati somali.

rappresentano, anche di una memoria collettiva che si serve di questo sguardo per arricchire le importanti maglie della storia con i ricami di questi racconti femminili.

Beatrice (Bice) Tornimbeni non si serve solo della macchina da presa per registrare i volti dei propri familiari, degli amici e i luoghi cari di Viserba e Lillaz dove la famiglia passava le vacanze, ma intesse, sul suo tavolo-labirinto, la tela del ricordo: album di fotografici e diari. È un lavoro attento e fatto di piccoli gesti quello di Bice, che colleziona fotografie, film, cartoline, ritagli di giornale e compone collage di memorie, ricostruisce attraverso questi diversi frammenti, fatti di carta e di luce, la storia della sua vita e quella della sua famiglia. Attraverso il montaggio delle sequenze filmate durante le vacanze a Lillaz, ad esempio, Bice racconta 15 anni passati in Val d'Aosta attraverso le sue immagini ricostruisce anche la memoria del luogo, Lillaz, e delle persone che ogni anno si ritrovavano con la famiglia. Lo stesso procedimento di condensazione della memoria, un accurato taglia e cuci che restituisce i ricordi passati come nuove tele, nuovi orditi, che riprendono vita grazie al paziente lavoro di edizione e montaggio, Tornimbeni lo realizza nel film dedicato ai bei momenti passati nella casa di campagna a Jano, presso Sassomaroni. Le immagini dei figli, del marito, degli amici, ripresi intenti nelle loro passeggiate sui sentieri di montagna a Misurina (1958), o sulle piste di pattinaggio sul lungomare di Viserba si cuciono in perfetta armonia alle splendide inquadrature dei tramonti sulle insenature o sui moli, delle vette di nuda roccia e delle montagne innevate. Bice filma e compone i suoi film-collage, fatti di volti e di paesaggi, ritrae con la stessa dovizia e attenzione persone e natura. Lo stesso fa nei suoi album di fotografie che riempie di cartoline, ritagli di giornale, fiori, scritte e disegni, raccontando la sua grande famiglia, i figli e i nipoti, e i luoghi a lei cari, Viserba, Lillaz, Jano. Bice filma, monta, scrive, incolla, disegna, dipinge e scolpisce nel legno figure fantastiche, nel suo tempo libero si dedica all'arte

che per lei rappresenta e incarna se stessa e i suoi cari. Due pellicole rappresentano un'eccezione nel panorama del cinema di Bice. Si tratta di un film in due episodi *Vivaldi le quattro stagioni primavera estate* e *Vivaldi le quattro stagioni autunno inverno*¹⁷ in cui si cimenta con il montaggio e il commento musicale (le sinfonie di Vivaldi fungono da tappeto sonoro alle immagini). Bice mette insieme immagini girate in località diverse, durante l'arco dell'anno e rappresenta le quattro stagioni, attraverso paesaggi, i ritmi della natura e dell'uomo, i lavori nei campi. Un'esplosione di colori e di fiori caratterizza la primavera, dal giardino di casa alle piazze della città, dalle colline intorno alla casa di campagna, ai fiori recisi raccolti in un vaso. Le immagini sono girate anche con l'aiuto dei familiari: un neonato sorride sul parto del giardino, delle bambine (le nipoti) raccolgono per la cinepresa dei papaveri e del grano, sorridono e salutano l'obiettivo. L'estate si tinge di giallo, il colore del grano, e l'autrice riprende il campi come manti dorati, la mietitura a mano, e la lavorazione del grano, mettendo in scena il lavoro dei contadini, ai quali chiedeva anche delle piccole messe in scena: le inquadrature sono accuratamente studiate, le azioni riprese da diversi punti di vista. Il secondo episodio si tinge dei colori dell'autunno, foglie, alberi che si spogliano, tramonti e nuvole cariche di pioggia. Anche in questo caso il tempo è scandito dal lavoro dell'uomo: la vendemmia, ripresa in una vigna vicino alla casa di campagna di Jano, bambini e adulti lavorano insieme alla raccolta dell'uva e alla spremitura, rivolgendo alla cinepresa ceste cariche di grappoli e sorrisi ammiccanti. Il rito della vendemmia diventa spettacolo, messa in scena, evidenziata dai continui sguardi in camera e dai sorrisi e le parole mute in un continuo dialogo tra chi riprende e chi è ripreso, e la macchina da presa e il corpo che la guida sono protagonisti di questa rappresentazione. Le sequenze dell'autunno continuano con l'arrivo del venditore di caldarroste in città e i balconi dei terrazzi che si tingono di tutte

¹⁷ Questo tipo di film lo abbiamo già ritrovato anche nel fondo Mussoni.

le sfumature del rosso, i bambini che escono dalle scuole annunciano che l'inverno è alle porte. Un albero carico di cachi annuncia l'arrivo del freddo, montagne innevate svettano all'orizzonte del giardino, poi il manto di neve avvolge la casa, gli alberi: è il tempo delle vacanze sugli sci. Tutta la famiglia è ripresa mentre scivola veloce sulle piste, i bambini si cimentano con le prime lezioni e giocano felici lanciando palle di neve verso l'obiettivo. La conclusione del film ha i colori caldi del natale; le luci sfavillanti dell'albero decorato in salotto e il crepitio della fiamma del camino riscaldano i colori di queste pellicole familiari che ritmano i tempi della vita.

È a partire da questi materiali, e da queste storie che ho cercato di delineare i quadri della ricerca, tentando di ricostruire un percorso del cinema di famiglia che parte dal suo "ambiente" naturale, quello privato e domestico, dove l'aspetto ludico della pratica cinematografica si sposa con l'estetica della felicità che è alla base dei narrazioni cinematografiche di questi film. Il cinematografo riprende i momenti più gioiosi e spensierati e diviene simbolo e strumento della felicità condivisa. Queste pellicole, nelle loro scatole, divengono scrigni di tesori, dove non c'è spazio per il conflitto. Come testimoniano i film di Maria Anna Babina, undici capitoli che raccontano l'infanzia dei figli, la casa è il luogo per eccellenza di queste narrazioni: sia durante le riprese, che durante le proiezioni di questi film nel buio del salotto essa racchiude i gesti che costruiscono le trame e l'ordito di questi racconti.

Da questi luoghi familiari, depositi di vissuti e memorie diverse, le donne con la cinepresa intrecciano, con il loro sguardo sull'altro, delle vere e proprie autobiografie. La macchina da presa e le trame sottili delle pellicole si configurano come strumenti di auto-conoscenza e auto-rappresentazione. Queste autrici scoprono finalmente nel cinema privato uno spazio autobiografico nel quale il desiderio di dire di sé si dispiega tra i fitti cerchi delle bobine. Attraverso questi film, come i diari narrati da Pezzi sul suo

disagio e le impressioni nei lunghi soggiorni in Basilicata, paese così chiuso e diverso dalla sua Emilia, si costruisce una narrazione che è diretta pulsione della memoria. Nei film di Pignatelli, ritratti commoventi di un intimo dialogo tra madre e figlio, dove la presenza del padre è liminare, quasi accessoria, si indaga una delle figure caratterizzanti del film di famiglia, lo sguardo in macchina, come una diretta emanazione dello sguardo dell'autrice. *Film diary* o *diary film* queste bobine si rifanno ad una soggettività forte, che permea ogni istante della narrazione e ricostruisce, attraverso questi frammenti fissati sulle pellicole, un racconto in divenire, il desiderio di esprimersi e di parlare di sé.

Il film di famiglia si allontana dal luogo fisico della casa, per affrontare viaggi, esperienze, desideri, così queste donne trovano ancora un modo per parlare di sé. Filmano le loro villeggiature, le loro scampagnate, gite e itinerari turistici in paesi esotici. Dalla casa l'home movie si sposta, migra verso altri luoghi, lasciando dietro a sé delle tracce che divengono mappe sensibili delle esistenze di chi le ha filmate. La cinepresa diviene una compagna, oggetto dal quale non ci si separa, un nastro, che pur se lontane, ci riconduce a casa. Le pellicole di di Bartolini, Babina e Tornimbeni, pur dissimili tra loro, sono dei veri e propri viaggi emozionali, che parlano del mondo come della propria casa.

Ma il cinema privato non si allontana solo fisicamente da casa: esso viaggia sull'asse di comunicazione familiare e tange, spesso sconfinando in quello semantico-spettacolare, sul quale agisce il cinema amatoriale. Alcune delle autrici hanno condiviso la passione per la cinematografia anche al di fuori della cerchia familiare, ma non allontanandosene mai definitivamente, ricreando come luoghi di elezione per questo cinema privato, altre "famiglie". È quello che avviene nei film di Babina e Batini, che utilizzano la pratica del passo ridotto con i loro studenti in classe, mantenendo quegli aspetti di cinema casalingo, di modalità di lavoro familiare che ci

ricondono al carattere domestico di questo cinema. Testimoni di questa contaminazione tra cinema amatoriale e privato sono anche le pellicole di Adele Mussoni, che pur raccontando con uno stile più documentario e “professionale” sono intrise di convivialità, di intimi sguardi corrisposti, che rimandano all'estetica del ricordo più che all'oggettività del cinema amatoriale.

Questi percorsi testimoniano quanto sia importante raccogliere e “far parlare” questi film, attraverso la testimonianza diretta di chi li ha girati e di chi ne è stata e stato testimone. Questo nucleo di fondi femminili ha spianato la strada e gettato le basi per uno studio di genere che completa -e se vogliamo- riscrive la letteratura del cinema privato. È importante però continuare nella ricerca delle presenze femminili in questo ambito, attraverso la raccolta delle pellicole e la sensibilizzazione di molte e molti che hanno incontrato la pratica del cinema domestico. In questo senso è stato concepito e realizzato il progetto di raccolta e valorizzazione delle pellicole familiari in Sardegna, territorio inesplorato per quanto riguarda le bobine private, promosso dall'Università di Sassari e dall'Istituto Regionale Superiore Etnografico che apre così la strada alla creazione di un archivio del cinema privato a carattere regionale (il primo in Italia). La raccolta delle pellicole -tuttora in corso- da me curata e seguita, mettendo a disposizione le competenze e gli studi che investivano la mia ricerca, ha mostrato, nei suoi primi risultati una ricca e sentita partecipazione da parte della popolazione sarda, rilevando anche in questo caso, numerose presenze femminili. Le pellicole sarde saranno preziose fonti per uno studio specificamente riferito alle tradizioni e alla storia di questa terra, che si inserisce nel panorama nazionale arricchendolo di aspetti e immagini inedite dell'Italia del Novecento.

PARTE PRIMA

Capitolo I. Home movie come estetica della felicità domestica

Anche se, per puntellare i miei ricordi improbabili, ho soltanto l'ausilio di foto ingiallite, di testimonianze rare e di documenti irrisori, non ho altra scelta se non richiamare alla memoria quello che troppo a lungo ho definito l'irrevocabile: ciò che fu, ciò che s'interruppe, ciò che si chiuse: ciò che forse fu per non essere più oggi, ma anche ciò che fu affinché io sia ancora.

Élisabeth Gille Mirador, *Irène Némirovsky, mia madre*.

Il cinema di famiglia si può definire come la rappresentazione di biografie e autobiografie familiari attraverso l'uso delle tecnologie amatoriali messe a disposizione delle industrie produttrici cinematografiche a partire dagli anni Venti del Novecento con l'introduzione del formato Pathè Baby e della messa in commercio delle cineprese amatoriali. Fin dalle sue origini il cinema si è fatto carico della conservazione della memoria familiare, della ripresa del quotidiano, per poi assumere quella dimensione di grande spettacolo d'intrattenimento, ma parallelamente coltivando e mantenendo la dimensione casalinga, mai abbandonando l'idea che come la fotografia¹⁸ potesse essere uno strumento per sconfiggere il tempo, per mantenere il ricordo e la memoria di sé e dei propri cari, per mostrare e mostrarsi lo spettacolo del quotidiano, per rendere spettacolare e ammantare del fascino della macchina dei sogni le vite di tutti noi. Feste, compleanni, riunioni familiari, viaggi, le cineprese invadono pian piano la quotidianità, varcano le

¹⁸ «[...] le fonctionnement du film de famille est homologue à celui de l'album de photos de famille: le film de famille donne à voir sans organisation narrative ou discursive, si ce n'est l'ordre chronologique, des brides d'événement hétérogènes»: Roger Odin, *Prospettive e problemi nella ricerca sul cinema amatoriale*, in *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, a cura di Luisella Farinotti e Elena Mosconi, «Comunicazioni Sociali», 3, 27, 2005, p. 419.

soglie del privato, per entrare nella casa o uscire nella vita pubblica e sociale del nucleo familiare per riprendere manifestazioni pubbliche, eventi sportivi o culturali dei quali i cineamatori e le cineamatrici sono testimoni.

Basti pensare alle origini del cinema, ai piccoli film di famiglia dei fratelli Lumière che sperimentando le loro apparecchiature non poterono far altro che rivolgersi a soggetti vicini, familiari. Così nacquero i primi film della storia del cinema, come *Repas du bébé*¹⁹, *La mer* (Baignade en mer), *Bataille aux boules de neige*, *Enfantes*, *Famille Dam et leur chien*, e che oggi potremo sovrapporre alle immagini dei film di famiglia girati molti anni più tardi. Quando il cinema si rese visibile al mondo lo fece partendo dalle case, dalle situazioni più familiari e curiose, lontano dalle costruzioni artificiose dell'intrattenimento si sposò con le vite comuni dei suoi pionieri. Oltre a riprendere le vacanze al mare, i bambini, i viaggi, i luoghi, Auguste e Louis Lumière tentarono anche delle messe in scena: cito a titolo d'esempio *L'arroseur arrosé* che ricorda molto le piccole gag che i cineamatori e le cineamatrici con le loro cineprese casalinghe mettono in scena molti anni più tardi. Costruire piccole situazioni comiche, rilevate dalle scene di vita quotidiane, registrare i momenti felici e da ricordare, il cinema si misura con questo desiderio di catturare il reale, il vicino, il quotidiano sin dalle proprie origini. Il cinematografo ancora muoveva i suoi primi passi, si affacciava al mondo come una nuova e strampalata invenzione, che di lì a poco avrebbe influenzato la percezione e l'immaginario di noi tutti, costruendo una Babele del sogno. È così che si mostra, ai suoi primi spettatori e spettatrici durante il primo spettacolo pubblico il 28 dicembre del 1895²⁰, al Grand Café sul

¹⁹ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema mondiale, Teorie, strumenti memorie*, Volume V, Einaudi, Torino 2001, p.

²⁰ Proprio pochi giorni più tardi sul quotidiano «La Poste» (30 dicembre 1895) troviamo scritto «Lorsque ces appareils [cinématographiques] seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers, non plus dans leur forme immobile, mais dans leur mouvement, dans leur action, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue. Et l'histoire quotidienne, nos moeurs, nos allures, le mouvement de nos foules passeront à la postérité, non plus figée mais vec l'exacitute de la vie».

Boulevard des Capucines. E così di certo si sarà mostrato ancor prima, nelle proiezioni private di casa Lumière, dove i suoi stessi inventori si saranno emozionati e stupiti nel rivedersi proiettati su uno schermo insieme con i loro familiari. Il cinema sin dalle sue origini è stato quindi più un affare di famiglia, nato all'interno delle mura domestiche. È importante indagare questi testi a partire dalla loro vocazione privata, per esplorarne poi i confini. L'home movie non si distacca mai dalla sua dimensione familiare, anche quando si rivolge al di fuori di questo spazio, le dinamiche che sottendono alle produzioni dei film privati sono da indagare prima di tutto all'interno delle mura domestiche, luogo fisico e metaforico di queste bobine. Partirò quindi dalla famiglia e dalla casa per dare forma e corpo sulla carta ai film e alle cineamatrici che li hanno girati, in alcuni casi montati, e proiettati nel loro salotto di casa.

I. 1 Un affare di famiglia

L'origine familiare del cinema getta le basi per la cinematografia privata e legittima il suo uso principale all'interno del gruppo familiare; l'intenzione delle case produttrici di macchine da presa e proiettori è stata fin da subito la semplificazione tecnologica, l'uso in sicurezza delle pellicole safety e il dimensionamento dei costi degli apparecchi. La pratica amatoriale è promossa sin da subito allo stesso livello di quella industriale, l'home movie è fotografia vivente di famiglia ²¹, e le pubblicità investono completamente l'istituzione familiare come la prima destinataria di questi prodotti.

Nel 1922 sulla rivista «Le vie d'Italia» compare la campagna pubblicitaria della Fotovita, apparecchio “tipo famiglia” promosso per ogni

²¹ Roger Odin, *Il film di famiglia*, «Bianco & Nero», 1, 1998, p.7.

tipo di cinematografia, dall'insegnamento all'industria, ma soprattutto per quella familiare perché

ritrae e conserva l'immagine viva ed animata dei cari in ogni famiglia, dai primi passi del bambino agli ultimi gesti del vegliardo, le scene più interessanti, gli episodi più salienti della vita, consentendo di riviverli nel culto delle memorie²².

La società Pathé-Baby realizza sul finire degli anni Venti una campagna che pubblicizza il sistema Pathé come utilissimo regalo di Natale, adatto a tutti i componenti della famiglia, felicemente riuniti intorno al "focolare" del proiettore, le pellicole, le macchine da presa e i proiettori sono appese all'albero²³ o nelle mani di un vecchio Babbo Natale sorpreso nel buio di una notte nevosa dai bambini affacciati alla finestra, che attendono con i gioia.

Pathé Baby è il dono al cui solo accenno scintillano di desiderio e di gioia gli occhi dei vostri bimbi. Pathé Baby, non un giocattolo frivolo, ma strumento efficacissimo di sano duraturo svago e di cultura; Pathé Baby che racchiude in se l'efficacia di cento regali, che diverte, istruisce ed educa al tempo stesso, che interessa-nelle sue due espressioni di apparecchio di proiezione e da presa-grandi e piccini, che schiude alle menti dei vostri fanciulli un mondo infinito dal quale l'occhio intelligente ed attento apprenderà-divertendosi-mille nozioni che nessun libro gli insegnerà mai con tanta semplicità e con tanta efficacia²⁴.

Le campagne sono rivolte quindi all'intera famiglia, madri, padri e bambini, sono i referenti principali di questi prodotti. La rivista della casa francese del resto è rivolta proprio a questo tipo di lettori e lettrici; oltre ai consigli tecnici e alle pagine dedicate alla descrizione delle macchine da presa e le tecniche di sviluppo (come la rubrica *Consigli e suggerimenti* e *Le nostre novità*), ci sono spazi dedicati ai più piccoli: le avventure di Felice Logatto che si rifanno agli episodi cinematografici della serie Felix the Cat distribuiti

²² «Le vie d'Italia», 5, XXVIII, 1922, p. 554.

²³ Pathé-Baby, 3, VII, dicembre1928, illustrazione di copertina.

²⁴ Pathé-Baby, 3, VII, dicembre1928, p. 2.

dalla casa Pathé in quegli anni, i racconti di Temistocle Sbarazzini, ragazzino alle prime armi con la pratica cinematografica, o ancora con gli appelli dei *Concorsi "Pathé Baby"*, di scrivere lettere al giornalino, ai quali rispondono molte bambine e bambini, piccoli lettori della rivista che confessano il loro amore per le pellicole del catalogo Pathé (soprattutto Felice Logatto) ma anche per le pellicole girate in casa che ritraggono sorelline e fratellini, e nonni²⁵, che dimostrano l'uso di queste tecnologie (anche se rivolte in quei primi anni solo ad un pubblico borghese e abbiente) in ambito familiare e privato²⁶.

L'aspetto ludico è una delle fondamentali attrattive di questo passatempo in famiglia; in una pubblicità degli anni Cinquanta vediamo una madre intenta a riprendere il padre e la figlia nel gioco delle ombre cinesi²⁷, così come nelle copertine della rivista della casa francese ritroviamo immagini di festa e di momenti spensierati, la famiglia al mare, il padre che riprende i giochi dei figli con il piccolo cucciolo di cane, o le riprese di una giovane intenta nella vendemmia²⁸.

Il cinema in famiglia rafforza il senso di appartenenza e di identità familiare, in quella che rappresenta sia un passatempo che un'esperienza condivisa da tutti i membri. La funzione della camera è quella di un catalizzatore, un go-between (come la descrive Odin) che ha la funzione di riunire davanti a sé il gruppo familiare, il centro verso il quale tutti gli sguardi convergono, come testimoniano i numerosi sguardi in macchina che

²⁵ Mi riferisco in particolar modo alle lettere vincitrici del concorso di ottobre 1928, pubblicate sul numero di dicembre dello stesso anno della rivista *Pathé-Baby*, pp.20-21.

²⁶ Tra le numerose lettere leggiamo la poesia di Maria Teresa Sebastiani dedicata al *Pathé-Baby*, «Da appena in fasce ad ora grandicella/io son girata come una stella/dell'arte muta e solo per te/che dei balocchi sei invito re! Mi vedo crescere sì come un fiore/cinta di baci e stretta d'amore/in quell'aiuola del mio giardino/che è la mamma e il paparino»; *«Pathé-Baby»*, 3, VII, dicembre 1928, p. 21.

²⁷ Inserzione pubblicitaria che illustra la macchina da presa Movikon 8, *«Le vie d'Italia»*, 9, LXI, settembre 1955, p.1217.

²⁸ *«Pathé-Baby»*, 10-11, luglio-agosto 1929, *«Pathé-Baby»*, 8, VIII, 10 maggio 1929, *«Pathé-Baby»*, 1, VI, ottobre 1928.

contraddistinguono questo tipo di produzioni²⁹. Nei fondi femminili presi in esame per questa ricerca molte sono le sequenze che rimandano alla famiglia come esclusiva interprete e fruitrice delle bobine, e al suo sguardo autoriflessivo; quando riguardiamo i diari *I nostri figli*, di Maria Anna Babina o le sequenze girate nelle villeggiature al mare e in montagna di Beatrice Tornimbeni non possiamo che avvertire un senso di estraneità, di fronte a questa extimità³⁰, a questa esposizione del privato che si rivela e permea in ogni sequenza di questi film. Il «cinematografo in ogni famiglia»³¹ riprende i momenti più gioiosi e spensierati, restituisce un'immagine parziale della vita di ognuno dei partecipanti, feste, occasioni speciali, matrimoni, viaggi, giochi e scoperte dei piccoli, le pellicole sono costellate da una miriade di sorrisi e chi riprende è un operatore di *interactions euphorisantes*³² che intenzionalmente confeziona un quadro familiare perfetto che tende a rimuovere ed eclissare i momenti da dimenticare, le esperienze infelici e traumatiche delle esistenze. Per questo i film si mostrano come accurati lavori di montaggio (anche là dove non vi sia un vero e proprio lavoro di editing), una selezione spontanea delle scene filmabili, alle quali è permesso assistere con la macchina da presa. In questo senso l'immagine che questi film danno della famiglia risulta come il simbolo della famiglia felice, perfetta, epurata da tutti quei momenti spiacevoli e difficili che non fanno parte dell'*estetica del ricordo*. La stessa operazione è alla base della composizione dell'album di ricordi fotografico che ripercorre la genealogia familiare e gli avvenimenti ai quali partecipa che rispecchiano l'immagine che il gruppo offre della sua integrazione sociale, in

²⁹ Roger Odin, *La question de l'amateur dans trois espace de réalisation et de diffusion*, cit., p. 50.

³⁰ Mi rifaccio al concetto di *extimité* introdotto da Jaques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII. L'Éthique della psychanalyse, 1959-1960*, Seul, Paris, trad. it. *L'etica della psicanalisi. Seminario VII, 1959-1960*, Einaudi, Torino, p. 177.

³¹ «Pathé-Baby», 8, VIII, 10 maggio 1929, retro di copertina.

³² Roger Odin, *La question de l'amateur dans trois espace de réalisation et de diffusion*, cit., p. 50.

virtù della funzione sociale³³ che è alla base di queste pratiche: solennizzare ed eternare i grandi momenti della vita familiare e rinsaldare l'integrazione del gruppo. In questo senso il cinema forma ludica di intrattenimento si investe della funzione di specchio che corrisponde all'immagine della famiglia nella società. Basti pensare all'effetto di autenticità che questo tipo di documenti restituisce nell'utilizzo in altri contesti mediali. La migrazione dallo spazio familiare a quello televisivo o filmico, al tempo stesso pubblicizzazione dello spazio privato e privatizzazione dello spazio pubblico, è funzionale alla trasformazione di questi film in documenti storici che raccontano le abitudini e gli avvenimenti attraverso una prospettiva inedita e peculiare di uno sguardo non istituzionalizzato e che si fanno portatori di verità assolute, vere e proprie rivelazioni. Si pensi alle numerose trasmissioni televisive che utilizzano le immagini di questi film per documentare passatempi e abitudini del passato, ma anche film di finzione che inseriscono sequenze "dal vero" (o che simulano lo stile mal fatto, sgranato e semi-improvvisato) che funzionano come testimoni della realtà, a suggellare sentimenti e verità, ma anche all'iscrizione delle caratteristiche dell'home movie nel cinema d'autore come mimesi stilistica e iscrizione della tecnologia nella rappresentazione³⁴. Tuttavia è un errore ridurre il film privato a questa funzione di modellizzazione sociale, l'asse comunicazionale specifico di questi film, come ci dice Odin, è l'asse familiare³⁵ (ciò che viene filmato lo è perché ritenuto degno di rientrare tra i ricordi familiari),

³³ Cfr., Pierre Bourdieu a cura di, *La fotografia: usi e funzioni sociali di un'arte media*, Guaraldi, Rimini c1972.

³⁴ Per questi aspetti di migrazione del film di famiglia nelle pratiche del cinema mainstream e nella televisione si vedano, M.Th.Journot, *Le filme de famille dans le film de fiction*, Laurence Allard, *Télévision et amateurs: de vidéo gag a la télévison de proximité*, in Roger Odin, *Le filme de famille usage privé, usage publique*, Meridiens klincksieck, Paris 1995, pp.147-170; Roy Menarini, *Il cinema di famiglia come progetto estetico del cinema italiano contemporaneo*, in Luisella Farinotti, Elena Mosconi, a cura di, *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, cit., pp. 569-575; Roger Odin, *Il film amatoriale*, in «Bianco e Nero», 1, 1998.

³⁵ Roger Odin, *Le filme de famille dans l'istitution familiale*, in id. *Le filme de famille usage privé, usage publique*, Meridiens klincksieck, Paris 1995, p. 27.

l'espressione di una volontà che cerca di archiviare e conservare tutti i momenti più belli e piacevoli di una vita, un processo di produzione di senso e di affezione strettamente personale che mette in movimento il nostro cinema interiore³⁶. Anche se il film si presenta come una creazione soggettiva di chi lo concepisce, lo gira e lo edita, nel processo di costruzione e ricostruzione di racconto familiare che esso attua sulla memoria familiare, tutti i componenti sono dei partecipanti.

Le forme dei racconti messi in opera dalle cineamatrici che partecipano alla descrizione di un panorama di mappe familiari differenti, che costituiscono i fondi analizzati, sono diari personali e racconti corali in cui la famiglia si riconosce, lascia la sua impronta. Molte di loro raccontano in queste bobine la loro vita attraverso la rappresentazione della famiglia, fanno della cinepresa un'intima compagna, un mezzo per esprimere se stesse³⁷. Nelle bobine, album di ricordi in movimento, diari filmati, sequenze intime di vite differenti, ritroviamo un comune desiderio di trasmettere l'amore verso i propri cari e il calore, l'intimità della famiglia.

I fondi filmici privati sono vere e proprie biografie (o autobiografie) in cui la dimensione familiare è il perno, il centro attorno al quale il racconto si costruisce. Il film di Maria Anna Babina e Luciano Casali *I nostri figli* composto da undici episodi girati tra il 1964 e il 1975 ripercorrono 11 anni di vita e riprendono l'infanzia di Elena e Mattia, costruendo singoli episodi che ripercorrono un intero anno della loro vita. Una documentazione quasi ossessiva che vede i bambini protagonisti non solo davanti alla macchina da presa; infatti già dai primi anni di età Elena, la figlia più grande e poi Mattia il più piccolo, sono chiamati a commentare il montaggio delle bobine realizzando la colonna sonora in voce over delle pellicole. Nelle bobine i figli sono al centro dell'occhio attento della cinepresa, dal primo giorno a

³⁶ Ivi, p. 34.

³⁷ Si rimanda al capitolo *Una cinepresa tutta per sé. La scrittura filmica come diario femminile*.

casa, al primo bagnetto, i primi passi, i compleanni, il primo giorno di scuola, le vacanze al mare, tutto il “clan dei Babina” assiste alle più importanti tappe della vita dei piccoli. I film editati, titolati e sonorizzati con muciche e voci di commento, iniziano con una commovente lettera da parte dei genitori rivolta ai figli: «*Cari, abbiamo voluto fermare in questi films i momenti più felici per voi perché vi possiate rivedere bimbi; per noi per ricordare la felicità che ci avete donato. Mamma e papà*»³⁸.

La volontà di conservare un ricordo indelebile dei giorni passati e di restituirlo, attraverso le proiezioni a distanza di molto tempo, è resa esplicita da questa dichiarazione d'intenti. Babina e il marito vogliono ricordare la felicità di quegli anni spensierati, riprendendo e selezionando attraverso il montaggio i momenti più belli ed emozionanti. Il primo di questi capitoli inizia con la nascita della primogenita Elena, una sequenza che non ha niente da invidiare al cinema del grande schermo si apre con l'inquadratura della bimba nella culla della clinica dove è venuta alla luce, la voce over della madre e quella del padre recitano:

- Maria Anna Babina: «Sara un bimbo?»;
- Luciano Casali: «No, è una bambina, nata il 19 luglio 1964, di domenica alle ore 9.52. per il nome dopo molte perplessità è stato deciso Maria Elena»;
- Maria Anna Babina: «La mia stanza è piena di doni, amici, parenti, conoscenti hanno voluto inviarmi tutti qualcosa, sono molto felice».

La musica di commento, la canzone *When You Wish upon a Star* tratta dal film cartone animato *Pinocchio*, fa da corredo sonoro alle immagini della bambina nella culla (particolari del viso, primi piani che riprendono sbadigli e smorfie), della madre, sdraiata sul letto accanto alla piccola che la guarda rapita e una panoramica sulla stanza piena di fiori e regali per la nascita. Il film continua sempre commentato e musicato con le immagini del battesimo e del primo bagnetto e i genitori scherzano sugli atteggiamenti della piccola

³⁸ La didascalia, in corsivo nel testo originale, si trova in apertura di tutti gli undici episodi della serie *I nostri figli*, del fondo filmico Maria Anna Babina.

di fronte all'obiettivo: «da Elena dorme sempre, anche purtroppo quando funziona la cinepresa». Il dispositivo entra di fatto nella costruzione del racconto come un membro della famiglia, ad esso si rivolgono spesso i commenti in voce over («Mattia non gradisce la cinepresa»). E dopo le prime passeggiate al sole di settembre, ai giardini, arriva il primo Natale e l'ingresso in famiglia, un'occasione speciale dove la piccola incontra i cuginetti e gli zii, circondata dalle attenzioni della madre e dell'occhio attento dell'obiettivo. Il racconto è minuzioso e dettagliato, scandisce il tempo della vita della piccola Elena, nel suo primo anno così ricco di nuove esperienze per lei e per i genitori. Le sequenze restituiscono tutti i passaggi fondamentali del tempo dell'infanzia e della famiglia che assiste e prende parte all'educazione e alla crescita dei figli.

Il secondo capitolo de *I nostri figli* segna una traccia temporale da seguire anche per i successivi: si inizia con le vacanze estive nella casa dei genitori di Maria Anna Babina, con i fratelli, le sorelle e i nipoti (la famiglia dei Babina era veramente un clan, Maria Anna è l'ultima di 9 tra fratelli e sorelle), il giorno di Natale che vede di nuovo tutta la famiglia riunita dove tutta l'attenzione è rivolta ai piccoli e ai loro regali, le scampagnate nella casa di campagna a Bellocchio, per chiudere in maniera circolare con il compleanno di Elena nella casa al mare di Rimini. Ogni episodio, della durata di circa venti minuti, è scandito temporalmente in sequenze ambientate in momenti particolari dell'anno, che si ripetono e vengono integrate con altre con il passare del tempo e le diverse abitudini della famiglia: con la nascita del secondogenito Mattia nel gennaio del 1966 si introduce nell'episodio la sequenza della festa di carnevale, occasione per festeggiare anche il compleanno dell'ultimo nato, con il passare del tempo quando i bambini iniziano ad essere più autonomi la famiglia si concede delle vacanze in montagna nel periodo invernale e nelle vacanze estive affronta dei viaggi in luoghi di villeggiatura che non siano solo la casa dei

genitori sulla riviera romagnola. A partire dal secondo capitolo anche Elena, che inizia a parlare si inserisce nel commento in voce over ai film, imbeccata dal padre, che funge da suggeritore, accompagna le immagini che vede scorrere sullo schermo con le sue osservazioni, si riconosce nelle inquadrature della madre e del padre, e ricompono il quadro familiare, nominando tutte le figure a lei care, destinando a se stessa delle attenzioni particolari («dov'è l'Elena?», «ecco l'Elena!», «la bimba gioca»³⁹) tanto da sfuggire al microfono quando non appare nel film. Quando Elena raggiunge l'età scolare mette in scena il suo primo giorno di scuola, non solo recitando i dialoghi, ma anche interpretando se stessa: la si vede con la cartella in spalle e il grembiule nero nel salotto di casa, salutare i genitori e scendere le scale, entrare nel portone della scuola mentre rivolge un saluto con la mano alla cinepresa⁴⁰. Prima Elena e poi Mattia partecipano a questo gioco collettivo che è il film di famiglia, davanti alla cinepresa come attrice e attore nel ruolo di se stessi, nella realizzazione del montaggio con i commenti sonori alle immagini spontanei o indirizzati dai genitori⁴¹, si rivolgono spesso alla cinepresa inscenando piccole recite o ricostruzioni come il primo giorno di scuola, il risveglio e la scoperta dei doni la mattina di Natale, oppure le esibizioni di danza e di karate nel salotto di casa. Il cinema diventa un gioco, un momento di socialità per i membri della famiglia (non solo i bambini, ma anche i fratelli e le sorelle Babina si prestano alla messa in scena dei film) raccoglitori di felicità e gioie che si ripetono e si rinnovano nella visione dei film. La felicità condivisa, i momenti belli e memorabili definiscono i limiti delle tematiche affrontate in questi film, non c'è spazio nell'estetica del

³⁹ La piccola Elena si riferisce a se stessa, nel commento sonoro registrato con il padre mentre rivede i film, è qui che prende coscienza di sé e della sua immagine, come di fronte ad uno specchio, come a voler dire: quella bambina sono io, ecco sono io!

⁴⁰ Lo stesso farà il piccolo Mattia nel suo primo giorno di scuola l'anno successivo.

⁴¹ I bambini sono lasciati liberi di parlare sulle immagini del film che scorrono sullo schermo oppure leggono dei testi di commento preparati dai genitori.

ricordo per il conflitto; il film di famiglia è essenzialmente costituito da immagini di pace, tutti i ricordi dolorosi e spiacevoli sono lasciati ai margini, esclusi in un fuori campo impercettibile che riaffiora solo nelle ricostruzioni personali e intime dei testimoni. Le implicazioni e i sviluppi psicologici legati al non detto e al rimosso sono indagate a partire dal lavoro di rielaborazione delle sequenze familiari girate da padri e madri di alcune registe e registi che le utilizzano per realizzare delle proprie opere filmiche soprattutto con la pratica del Found footage film e più in generale del film di montaggio.

In molti di questi casi il film svela e si mostra come icona della famiglia ideale e si rivela in tutta nella sua costruzione effimera e illusoria di un ritratto familiare falsato. Le operazioni compiute da registi e registe su questi materiali sono percorsi personali che tendono a decostruire e in alcuni casi stravolgere e fare a pezzi la creazione mitica del passato vissuto attraverso percorsi e traiettorie che possiamo considerare delle vere e proprie terapie psicologiche che mirano alla ricostruzione di un ricordo spesso doloroso e rimosso della propria infanzia. Si pensi all'opera italiana della regista Alina Marazzi che con il suo film *Un'ora sola ti vorrei*⁴² dipana i nodi dell'esperienza della malattia della madre, rimossa completamente dalla memoria familiare e conservata nelle pieghe dei film di famiglia girati dal nonno materno e riprende un dialogo impossibile con lei attraverso il racconto della sua vita alla figlia. Come lei altre registi e registe⁴³ indagano il proprio cinema familiare come uno scrigno di tesori e segreti da forzare, trovando la chiave per riflessioni intime e personali sul proprio vissuto, mettendo in luce i limiti di questi documenti, affermazioni personali di chi li

⁴² Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, 2002.

⁴³ Si ricordano solo alcuni nomi tra i più importanti e recenti che hanno consentito alle studiose e agli studiosi di affrontare il tema delicato della decostruzione e ricostruzione della memoria familiare e delle implicazioni psicologiche sui protagonisti e le protagoniste di questi film privati: Michelle Citron, *Daughter Rite* (1979); Joseph Morder, *La Maison de Pologne* (1983); Christine Noll Brinckmann, *Der Vater* (1986); Merilee Bennet, *A Song of air* (1987); Jonathan Caouette, *Tarnation* (2003).

ha girati che spesso confliggono con il sentire di altri, meccanismi complessi che si annidano all'interno delle dinamiche familiari che riportano a riflessioni e approfondimenti che per motivi evidenti non possono essere trattati in questa ricerca⁴⁴. Le immagini di famiglia dei film privati sono il frutto di una accurata operazione di selezione e montaggio, anche là dove questo non vi sia, un ordito e una trama che si intrecciano sotto le dita di padri, e nel caso che più ci sta a cuore di madri che attraverso questa operazione simile al ricamo, al lavoro a maglia tessono i fili della vita familiare, confezionando un lavoro intriso di momenti gioiosi e felicità indiscussa, dove non c'è spazio per i litigi, le separazioni, gli abbandoni o i lutti. A partire da queste privazioni che il film di famiglia rivolge a se stesso come garanti della funzione di aggregazione e consolidamento del gruppo dal quale è prodotto e fruito si possono tracciare delle "tematiche della felicità" che corrispondono ai temi e alle occasioni in cui la cineamatrice, spesse volte quindi la madre e la moglie, rivolge la sua macchina da presa verso i suoi cari.

I. 2 La vita è meravigliosa

⁴⁴ La letteratura che affronta il tema del riuso degli home movie da parte delle proprie protagoniste e dei protagonisti è numerosa, cito i riferimenti bibliografici più importanti: Michelle Citron, *Home movies and other necessary fictions*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999; Fred Camper, *Some notes on the home movie*, in «Journal of Film and Video», 3-4, vol.38, 1986, pp. 9-14; Alice Cati, *Un'ora sola ti vorrei: la ricomposizione del volto materno*, in *Esperienza*, «Fata Morgana», 4, gennaio-aprile 2008, pp.177-182; Ilaria Fraioli, Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, in Marco Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria: altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Torino 2003, pp.89-101; Paolo Simoni, *Il film di famiglia. L'ambiguità delle immagini felici*, in Marco Bertozzi (a cura di), *Schermi di Pace*, Ediesse, Roma 2006, pp. 63-70; Paolo Simoni, *La morte a lavoro. E in vacanza. Film di famiglia tra riscoperta e oblio*, in «Cinegrafie», 16, XV, 2003; Adrian Danks, *Photographs in Haunted rooms: The Found home experimental film and Merilee Bennett's «A Song of Air»*, <http://www.sensesofcinema.com/2002/feature-articles/haunted/>; Vivian Sobchack's, *Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience* in Jane Gaines and Michael Renov (a cura di) *Collecting Visible Evidence*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999, pp. 241-254, Elizabeth Czach, *From Repas de bébé to Tarnation*, www.utp.br/interin/.../01/.../liz_interin_01.pdf.

Roger Odin elenca tutta una serie di figure stilistiche ricorrenti che appartengono al film di famiglia e ne caratterizzano la forma: assenza di chiusura (il testo risulta un frammento, una porzione di racconto), dispersione narrativa (la storia si snoda tra frammenti di azioni), temporalità indeterminata (il film segue un ordine cronologico primario), rapporto paradossale con lo spazio (totale indifferenza per lo spazio dell'azione), fotografia animata (il cineamatore è spesso prigioniero della pratica fotografica e realizza foto di gruppo animate), salti e rotture molto evidenti, interferenze della percezione (sfocature, disturbi di luce, zoom repentini)⁴⁵. Sarebbe limitativo, come osserva Odin, considerare queste figure come semplici espressioni di un'estetica del "mal fatto" peculiare dell'home movie, e non scorgere in queste ricorrenze una serie di marche che rimandano alla struttura di album di ricordi, di gioco della memoria, che riguarda l'intero nucleo familiare e fa di questi film dei lavori collettivi di tessitura di un passato intimo e comune. Tutte queste figure, dettate dalle soggettività che realizzano i film e che pongono i loro occhi dietro l'obiettivo della macchina da presa, fanno parte di un progetto estetico intenzionale⁴⁶ in cui la questione prescinde il discorso del "mal fatto" o del "ben fatto", ma è una questione (come abbiamo già potuto riscontrare precedentemente) di bellezza. Quello che si vuole mostrare è la bellezza⁴⁷, l'essenziale, quello che vale la pena filmare, quello che si sceglie di filmare rappresenta una porzione della realtà presente che restituirà la gioia di un ricordo, quando in seguito lo riguarderanno sullo schermo. La bella favola familiare, ripresa dagli obiettivi di madri e padri premurosi e attenti, è colta in un presente che è già futuro, e

⁴⁵ Roger Odin, *Le filme de famille dans l'institution familiale*, cit., pp. 28-31.

⁴⁶ Roger Odin, *Esthétique et film de famille*, in Laurence Allard (a cura di) *Esthétiques ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel*, IRCAV, GERICO, Paris, Lille 2002, p. 26.

⁴⁷ Cfr., Karl Sieker, *C'est beau ici. Se regarder voir dans le film de famille*, in Roger Odin (a cura di) *Le filme de famille usage privé, usage publique*, cit., pp. 63-78.

risulta come un talismano destinato a preservare la bellezza del mondo⁴⁸, una sorta di magico strumento che coglie l'essenza della bellezza attraverso la registrazione dei momenti più felici e indimenticabili di una vita. Gli home movies racchiudono come in uno scrigno i ricordi del gruppo al quale appartengono, ricordi di bellezza e di felicità, fatti della memoria di ognuno e della memoria collettiva di tutti i membri della famiglia che entrano in gioco nel processo di ricostruzione del ricordo⁴⁹. Nel caso delle cineamatrici che filmano nello specifico avvenimenti, luoghi, spazi domestici e familiari, lo sguardo che si fa garante della trasmissione del ricordo personale, e di ognuno, è quello della madre, della moglie e in casi isolati della figlia. Per comprendere l'operazione selettiva che questo sguardo opera a favore di una ricostruzione gioiosa e pacificante del ricordo tenterò di tracciare spazi e tempi di rappresentazione che si ritrovano come tracce comuni nei film di queste donne con la macchina da presa.

Nelle biografie familiari che questi film ripercorrono, vi sono infatti eventi che costituiscono degli spazi obbligati per le cineamatrici, avvenimenti che segnano le loro vite e che apparterranno per sempre alle loro memorie. Il desiderio di filmare che le spinge è comune a tutte loro, ed è primariamente il desiderio di esprimere se stesse e in particolar modo se stesse in relazione all'ambito familiare, soprattutto alla loro condizione di madri, alle prese con una nuova consapevolezza, in rapporto esclusivo con il figlio o la figlia. L'entrata in scena di un nuovo membro della famiglia è un evento dal quale nasce «un ricordo iniziale che non scomparirà mai»⁵⁰. Questo e altri eventi legati alla costituzione del nucleo familiare, al suo consolidamento, segnano le tappe di un percorso costellato da quelli che

⁴⁸ Ivi, p. 27.

⁴⁹ Cfr., Maurice Halbwachs, *La mémoire collective de la famille*, in *Le cadres sociaux de la mémoire*, Alcan, Paris 1925, trad. it. *Memorie di famiglia*, Armando Editore, Roma 1996.

⁵⁰ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective de la famille*, in *Le cadres sociaux de la mémoire*, cit., p.54.

potremo chiamare “eventi unici” ed “eventi ricorrenti”. A ben vedere il primo degli eventi unici destinato ad entrare nella rappresentazione della famiglia è il matrimonio, l’atto costitutivo della stessa. Per ovvi motivi la cerimonia e i festeggiamenti non possono essere ripresi dalla sposa, ma possiamo considerare queste bobine, che immortalano la nuova famiglia nel contesto sociale nel quale si iscrive, come un incipit dove si presentano i personaggi e l’autrice del film⁵¹. Da questo momento, infatti, l’autorialità dei film si definisce e si identifica, nel nostro caso, con la donna, in particolare moglie e compagna affettuosa che si cimenta con la macchina da presa nei primi anni di matrimonio soprattutto in occasione dei viaggi, a partire da quelli di nozze che suggellano l’amore coniugale: i due sposini si riprendono l’un l’altra lasciando il paesaggio come sfondo. Il luogo non ha nessuna importanza, quello che emerge da questi film è l’entusiasmo della coppia e la determinazione del nuovo nucleo familiare. Gli “eventi unici” riguardano in particolar modo i figli, dalla nascita (che non viene mai ripresa e fa parte del “non detto”, del proibito del film familiare, che non sorpassa mai certe soglie di intimità): l’arrivo a casa, il primo bagnetto, i primi passi, il battesimo, il primo giorno di scuola, la comunione e la cresima. Gli “eventi ricorrenti” sono le occasioni speciali che si ripetono uguali a ricorrenze variabili, come i compleanni, le festività (in particolar modo il Natale) e le vacanze (sia le villeggiature sia i viaggi).

Eventi unici e ricorrenti filmati dalle cineamatrici con l’obiettivo rivolto in particolar modo verso i figli, futuri depositari delle memorie familiari, soggetti verso i quali tutta la famiglia converge, hanno come luogo istituzionale la casa. Interni ed esterni della casa di famiglia sono le ambientazioni di questi film, luoghi deputati allo svolgimento di feste,

⁵¹ Si veda ad esempio il fondo Babina, il cui primo film *Il matrimonio* (1962), ripercorre la cerimonia e il ricevimento degli sposi, girato e montato dal padre della stessa, Pietro Babina, oppure dal film *Matrimonio* (1962) del fondo Bartolini girato da una amica Ileana Merenda, che le trasmette la curiosità e le inizia alla pratica cinematografica.

occasioni speciali, festeggiamenti che riuniscono amici e parenti, ma anche e soprattutto luoghi dell'anima, luoghi dai quali le donne costruiscono e intessono desideri, sogni e aspettative in relazione con il mondo esterno.

La casa non è rappresentata come un luogo definito, pareti, mobili, oggetti, ma come l'insieme di soggetti e memorie che la abitano, fa da sfondo ed è il cuore dell'intimità familiare, del rapporto tra madre e figli, tra padre e figli. La casa si definisce come il luogo del ritratto familiare, il luogo naturale dell'home movie come pratica condivisa, che si inserisce nel rituale dei festeggiamenti, come quelli dei compleanni o del Natale. I significati che la casa assume, soprattutto a livello simbolico, riferiti al contesto familiare e soprattutto alla madre, che nel rapporto con i figli viene assimilata ad essa, come contenitore, liquido amniotico nel quale i bimbi nuotano sicuri, protetti dal mondo esterno, ci rimandano allo stretto legame che si instaura tra i soggetti e le mura domestiche⁵².

Soprattutto i bambini sono al centro di questi film, come nuovi arrivati nel nucleo familiare, a loro spetta un ruolo primario nella messa in scena, gli spazi sono quindi circoscritti a quelli esplorabili con girelli, carrozzine, e si limitano ad un punto di vista ribassato, che riproduce il loro sguardo. Le porzioni visibili della casa si circoscrivono quindi a pavimenti, divani, sedie, seggioloni, e letti. Filmare la casa non vuol dire esplorare tutte le sue stanze, ma limitarsi agli spazi vissuti: salone, sala da pranzo, giardino e quando si filmano i neonati anche la stanza dei piccoli o il bagno (i bambini vengono ripresi nelle loro culle o mentre giocano nel box e durante il bagnetto). I bimbi percorrono con passi incerti i corridoi e le stanze di quello che per loro è il mondo spaziale ed emotivo, corrono incontro alla cinepresa, gattonano per arrivare alla madre, la meta del loro pellegrinare.

⁵² Cfr., Marc Olivier, *Psychanalyse de la maison*, Editions du Seuil, Paris 1972, trad. it *Psicanalisi della casa. L'architettura interiore dei luoghi domestici*, Red, Como 1994, citato anche in Alice Cati, *Pellicole di ricordi*, cit., p. 134.

Durante le feste di compleanno celebrate in casa, con amici e parenti, lo spazio rappresentato è limitato al soggiorno, in particolar modo alla tavola imbandita, dove la torta e il bambino si sfidano a duello sotto lo sguardo ammonitore dei genitori. Il piccolo attende impaziente il via per spegnere le candeline, tutti gli sguardi sono puntati come riflettori sull'azione che giustifica tutto il film. La madre riprende il figlio o la figlia che gioca con i cuginetti o le amiche, nei suoi primi momenti di socialità, spostandosi spesso nel giardino di casa, luogo prediletto di giochi proibiti nelle piscinette di plastica colme d'acqua, sulle altalene, sui tricicli e le piccole biciclette. Le inquadrature sono strette sui soggetti, primi piani, dettagli, figure intere, lo scenario si intuisce, il fuori campo è un fuori campo conosciuto, familiare che entra nella rappresentazione attraverso i dettagli. Percepriamo così gli ambienti (che sono familiari ad ognuna di noi) attraverso i dettagli della culla o del letto, le porzioni inquadrature del divano, o il totale dei doni sotto l'albero di natale.

La casa e l'ambiente raccolto, nel quale il gioco della ripresa è accettato e praticato dall'intero nucleo familiare, diventa un'occasione perfetta per la messa in scena di piccole gag e situazioni comiche oppure per le esibizioni dei piccoli. Dalle poesie recitate davanti alla tavola imbandita, alle dimostrazioni di danza e karate, ai giochi di costruzione, i bambini si offrono all'occhio della cinepresa e vengono diretti dalla madre e dal padre che danno loro le indicazioni sul da farsi. I continui sguardi in macchina, i momenti di attesa, e la ripetizione delle azioni dimostrano come il gioco della cinepresa sia gradito ai più piccoli, sia quindi un modo per comunicare, per condividere un'esperienza gioiosa e il tempo libero insieme. Il gioco dei bimbi tra le mura domestiche è anche il gioco della madre che con la cinepresa sperimenta inquadrature, movimenti di macchina, e allo stesso tempo vigila sui di loro, registrano così il suo ruolo di educatrice e il rapporto con i figli. Ma il gioco del cinema in famiglia non si limita alla fase

delle riprese. Il momento della proiezione collettiva nel salotto di casa costituisce uno degli aspetti fondamentali di definizione degli home movies come prodotti riferiti nella maggior parte dei casi alla sfera domestica. Tutti i familiari si riuniscono nella stanza principale della casa, attendono con ansia che tutto sia pronto per iniziare il gioco. Le immagini che scorrono sullo schermo lanciano spunti per un racconto collettivo, ognuno dei protagonisti ricostruire attraverso questi segni la sua versione personale del ricordo che si scontra e si confronta con quella degli altri. Come precisa Odin il film di famiglia innesca in ognuno dei partecipanti alla visione una produzione di senso e di affezione strettamente personale⁵³.

I. 3 Buio in salotto

Si guarda un film, ci si prepara alla visione, nel salotto di casa si allestisce una piccola sala di proiezione. Disposti sui divani e le poltrone, i bimbi e i grandi assistono allo spettacolo, in quelle immagini che illuminano la stanza, ognuno riconosce se stesso, l'anno precedente nelle vacanze al mare o molti anni prima, quando era bambina. La fase di proiezione dei film partecipa al ciclo di produzione degli home movies come momento di confronto e di completamento della narrazione che essi intendono intessere sulle memorie del gruppo familiare. Le testimonianze che ho raccolto durante le interviste alle cineamatrici o ai loro figli⁵⁴ sono utili per definire questi momenti di produzione di racconto e capire come vengono percepiti e elaborati dai partecipanti della home mode communication⁵⁵. Dalle

⁵³ Roger Odin, *Le filme de famille dans l'institution familiale*, cit., p. 33.

⁵⁴ Le interviste e le dichiarazioni sulle proiezioni riguardano sia i fondi analizzati nella ricerca che testimonianze raccolte durante il progetto *Film di famiglia in Sardegna* da me curato, promosso dall'Istituto Superiore Regionale Etnografico, dall'Università di Sassari e dall'Associazione Home movies di Bologna.

⁵⁵ Richard M. Chalfen definisce la home mode communication (HMC): «la *home mode* si definisce come un modello di comunicazione interpersonale o a piccoli gruppi, che ha il suo centro nella

testimonianze raccolte emergono ricordi sfumati, dai contorni incerti, sia da parte delle cineamatrici che da parte degli eredi; l'evento di esibizione del film era un'occasione speciale durante la quale parenti e amici riuniti per una festività o una cena venivano chiamati a partecipare alla proiezione dalle autrici dei film. Alle proiezioni venivano dedicate le ore serali, in quelle occasioni i bambini potevano rimanere svegli sino a tardi e condividere lo spazio e il tempo degli adulti. Non c'era una richiesta particolare da parte dei partecipanti su quali film vedere, in genere si proiettavano i film girati qualche mese prima, e la visione avveniva una sola volta.

L'iniziativa della proiezione, fortemente voluta dalle cineamatrici, era per loro una preziosa occasione per mostrare il lavoro e la dedizione che sottostava alla creazione dei film, motivo di orgoglio e riconoscimento di una pratica che si fonda prima di tutto sulla condivisione con il gruppo familiare. Allestire il salotto di casa come una sala cinematografica non è certo come girare delle pellicole, per la proiezione occorre davvero la collaborazione di tutta la famiglia e delle operazioni che implicano un coinvolgimento dello spazio ben più radicale di quello che sottende alle fasi di ripresa dei film.

Il proiettore viene disposto su un tavolo o su di un apposito treppiedi, le sedie, il divano le poltrone riassetate per rendere possibile a tutte e tutti la visione, lo schermo, che può essere un lenzuolo appeso o anche semplicemente la parete spogliata dai quadri, viene posizionato all'estremità opposta cercando di distanziarlo in maniera da ottenere un'immagine di grandezza e nitidezza ottimale. Tutte queste operazioni ci indicano una pianificazione e un investimento maggiore rispetto alle fasi di ripresa e di montaggio (nelle quali il coinvolgimento dello spazio non è così

casa (*home*)», in id. *Snapshot versions of life*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, Ohio 1978, trad. it. *Sorrìda , prego. La costruzione visuale della vita quotidiana*, F. Angeli, Milano 1997, p. 30.

fondamentale) che si ripercuote sulle esperienze segnandole come straordinarie e non comuni.

La proiezione è quindi una festa, che implica una predisposizione da parte di tutti sia all'allestimento della sala che alla costruzione del racconto che la visione dei film scaturisce. La prima funzione apparente è quindi quella dell'intrattenimento, la visione del film è un gioco collettivo, in cui tutti i protagonisti che si trovano dietro e davanti l'obiettivo della cinepresa si ritrovano per divertirsi. Molte volte si riguarda una sequenza più volte, si analizzano i minimi particolari per ridicolizzare i protagonisti o perché la scena è particolarmente divertente, altre volte si proietta la scena all'indietro o velocizzata, come nella ricostruzione dell'esperienza della visione di una testimone: «in questa sequenza c'era mia zia che mangiava una fetta di torta, allora mio padre la rimandava più volte, accelerandola o proiettandola all'indietro, noi bambini ridevamo molto della zia ingorda che divorava la fetta di torta»⁵⁶.

Il divertimento passa attraverso la manipolazione delle pellicole, e in questo caso la figura della proiezionista è fondamentale. Ma la proiezione dei film nel salotto di casa non si configura esclusivamente come un gioco, a questa funzione euforizzante se ne aggiungono altre due, che definiscono questo cinema come un cinema allargato, *expanded cinema*⁵⁷ appunto, che sono la funzione di consolidamento del gruppo familiare attraverso il racconto e le gesta dei suoi membri (che prosegue dalla ripresa sino alla proiezione del film) e la funzione memoriale. È su questa funzione che occorre soffermarsi per cercare di far luce sui processi rimemoranti che

⁵⁶ Dichiarazione tratta dalla conversazione con la figlia di un cineamatore, Loredana Salis, avvenuta nel luglio 2011.

⁵⁷ Roger Odin si riallaccia al concetto formulato da Youngblood di cinema espanso che investe l'esperienza della visione come esperienza totale che coinvolge e interessa lo spettatore, id. *Le filme de famille dans l'institution familiale*, cit., p. 37; Cfr., Gene Youngblood, *Expanded cinema*, Studio Vista, London 1970, ma anche i saggi di Sandra Lischi, *Sovrimpressioni: riflessioni sul cinema espanso e l'arte del video*, «Bianco & Nero», 1-2, vol. 554/55, gennaio-febbraio 2006, pp. 65-73; *Cercando il cinema espanso*, «Duellanti», 11, 2004, pp. 52-53.

innescano le “figure ricordo”⁵⁸ riprodotte sullo schermo. Il lavoro mnemonico che questi film privati svolgono si può individuare in tre punti chiave che riguardano i processi di rimemorazione messi in atto durante la visione collettiva: le immagini servono per richiamare ricordi perduti, per completare i ricordi, arricchirli di particolari dimenticati e delle testimonianze degli altri componenti del nucleo familiare, e per costruire ex-novo dei ricordi che non abbiamo e che per vari motivi non fanno parte della nostro bagaglio memoriale (riferiti a episodi della nostra infanzia dei quali è impossibile avere memoria o riferiti a persone care che non abbiamo mai conosciuto).

In molte testimonianze figlie e figli delle cineamatrici raccontano di come le immagini di questi film lancino degli input per i ricordi sopiti, i ricordi sfuocati dell’infanzia ritornano vivi attraverso le immagini in movimento. Sono segnali, soprattutto riferiti allo sfondo o al paesaggio (oggetti o luoghi della memoria) che completano ricordi lacunosi, oppure tasselli che servono a ricostruire esperienze dimenticate, rimosse. In queste bobine sopravvive il ricordo di noi stessi bambini e dei nostri cari, in un passato «che conserva tutta la vivacità del presente»⁵⁹. Per quando riguarda le stesse cineamatrici, spesso assenti dalle immagini proiettate, perché impegnate dietro la macchina da presa, il film funziona come una continuità dello sguardo che dal momento della registrazione perdura sino al materializzarsi dell’immagine sullo schermo, e che riattiva una serie di ricordi legati sia ai soggetti che all’atto della ripresa. Le cineamatrici affrontano così un processo di rivelazione di sé, identificando il film con loro stesse («i miei occhi hanno visto quello che vedete voi adesso sullo schermo»), una sorta di

⁵⁸ Mi riferisco alle figure ricordo definite da Jan Assman in *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politiche nella grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino 1997, citate da Maria Grazia Fanchi, *Immaginari cinematografici e pratiche sociali della memoria*, in Farinotti Luisella, Mosconi Elena, a cura di, *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, «Comunicazioni Sociali», 3, 27, 2005, p. 491.

⁵⁹ Marc Augé, *Casablanca*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 53

pratica di autoscienza familiare. La messa in campo della presenza dell'autrice dei film si rivela anche nella funzione pedagogica della memoria⁶⁰ che questi film svolgono sulla sopravvivenza dei racconti del passato. La madre infatti diviene la prima responsabile del processo di ricostruzione della storia della famiglia che si integra con la storia della comunità della quale fa parte. Così questi film acquistano una doppia capacità memoriale quella data dal ricordo personale/familiare e da quello del nucleo sociale al quale la famiglia appartiene. In questo processo di composizione della memoria familiare attraverso le immagini in movimento una funzione importante va riconosciuta alle sequenze che riguardano le persone scomparse della famiglia. Nella nostra memoria le persone scomparse spesso perdono i contorni delle loro fisionomie, il ricordo è vivo attraverso episodi o oggetti che ci riportano a situazioni e circostanze vissute insieme. In questo caso il film con la sua fedeltà al reale funziona da vero e proprio stravolgimento, shock emotivo che investe e coinvolge i nostri sensi attraverso le sembianze di un nostro caro perduto. La persona scomparsa non è più rievocata attraverso oggetti sostitutivi che fanno parte del processo di elaborazione del lutto e che ci schermano dalla sensazione di perdita e di mancanza che la scomparsa porta con sé, ma appaiono nelle loro forme reali, vive, come se fossero ancora tra noi. Il film si configura come un'avventura della nostra mente, che ci spinge a confrontarci con i ricordi rimossi -e le nostre antiche paure- e che spinge le autrici di questi film o i loro eredi a mettere in campo i propri intimi pensieri. È questo meccanismo che ritroviamo ad esempio alla base della cinematografia di Giuliana Pezzi, che inizia a dedicarsi alla cinematografia dopo aver rivisto i suoi genitori, scomparsi un anno prima, protagonisti di un filmato girato da un amico. Il desiderio che muove Pezzi a creare album familiari animati dove i figli potranno ricordarsi e ricordare lei stessa quando saranno grandi è scaturito

⁶⁰ Maria Grazia Fanchi, *Immaginari cinematografici e pratiche sociali della memoria*, cit. p. 493.

da queste immagini; molto più che le fotografie questo film ha rievocato in lei la perdita e la paura dell'oblio a così poca distanza dalla loro scomparsa. È così che con i soldi ricevuti in eredità acquista la sua prima cinepresa e riprende la sua famiglia, i figli, il marito, la nonna, come a voler rievocare il tempo perduto, quelle figure a lei care rimaste impressionate sulla pellicola e nella sua mente. Nelle immagini girate da Ruth Puccio Posse oramai scomparsa il figlio Adalberto Cremonese rivede il fratello (scomparso anche lui pochi anni or sono) negli anni precedenti alla sua nascita, ne rimane colpito, così come dal vedere i genitori così giovani, («così belli» dirà) rispetto a come li ha conosciuti. Cremonese esprime un disagio che è la sua assenza dalle pellicole; l'assenza di queste immagini dei genitori e del fratello nella sua personale memoria confligge con le immagini sullo schermo che lui stesso percepisce come estranee («non li riconosco», «non li ho mai visti così»). Bruna Bartolini, cineamatrice indefessa ha dedicato la sua vita alle immagini in movimento, filmando soprattutto viaggi che ha intrapreso con il marito e gli amici nell'arco della sua vita. L'archivio della memoria di Bartolini, da pochi anni rimasta sola nella sua casa romana, rappresenta per lei tutta la sua vita; i cari scomparsi, il padre, la madre e il marito, rimangono nei suoi ricordi e in quelle pellicole chiuse dentro un armadio. Quei film rappresentano quindi se stessa e il desiderio di non dimenticare ed essere dimenticata. Ciò che risiede in queste immagini, ciò che rappresentano è «ciò che è stato», che attraverso di esse non è perduto, che attraverso il lavoro della memoria viene ricostruito, nella tela delle relazioni familiari che queste cineamatrici hanno intessuto attraverso i metri delle pellicole che hanno girato.

Capitolo II. Una cinepresa tutta per sé. La scrittura filmica come diario femminile

Adagiato su un prato di margherite, sotto un ombrellino che lo protegge dai raggi del sole, un bambino sorride. Un uomo, chino su di lui ha in mano un'armonica. Il bambino tende le manine verso lo strumento, lo afferra con decisione e lo sorregge, le labbra dell'uomo suonano una dolce ninna nanna. Un padre e un figlio. Momenti che rimangono sopiti nella memoria riprendono vita, evocati dalle immagini in movimento di questo film di famiglia.

Spontaneo e immediato, con la sua forza dirompente, questo piccolo frammento è tratto dal fondo di film privati girati dal 1972 al 1977 da Ines Pignatelli. La cineamatrice filma con assidua frequenza i primi anni di vita del figlio Marco Cencini, soggetto di pellicole accuratamente girate, montate e sonorizzate da lei stessa. Il fondo è costituito da cinque bobine di varia lunghezza, in formato Super8, a colori e sonore, che contengono sequenze di vacanze della famiglia in montagna, gite al mare, compleanni, giochi e scoperte del piccolo Marco⁶¹. In queste inquadrature Pignatelli ci racconta di sé e attraverso gli sguardi sulla sua vita vissuta compone un ritratto, un'autobiografia⁶². Come un diario, queste immagini si donano a chi le legge come qualcosa di estremamente intimo e personale.

Seppure la predilezione all'autobiografia non sia esclusiva dei fondi filmici realizzati da donne, è però ad essi profondamente legata, come

⁶¹ Il fondo Pignatelli è composto di 5 bobine girate in formato Super8, a colori e sonore, tra gli anni 1972 e 1977; il fondo Pezzi consta di 30 bobine girate in formato 8mm, alcune delle quali in bianco e nero, altre a colori, tutte mute, girate tra il 1962 e il 1972.

⁶² A proposito di autobiografia nel cinema cfr. Elisabeth Bruss, *Eye for I. Making an Unmaking Autobiography in Film*, in J. Olney, *Autobiography: Essay Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton 1980, trad. fr. *L'autobiographie au cinéma. La subjectivité devant l'objectif*, «Poétique», 56, 1953, pp. 461-482; cfr. anche il convegno curato da Adolphe Nysenholc presso L'Université Libre de Bruxelles nel marzo 1986, i cui atti sono stati pubblicati in *L'écriture du Je au cinéma*, «Revue Belge du Cinéma», 19, primavera 1987.

emerge dalle motivazioni che spingono le cineamatrici a intraprendere i loro percorsi di introspezione e narrazione di sé. Appropriarsi di un mezzo come la cinepresa, metonimia di cinema, considerato appannaggio del genere maschile, e farne uno strumento di auto-conoscenza e auto-rappresentazione è un gesto che può essere interpretato come una testimonianza di «esistenze femminili che, pur nel tradizionale confinamento deciso dai canoni sociali, vivono lives-with-meaning, vite con significato, ovviamente un significato peculiare e differente»⁶³. Così, il film diviene anche un modo per affermare un'identità e un modello che si distanzia da quelli classici di rappresentazione delle donne, espressi dallo sguardo prevalentemente maschile, nel cinema privato come in quello istituzionale.⁶⁴

Le campagne pubblicitarie dedicate alle cineprese a formato ridotto campeggiavano sulle pagine di riviste generaliste con illustrazioni e fotografie di madri, figlie, ragazze che, cinepresa alla mano, filmavano momenti di vita quotidiana, sfoggiando spesso un sorriso ammiccante. Questo fin dai primi anni di diffusione dei formati a passo ridotto, quando sulle copertine del «Bollettino Pathé Baby» venivano raffigurate donne e bambini per promuovere l'uso di cineprese sempre più automatizzate⁶⁵. L'intento delle case produttrici di certo non era quello di far avvicinare le

⁶³ Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997, p.99.

⁶⁴ Cfr. il numero monografico che «Nuova DWF» ha dedicato nel 1978 a *La donna nello schermo*, che contiene tra gli altri la traduzione del noto saggio di Laura Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*, pp. 26-41. Per un approfondimento sul rapporto tra le donne e il cinema in Italia, cfr. Lucia Cardone, Maria Grazia Fanchi (a cura di), *Genere e generi. Figure femminili nell'immaginario cinematografico italiano*, «Comunicazioni sociali», XXV, 2, maggio-agosto 2007 e Giaime Alonge, Rebecca West, (a cura di), *Cinema e Gender Studies*, «La Valle dell'Eden», 19, 2007. Per un quanto riguarda i film di famiglia vedi gli studi sull'identificazione dello spettatore con lo sguardo dell'uomo e la sua costruzione dell'immagine femminile di Karl Sieker, «C'est beau, ici», in R. Odin (sous la direction de), *Le film de famille: usage privé, usage public*, cit., pp. 63-77; e il saggio di Alice Cati, «Sorrìdi alla mamma!». *Presenze materne nelle pratiche cine-amatoriali*, in L. Cardone, M. Fanchi (a cura di), *Genere e generi*, cit., pp. 281-222.

⁶⁵ Basti ricordare la campagna pubblicitaria della Kodak, nel lontano 1924, divenuta il simbolo delle tecnologie domestiche con la celebre frase «You press the button, we do the rest», che mostrava un padre operatore, intento a riprendere la propria nidiata di figli con la governante, e una madre proiezionista, che si preoccupava di far rivivere le immagini nel salotto di casa.

donne alle pratiche cinedilettantesche, avallando l'immagine di una donna emancipata, bensì di ridimensionare le complessità delle strumentazioni⁶⁶, di garantirne la semplicità dell'utilizzo, allo scopo di catturare un pubblico sempre più vasto. Il messaggio sotteso è chiaro: «Se anche le donne possono usarla allora possono farlo tutti»⁶⁷. Le donne che si avvicinano alle strumentazioni cinematografiche non sono interessate al mezzo in sé, ma alla possibilità di esprimere se stesse, di raccontarsi e di raccontare la storia della loro vita, della loro famiglia. Così Carla Batini, cineamatrice toscana, ricorda come i suoi «amici maschi fossero preoccupati della tecnologia che avevano tra le mani, di farla funzionare al meglio, noi donne volevamo solo mettere nel film una parte di noi»⁶⁸. Quando il soggetto imprevisto⁶⁹ si fa avanti e chiede di essere riconosciuto, si appropria del mezzo: viene meno «il complesso degli strumenti e del loro uso costoso»⁷⁰, scompaiono le paure e «il nastro stretto eppure accogliente della pellicola pare offrirsi come spazio disponibile e poroso, capace di rendere conto anche dell'aria, e delle più riposte e minime pieghe delle esistenze femminili»⁷¹. Avvicinandosi con spontaneità alle tecnologie di ripresa amatoriali, come già avevano fatto con la fotografia, le donne trovano uno strumento, un'altra penna, un'altra scrittura per esprimere se stesse. Liberate dall'immagine che le vuole solo

⁶⁶ Cfr. A. Cati, «Sorrìdi alla mammal!», cit., e Bernard Germain, *Madame Kodak contre l'amateur ou les conquêtes du Super-8*, in R. Odin (dirégé par), *Le cinéma amateur*, cit., pp. 171-189

⁶⁷ Anche Patricia Zimmermann affronta il discorso sulla rappresentazione delle donne nelle pubblicità delle cineprese amatoriali e della macchine Kodak, annotando come «the image of the woman naturalized and humanized the technology», Cfr., Ead., *Reel families: a social history of amateur film*, Indiana University Press, Bloomington 1995, p. 8.

⁶⁸ Sono parole della cinemamatrice Carla Batini, che ho intervistata nel giugno 2009 nel corso delle mie ricerche sul cinema di famiglia

⁶⁹ Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1974, p. 60.

⁷⁰ Carla Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Scritti di Rivolta femminile, Milano 1978, p. 356.

⁷¹ Cfr. Lucia Cardone, *Lo schermo dell'autenticità. Carla Lonzi e l'autoritratto di una femminista*, in corso di pubblicazione.

mogli e madri, intrappolate negli schemi della cultura patriarcale, mettono loro stesse dietro la cinepresa, e fanno del mondo che le circonda la propria immagine. Attraverso l'obiettivo, intenzionalmente e al contempo con molta spontaneità, danno forma alle loro vite, con il loro sguardo sul mondo, sul quotidiano, sugli affetti e le vicissitudini. Segnano una traccia, un disegno segreto che solo attraverso la rilettura delle immagini in movimento può essere colto. Con motivazioni e desideri diversi queste donne si sono raccontate e hanno raccontato la loro vita, sono emerse nella loro unicità, portando sino a noi delle storie personali e intime, che acquistano maggior forza nel momento in cui vengono rivelate e percorse da altre prospettive. Estrarre il film di famiglia dal contesto nel quale e per il quale è stato concepito è un'operazione molto delicata e complessa, di negoziazione, che merita di essere analizzata e definita a partire dai meccanismi che si instaurano con la spettatrice e lo spettatore. Come precisa Odin⁷², il destinatario del film di famiglia non è uno spettatore, ma un partecipante al processo di realizzazione, alla messa in opera della proiezione e alla creazione collettiva di un racconto familiare. Quando il film si mostra a uno spettatore reale, fondamentalmente estraneo a tutti questi processi, si attua uno spostamento.

Analizzare i film di famiglia e considerarli come diari privati, autobiografie e o biografie familiari, non significa però astrarli totalmente dal loro contesto originale, né privarli della loro funzione di testimoni unici della storia di un gruppo o di un individuo. I testi sono pur sempre penetrati dalla traccia sensibile che è l'intimo racconto di sé. E proprio questo sensibile ordito che intreccia i fili della storia di chi riprende e di chi è ripreso - del soggetto e dell'oggetto - si delinea attraverso l'interpretazione dei film in un contesto inedito e impensato. Rivederli con le autrici, senza la

⁷² Cfr. R. Odin, *Le filme de famille dans l'institution familiale*, in Id. (sous la direction de), *Le filme de famille. Usage privé usage public*, cit., p. 36

presenza dei familiari, di chi cioè fa parte del processo di creazione e ricostruzione memoriale, è come cercare di ripercorrere e finalmente portare alla luce il disegno tracciato dalle loro immagini catturate nel tempo. Ricostruire il percorso che le immagini filmate ci restituiscono significa anche riconoscere i passaggi che nel tempo hanno portato al testo così come lo vediamo oggi.

Alcune delle cineamatrici hanno via via modificato e ridefinito i testi filmici, selezionando e rimontando sequenze (ma anche semplicemente continuando a proiettarle in famiglia), mantenendo un legame vivo con le immagini e al contempo un rapporto di trasmissione della memoria familiare. Altre, che si erano dedicate alla cinematografia amatoriale per un tempo esiguo, hanno rispolverato dopo moltissimi anni le pellicole, avendone perso il ricordo. E ancora, in altri casi, sono gli eredi a ritrovare o addirittura a scoprire ex novo queste immagini, per loro molto lontane e di difficile interpretazione. Figlie, figli, nipoti e pronipoti contribuiscono attraverso la scoperta di questi materiali, spesso dimenticati e abbandonati in angoli reconditi delle abitazioni, a un processo secondario di ricostruzione della memoria familiare e personale delle autrici, intervenendo direttamente sul disegno tracciato della vita di queste donne.

Le storie che si delineano attraverso le pellicole, filamenti luminosi nell'intreccio buio di vite comuni, sono raccontate - come nel caso delle autobiografie e dei diari scritti - in prima persona. Non si tratta di racconti di vita, né di romanzi o confessioni; l'ottica privilegiata è quella della visione radicata «nell'attualità dell'accadere»⁷³. Si riprende quello che si vede, quello che accade nell'immediato per costruire una trama attraverso la storia di sé e degli altri.

⁷³ Cfr. Simona Cappelli, *Le autonarrazioni di Gertrude Stein*, «DWF», 2-3, 1993, p. 52.

Il film di famiglia funziona come un album fotografico di ricordi⁷⁴. Ogni membro del gruppo familiare ricostruisce attraverso le foto il proprio vissuto, colma i vuoti tra una foto e l'altra, lassi di tempo, salti che evocano episodi e innescano meccanismi di racconto e interpretazione. I film hanno la loro funzione primaria nel consolidare il clan familiare, la camera funge da catalizzatore, un go-between che ha il compito di riunire il gruppo. Una funzione che viene a mancare quando i film sono stati editati dall'autrice o dall'autore. Il montaggio, la sonorizzazione e gli interventi successivi alle riprese sono in forte contrasto con la funzione coalizzante dei film. Gli interventi successivi alla ripresa, in particolar modo le scelte operate durante il montaggio, prevedono un rapporto esclusivo dell'autrice con la materia filmata, che diviene intimamente sua, e si scontrano con la costruzione del ricordo messa in atto dal gruppo familiare. A questo punto la visione collettiva perde le sue caratteristiche principali: non ci sono integrazioni, né commenti da parte dei componenti della famiglia, il film diviene estraneo a tutti e spesso fastidioso, perché impone un punto di vista unico e soggettivo a un vissuto comune.

Non solo il montaggio e gli interventi successivi alle riprese sono responsabili di questa soggettivizzazione e autorializzazione del film. Ci sono dei casi in cui, pur non avendo subito alcun trattamento, le bobine si fanno estranee al corpo familiare, e si trasformano nella memoria privata, intima di un singolo componente; memoria che riguarda anche la famiglia, ma che non richiede una corrispondenza ad essa⁷⁵.

È il caso, non troppo isolato né raro, dei fondi che possono essere considerati come autentiche autobiografie filmate, proprio per il rapporto esclusivo dell'autrice o dell'autore con il mezzo tecnico, la cinepresa, e per la

⁷⁴ Cfr., Roger Odin (dirégé par), *Le cinéma en amateur*, cit.

⁷⁵ Odin legge invece il journal filmé come espressione dell'intera istituzione familiare e non di colei o colui che filma, Cfr. R. Odin, *Du film de famille au journal filmé*, in Id., *Le JE filmé*, Centre Georges Pompidou, Scratch Production, Paris 1995, pp. 1952-1943.

particolare capacità di narrare (più che di testimoniare) i racconti di vita nel loro farsi, in un percorso che, tracciando sullo schermo «le miriadi di particelle che formano un'Io»⁷⁶, dà spazio al riconoscimento di sé. I fondi di film privati non si mostrano più come oggetti del nucleo familiare, girati, interpretati e fruiti dell'intero gruppo, bensì come espressione di una soggettività ben definita, di un'autrice o di un autore che ha curato, diretto, conservato e trasmesso «personali affermazioni audiovisive su aspetti privati della vita»⁷⁷, in cui attese, dichiarazioni e interpretazioni vengono tradotte in forme visive. Per capire in quali modi si intende e si può declinare il diario filmato (dove genere autobiografico e biografico si sovrappongono) nelle pellicole di famiglia, prenderò in esame due fondi di cineamatrici con caratteristiche diverse, ma che presentano molti punti di contatto.

II. 1 Giuliana Pezzi. Visioni del Sud Italia

Giuliana Pezzi, nata a Parma nel 1930 da una famiglia benestante, viene introdotta all'hobby della fotografia dal padre e dalla madre che trasmettono la passione a lei e al fratello. Laureata in lettere classiche, dopo il matrimonio si stabilisce a Faenza dove insegna dapprima all'Istituto Magistrale, divenendo poi preside alle scuole secondarie inferiori e prima preside donna di Ravenna. Nel 1962 perde entrambi i genitori, coinvolti in un incidente stradale. Nelle immagini girate da un collega del padre, Pezzi rivede i suoi genitori mentre giocano con la nipote Licia, in un pomeriggio al mare, a distanza di pochi mesi dalla loro morte. Nel fondo Pezzi questa

⁷⁶ Ingeborg Bachmann, *L'Io che scrive*, in Id., *Letteratura come Utopia. Lezioni di Francoforte*, Adelphi, Milano 1993, p.58.

⁷⁷ Richard M. Chalfen, *Snapshot version of life*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, Ohio 1987, trad. it. *Sorridi prego! La costruzione visuale della vita quotidiana*, Franco Angeli, Milano 1997.

bobina è la prima in ordine cronologico e nonostante non sia girata dall'autrice ne fa parte e anzi segna un incipit apertamente autobiografico. L'autrice dichiara che fu proprio la visione di quel film a spingerla ad acquistare la sua prima cinepresa: le immagini dei suoi genitori da poco scomparsi le dava la sensazione di averli vicini e la macchina da presa li restituiva alla sua memoria molto più nitidamente rispetto alla macchina fotografica. I movimenti, i gesti, le espressioni che ritrovava nella visione non potevano essere riprodotti nella staticità della fotografia. Così acquistò la sua cinepresa dalla quale non si separerà fino ai primi anni Settanta, filmando la sua vita quotidiana, le visite dei parenti, le gite e le ricorrenze, ma soprattutto le vacanze estive in Basilicata, a San Fele, il paesello d'origine del marito. Pezzi documenta questo paese del sud con uno sguardo antropologico, manifestando la curiosità e anche il disagio di una donna emancipata, del nord, verso la cultura popolare e le tradizioni conservatrici del sud. Pezzi interrompe la sua attività di cineamatrice nel 1972 a causa della rottura della macchina da presa; le ultime immagini sono quelle della figlia Marzia, nata l'anno precedente. Non certo incoraggiata dal marito, che riteneva la passione della moglie un hobby troppo costoso, e in un momento di forte depressione, decide di non continuare a riprendere⁷⁸.

Di Pezzi resta così un diario filmato di dieci anni della sua vita, girato soprattutto nei mesi estivi di vacanza, a San Fele, nella sua casa di Faenza in occasione di momenti di relax o feste e durante le gite scolastiche delle scolaresche alle quali insegnava. Le bobine non sono mai state montate. Il fondo Pezzi risulta quindi essere un film diary, senza rielaborazioni né commenti sonori, una presa diretta che descrive il suo bisogno di preservare la memoria e di fermare il tempo, come lei stessa racconta: «perché volevo

⁷⁸ Le notizie biografiche e le dichiarazioni di Pezzi sono stratte da Jacek Jerzy Bujak, *"Home Movie" come fonte storica*, tesi di laurea discussa presso l'Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, nell'Anno Accademico 2009-2010, relatore prof. Gian Piero Brunetta.

che loro [i figli] si potessero rivedere nella loro quotidianità. Io pensavo che in questo modo avrei ricordato esattamente come erano»⁷⁹. Una mano e un occhio che registrano istantaneamente e automaticamente il presente che vivono, che abitano. A queste prime motivazioni che la spingono a filmare vengono presto ad aggiungersi la sua curiosità verso il mondo che la circonda, e il suo spiccato sguardo indagatore. Così se nelle prime pellicole i soggetti ripresi sono spesso i figli e il marito, successivamente Pezzi volge il suo sguardo altrove, regalandoci una sua privata e personale visione sulle situazioni, le persone e i luoghi che filma e vive in quegli anni.

Pezzi si rivolge al paese di San Fele con interesse antropologico. Filma gli abitanti intenti nella vita quotidiana, le galline nelle vie davanti alle case, i bar frequentati da soli uomini, l'uscita dalla chiesa delle donne vestite di nero, le fiere del bestiame, la raccolta del grano ancora effettuata a mano, e la vita semplice dei contadini.

I frammenti girati durante la visita ai suoceri in Basilicata sono un diario nel diario. Con il pretesto di filmare le sue vacanze Pezzi ci restituisce un ritratto dell'Italia del sud negli anni Sessanta: cinepresa alla mano documenta riti e abitudini molto lontane da quelle della sua città natale negli stessi anni. Nei suoi ricordi, San Fele è un paese che vive ancora l'arretratezza economica degli anni prima della grande guerra, quando le divisioni sociali rappresentavano ancora ostacoli insormontabili. Quasi tutti gli uomini durante l'inverno emigravano all'estero o nel Nord Italia in cerca di lavoro e il paese che rimaneva abitato solo dalle donne e dai bambini. In estate molti degli emigrati (che venivano chiamati «gli zappatori» per le loro umili origini) tornavano a San Fele per le vacanze o per ricongiungersi alle proprie famiglie. Molti esibivano auto di grossa cilindrata e abiti eleganti proprio per dimostrare il loro riscatto sociale. La divisione tra le famiglie benestanti (medici, farmacisti e avvocati) e quelle più povere (contadini e

⁷⁹ Jacek J. Bujak, *“Home Movie” come fonte storica*, cit., p. 175.

artigiani) era nettissima, ed evidenti erano le discriminazioni. Agli stessi figli di Pezzi non era permesso dalla nonna di giocare con i bambini del fruttivendolo o del contadino:

Era un paese semplice e lo guardavo con simpatia, ma anche con una punta di ironia. In realtà quando riprendevo pensavo di farli vedere ai miei amici di Faenza. I miei filmini dovevano contrastare con la descrizione che mio marito faceva del suo paese. Non avevo mai visto l'Italia Meridionale, così l'ho scoperta e ripresa⁸⁰.

Pezzi mantiene un filo tra le distanze che la attraversano, portando i film girati a Faenza ai familiari di San Fele, e viceversa, come a rinforzare la testimonianza di due vite distanti che cercava di tenere insieme attraverso il suo sguardo. Durante la permanenza a San Fele, spesso visitava monumenti e luoghi di interesse culturale nei dintorni del paese (Barletta, Melfi, Potenza, Pierno); ritroviamo in queste immagini la serenità e la spensieratezza dello spirito vacanziero nelle sequende del marito e dei figli ritratti in piccole gag, nei momenti di relax o di svago⁸¹. Questi brevi viaggi sono però un'eccezione alla vita che conduceva nella casa dei suoceri. Le immagini di San Fele parlano invece del disagio e delle differenze, che Pezzi sente sulla propria pelle, tra la vita di Faenza e la vita del piccolo paese. Non si tratta di film turistico, di un diario di viaggio. In questo caso la cinepresa diventa una fedele testimone delle sue impressioni. L'immagine conta più della parola, perché è vera, evidente, visibile appunto e funge da contraltare alle parole del marito. Attraverso il racconto filmato di un paese arretrato, che conserva tradizioni popolari e abitudini fortemente radicate nella cultura contadina,

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Molte sequenze di viaggio sono abitate da autorappresentazioni, a partire dal racconto in prima persona di esperienze vissute e di immaginari. Le scelte di inquadrare un volto anziché la facciata di una cattedrale, di filmare le curiosità, la quotidianità locale raccontano la storia di un soggetto migrante che porta con sé il proprio sentire, restituendo l'immagine abitata di un luogo, Cfr., Giuliana Bruno, *Atlas of emotion: journeys in art, architecture and film*, Verso, New York 2002, trad. it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bompiani, Milano 2006.

Pezzi testimonia l'estraneità che lei stessa prova a contatto con quella cultura. Filma i viaggi e gli incontri con i familiari e i parenti del marito con distanza e curiosità, occupando lo spazio delle riprese in punta di piedi. I numerosi sguardi in macchina, interrogativi e stupiti, che si rivolgono verso la cinepresa restituiscono la curiosità che lei stessa riversa nell'obiettivo. Sia lei che i soggetti ripresi sembrano studiarsi a vicenda, l'una incuriosita dagli altri. Pezzi realizza dei ritratti in primissimo piano riprendendo volti di anziani e bambini che abitano le viuzze buie e dissestate del paese quasi a voler rintracciare nei loro occhi e nelle loro espressioni l'essenza del luogo. Di sicuro era molto raro a metà degli anni Sessanta nel Sud Italia, soprattutto in una realtà marginale come quella di San Fele, vedere una donna che impugnava una macchina da presa. Pezzi lo testimonia negli sguardi ammiccanti dei passanti, rivolgendo l'obiettivo direttamente verso i soggetti, immortalando le donne in nero, le ragazze che al parco passeggiano a braccetto e nascondono il viso alla vista della cinepresa, e le strade percorse solo da uomini. E racconta:

mia suocera non voleva che andassi in giro per il paese in vestiti da villeggiatura e ciabatte, così per la maggior parte del tempo stavo chiusa in casa a lavorare a maglia, quando uscivo scattavo fotografie e giravo filmini⁸².

Spesso da sola e annoiata in quel paese che non le appartiene non ha altro mezzo che la cinepresa per raccontarsi e raccontare una situazione paradossale, lontana dalla sua vita di tutti i giorni, dal suo lavoro e dalle sue abitudini. Lo sguardo attento e curioso di Pezzi sul piccolo paese che scorre in queste preziose bobine è la testimonianza della distanza che la divide da quel contesto e da quella dimensione chiusa e provinciale che sembra respingerla, che la tiene a distanza. Una distanza che l'obiettivo registra e mette a fuoco.

⁸² Jerzy Bujak, *"Home Movie" come fonte storica*, cit., p.182.

II. 2 Ines Pignatelli. Un intimo dialogo tra madre e figlio

Ines Pignatelli, nata a Trieste il 24 aprile 1943, orfana del padre, fin da piccolissima si trasferisce per frequentare il Collegio S. Chiara a Castiglion Fiorentino, dove incontra per la prima volta, a 15 anni, il suo futuro marito Pasqualino Aldo Cencini. Frequenta l'università a Bologna, dove si trasferisce con la madre e si laurea in biologia nel 1971. Nel 1973 dall'unione con Aldo Cencini nasce il suo unico figlio maschio, Marco. Subito dopo aver conseguito la laurea Pignatelli lavora nel reparto analisi dell'Ospedale Bellaria, dove rimarrà impiegata sino al 2001. Si appassiona di fotografia, che pratica a livello amatoriale (prediligendo le sperimentazioni in camera ottica), e di pittura dove si misura con l'uso del colore nei soggetti astratti. Nel 1971 acquista la sua prima cinepresa Super8. Facilitata dalla pregressa esperienza con la pratica fotografica non ha alcuna difficoltà nell'accostarsi al mezzo: lo adopera con disinvoltura e semplicità, provando (seppur in brevi sequenze) l'uso del macro e gli effetti della luce, e non limitandosi a filmare e documentare i momenti di tempo libero, di festa, e vacanze, ma realizzando dei diary-film montati e sonorizzati con brani di musica classica⁸³.

Le bobine del fondo Pignatelli ripercorrono i primi cinque anni della vita del figlio, dal 1972 al 1977. Raccontano la storia della sua maternità, mettendo al centro della narrazione, come soggetto esclusivo, il figlio Marco. Ancora di più rispetto a Pezzi, Pignatelli costruisce un testo unico e una narrazione lineare, un diario preciso e attento, con punti di riferimento e descrizioni minuziose, quasi a colmare i vuoti temporali tra una bobina e l'altra. L'incipit ne delinea e ne anticipa la trama: le primissime immagini del

⁸³ Pignatelli sceglie dei brani di musica classica che si possano adattare alla durata delle bobine, nello specifico utilizza: Le quattro stagioni di Antonio Vivaldi, la Sinfonia n. 41 e il Concerto per flauto n.1 in Sol Maggiore di Wolfgang Amadeus Mozart.

diario immortalano l'arrivo del neonato a casa, accompagnato con amorevoli cure della madre e della nonna, in una sorta di introduzione ai personaggi e alle tematiche centrali del film⁸⁴. Nella prima bobina, datata 1972, l'autrice centra il suo sguardo sul rapporto tra padre e figlio, alternando ai momenti di vita quotidiana - le pappe, i giochi, le coccole -, immagini evocative - fiori, paesaggio campestre, il sole che filtra attraverso le nuvole- e costruendo con il montaggio e l'uso della colonna sonora una sorprendente poesia visiva. Pignatelli dichiara di effettuare delle riprese spontanee, di scegliere semplicemente i momenti di vita che la emozionano e al solo scopo di preservare il ricordo e l'immagine del figlio che avrebbe così potuto rivedersi da grande. Ma soprattutto nella prima bobina e, in misura minore, nelle successive, si percepisce un'intenzionalità e una pianificazione che testimoniano l'attenta costruzione della messa in scena. Esemplari sono le sequenze girate in occasione dei primi compleanni del piccolo, dove la teatralità, seppur casalinga, è evidente e si mostra come tale: il bambino è pronto a soffiare sulle candeline, ma attende vigile le indicazioni della madre. Lo spazio è allestito ad hoc per l'occasione e il terrazzo di casa è stato trasformato in un piccolo set. La torta è pronta sopra un tavolino girevole, il tappeto steso a terra segna lo spazio dell'azione e il bimbo stringe fra le mani il suo orsetto di peluche. Pignatelli ordisce una piccola gag attraverso l'uso del montaggio, così, utilizzando un trucco cinematografico (sostituzione), la torta viene divorata in un sol boccone dall'orsetto. Alcune sequenze ritraggono il bambino adagiato su cuscini, all'ombra di un parasole, letteralmente immerso in un campo di margherite; in altre Pignatelli usa la luce del tramonto che si staglia sul viso del neonato, indugia sul suo volto come a volervi catturare qualche espressione nascosta, che solo la cinepresa può cogliere; in altre ancora accosta ai primi piani e ai dettagli delle mani e dei piedi del bimbo immagini di riflessi d'acqua, di orme lasciate sulla sabbia

⁸⁴ La prima sequenza è infatti opera di Aldo Cencini, il marito di Pignatelli.

da piedi adulti, presentando forse, attraverso il montaggio, i passi futuri del figlio. L'elaborazione successiva alle riprese che Pignatelli attua sui suoi film riflette naturalmente la sua sensibilità artistica e le influenze della pratica della pittura astratta e della fotografia come strumenti indagatori e introspettivi. In fase di ripresa l'autrice registra suggestioni e frammenti sensibili che successivamente rielabora e accosta con freschezza, mettendo a nudo se stessa, la sua esperienza di maternità, le sue emozioni più riposte. Il montaggio costituisce così un ulteriore processo di avvicinamento alle immagini, l'appropriarsi nuovamente del un materiale filmico che già porta impressa la sua impronta.

I continui sguardi in macchina del bambino rimandano ad un intimo dialogo con la madre, presenza in-visibile, che si riflette sulla scena nelle espressioni che il piccolo le rivolge e nei processi di identificazione tra madre e figlio che trovano nel film privato, e in particolar modo in questi diari femminili, uno spazio di rappresentazione unico e privilegiato.⁸⁵ Il film di famiglia diviene il luogo dove Pignatelli fa rivivere i suoi sentimenti di madre, ritagliandosi una pagina visiva, personale e intima, per affermare la sua identità⁸⁶. Ci troviamo di fronte a una chiara espressione di soggettività, considerando così il diario filmato e questi particolari film di famiglia come manifestazioni dello sguardo dell'enunciatore (svincolandosi naturalmente dalle definizioni che riguardano la sfera finzionale⁸⁷), di «soggettive sensoriali»⁸⁸ che rendono conto sia delle esperienze vissute sia della loro interiorizzazione. Sono espressioni di un sentire intimo, di un corpo che è

⁸⁵ Per un ulteriore approfondimento sulle dinamiche di identificazione cfr. Annette Kuhn, *Family Secrets. Act of Memory and Imagination*, Verso, London 2002, citata anche in A. Cati, «Sorrìdi alla mamma!», cit., p. 221.

⁸⁶ Cfr. Marianne Hirsh, *Family Frames: Photography, Narrative & Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 1997.

⁸⁷ Si rimanda alla definizione di Edward Branigan del Point of View Shot legata all'identificazione dello spettatore con colei o colui che guarda; cfr. Id, *Point of View in the Cinema. A Theory in Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton, Berlin-New Yor-Amsterdam 1984, pp. 73-142.

⁸⁸ A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private*, cit., p.105.

interno e partecipe della realtà che racconta ⁸⁹; è un guardare non riconducibile allo sguardo neutro di cui parla Odin. La cinepresa leggera e la tecnologia amatoriale permette di superare «le incrostazioni dell'apparato»⁹⁰ e diviene quasi un prolungamento del corpo. Il dispositivo e il corpo immersi e coesi nella vita che raccontano divengono un tutt'uno, soggetto narrato e soggetto narrante.

Pignatelli è regista e autrice dei suoi film, allestisce la scena e ne dirige l'azione, e allo stesso tempo né è la protagonista insieme al figlio. Il marito funge da supporto e aiuto alla messa in scena; compare nelle sequenze di gioco con il bambino, spesso mutilato; le inquadrature sono girate da un punto di vista ribassato, favorendo la completa identificazione della madre con il figlio e relegando il padre sullo sfondo o nel fuori campo. Nelle sequenze girate al mare, nell'estate 1973, il bambino è in acqua con il padre che lo sorregge e lo aiuta a nuotare, ma del padre vediamo solo le gambe e le braccia. La sua figura è parzialmente tagliata fuori dall'inquadratura e quindi dalla rappresentazione, relegata al ruolo di aiutante-comparsa. Anche nelle poche e brevi sequenze girate dal marito, si ha la percezione che egli funga esclusivamente da operatore: un tecnico della ripresa che agisce su indicazioni precise di Pignatelli, mettendo in quadro quel corpo che, pur nell'invisibilità, pervade tutto il diario. Impossibilitata ad autoriprendersi⁹¹, Pignatelli delega al marito la rappresentazione di sé senza però rinunciare all'impronta sensibile e personale che caratterizza tutta la sua produzione. Sequenza esemplare è quella che la ritrae in controluce, quasi una figura fatta

⁸⁹ Maya Deren scrive: «The most important part of your equipment is yourself: your mobile body, your imaginative mind, and your freedom to use both.» (Ead., *Amateur Versus Professional*, cit., p. 45).

⁹⁰ Piera Detassis, Giovanna Grignaffini (a cura di), *Sequenza segreta. Le donne e il cinema*, Feltrinelli, Milano 1981, p.8.

⁹¹ Benché la tecnologia Super8 accompagni un maggiore automatismo e una maggiore maneggevolezza delle cineprese, rivolgere la camera verso se stessa è un'operazione poco praticata.

di ombra dalla quale emergono, come filamenti luminosi, i capelli attraversati dai raggi del sole. La posa è statica, una fotografia animata, che restituisce l'effetto di sospensione temporale. La sequenza dei capelli al sole contiene molte inquadrature di insetti, fiori e paesaggi che rimandano all'immagine di una natura fertile, donna e madre. La scrittura del rapporto materno e della sua fusione con il corpo del bambino non viene filtrata dallo sguardo dell'uomo-padre, ma si autodetermina e si rivela in tutta la sua complessità e intensità in questo esclusivo dialogo a due voci, tra madre e figlio che si estende anche alla fruizione del film. La stessa Pignatelli afferma di aver proiettato i suoi film alla sola presenza del figlio, e in rare occasioni della madre, rafforzando l'idea di un intimo dialogo tra i due che ripercorre tutte le fasi della genesi del film sino alla visione e quindi alla rivelazione di sé: «La simbiosi tra madre e figlio pone in primo piano un dominio relazionale preciso, quello dell'affettività, che trova una formulazione propria nella scrittura privata di immagini in movimento»⁹².

II. 3 Scrivere con il cinema

Questi film sono veri e propri spazi autobiografici, punti d'incontro tra l'autobiografia e l'autoritratto, laddove la prima è legata, attraverso la descrizione degli accadimenti, al percorso della propria vita, mentre il secondo si raffigura come il tentativo della ricerca del proprio io, del proprio sentire⁹³.

I film di famiglia dicono di eventi intimi, personali, vissuti all'interno dell'ambiente domestico, ma anche del rapporto tra questo e la sfera

⁹² A. Cati, «*Sorridi alla mamma!*», cit., p.222.

⁹³ Raymon Bellour individua il video e l'immagine elettronica come i mezzi più adatti all'auto-rappresentazione, cfr. id., *Autoportraits*, in Raymon Bellour, Anne Marie Duguet (par), *Vidéo*, «Communications», 48, 1998, p. 341, ripreso nelle riflessioni di Silvia Tarquini, *Forme della soggettività. Tra generi e media*, «Bianco & Nero», 62, 1-2, gennaio-aprile 2001, pp. 60-63.

pubblico, nella sua interazione col mondo. Chi riprende con le piccole cineprese portatili, parla di sé attraverso lo spazio che vede e che occupa, attraverso il modo in cui descrive gli altri, i luoghi, e gli avvenimenti vissuti. Il cinema diventa allora uno strumento, come la penna, per scrivere con il corpo e di quel corpo che abita lo spazio che racconta. E viene da pensare ad Alexandre Astruc e al suo concetto di *caméra stylo*:

[Le cinéma] il devient peu à peu un langage. Un langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman. C'est pourquoi j'appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la *Caméra stylo*⁹⁴.

La macchina da presa diviene, così come la penna, un prolungamento del corpo e della mente; le sensazioni, le emozioni e gli stati d'animo di quei momenti passati vengono ricostruiti anche attraverso i piccoli movimenti impercettibili della mano che imbraccia la cinepresa, del corpo che occupa fisicamente lo spazio dell'azione e della storia, e infine dell'occhio che attraverso l'obiettivo ritaglia e valorizza la propria realtà.

La penna sul foglio ricostruisce avvenimenti passati, cercando attraverso il linguaggio scritto di trasmettere ciò che desidera sia ricordato, la cinepresa registra un passato-presente nell'istante in cui esso avviene, restituendo la spontaneità e l'imprevisto del momento che si trasforma in ricordo:

A ognuno di noi è familiare il lavoro narrativo della memoria che, anche in modo del tutto involontario, continua a raccontarci la nostra storia. Ogni essere umano senza neanche volerlo sapere, sa di essere un sé narrabile immerso nell'autonarrazione spontanea della sua memoria. Non occorre, infatti, che la

⁹⁴ «Il cinema diviene a poco a poco un linguaggio. Un linguaggio, cioè una forma con la quale e per la quale un'artista può esprimere il suo pensiero, per quanto astratto, o tradurre le sue ossessioni esattamente come si fa in un saggio o in un romanzo. È per questo che chiamo questo nuovo cinema la *caméra stylo*», trad. mia, Alexandre Astruc, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo*, «L'Écran français», 30 marzo 1948, ora in «Traffic», 3, été 1992, p.148.

memoria personale sia esplicitamente sollecitata nel suo esercizio autobiografico, ossia non occorre che la memoria involontaria si faccia ricordo attivo: ciò in cui il sé narrabile trova casa, più che un consapevole esercizio del ricordare, è la spontanea struttura narrante della memoria stessa⁹⁵.

Nel rapporto esclusivo e intimo delle cineamatrici con lo strumento, la cinepresa, il processo automatico del narrarsi si definisce come «il sapore familiare di ogni sé nella distensione temporale del suo consistere in una storia di vita che è questa e non altra»⁹⁶. Il sé narrante «coincide piuttosto con l'impadroneggiabile pulsione narrativa della memoria che produce il testo e nel testo medesimo lo cattura»⁹⁷. Le bobine familiari e private che ripercorrono la storia di anni o di vite intere sono dei journal intime dove chi filma e chi è filmato sono la stessa cosa, dove l'immagine di sé e l'immagine degli altri si confondono, in un gioco di specchi che rimanda sempre al corpo assente di chi guarda, di chi sta dietro l'obiettivo:

L'identità del sé, cristallizzata nella storia, è totalmente costituita dalle relazioni del suo apparire agli altri e nel mondo, perché, anche nello statuto [...] dell'autobiografia, la storia raccontata attraverso la convenzione della prima persona è sempre una storia che scopre, e allo stesso tempo crea, la relazione di sé con il mondo in cui il sé appare agli altri, potendosi conoscere solo in tale apparizione o esibizione⁹⁸.

L'identificazione tra l'io che filma e l'io filmato, tra l'autrice e i soggetti, i luoghi, il contesto che parlano di sé ha la sua massima esplicitazione nella figura dello sguardo in macchina e nei gesti che lo accompagnano e che lo rivelano. Il soggetto viene verso la cinepresa, avanza fino al primo piano, gli occhi puntati all'obiettivo, magari gesticola o pronuncia parole inudibili (il film è spesso muto) o, come più comunemente

⁹⁵ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, cit., p. 48.

⁹⁶ Ivi, p. 49.

⁹⁷ Ivi, p. 50.

⁹⁸ Ivi, p. 51, con rimando bibliografico in nota, Janet Varner Gunn, *Autobiography. Toward a Poetics of Experience*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1982, p. 141.

succede, fa una linguaccia, una smorfia. Considerato da Odin come una delle marche riconoscibili e identificabili del cinema di famiglia⁹⁹, questo sguardo rappresenta una forma di comunicazione diretta che si instaura tra l'io-occhio-macchina e la sua rappresentazione nel contesto familiare. Nel film di famiglia il soggetto dell'enunciazione si rivolge a se stesso¹⁰⁰. Se attraverso l'obiettivo la cineamatrice vede l'immagine di sé riflessa nella realtà che riprende, questo scambio di sguardi non è altro che la sua rivelazione, il riconoscimento e la presa di coscienza dell'auto-rappresentazione attraverso gli altri. La mediazione tecnologica della cinepresa è annullata e essa stessa diviene «strumento e registro di intimità di sguardi»¹⁰¹. Chi come noi si avvicina a questi film dall'esterno, percepisce immediatamente nello sguardo in camera la presenza del soggetto che riprende, chiamato in causa dall'interpellazione del soggetto ripreso. Così come avviene per il diario, quando riguardiamo queste immagini, possiamo immedesimarci e avvicinarci al sentire dell'autrice, caricandole di nuovi sensi. Il cinema diviene «uno strumento adeguato per la ricerca di una propria identità» che «mantiene / trascina con sé un portato di materialità, di corporeità che il discorso e la parola scritta sempre rimuovono da se stessi»¹⁰².

Un processo simile si riscontra nelle prime sperimentazioni da parte degli artisti dell'immagine elettronica dove lo sguardo in macchina è identificato con lo sguardo su di sé, grazie all'uso della diretta. Allo stesso modo il film privato crea, attraverso il circuito chiuso della famiglia, un

⁹⁹ R. Odin (sous la direction de), *Le filme de famille. Usage privé usage publique*, cit. p. 30.

¹⁰⁰ Riprendo qui gli scritti teorici sulla posizione dello spettatore e in particolare sull'interpellazione e lo sguardo in macchina di Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986.

¹⁰¹ R. Odin (sous la direction de), *Le filme de famille. Usage privé usage publique*, cit., p. 30.

¹⁰² Enza Bonifacio, Pina Mandolfo, Annabella Miscuglio, *L'immagine riflessa. La produzione delle donne tra cinema e televisione*, Litostampa Idonea, Catania 1982, p. 6.

analogo meccanismo di rispecchiamento¹⁰³. Possiamo parlare di identificazione proiettiva per questo tipo di l'autoritratto/autobiografia che supera i suoi limiti e si ridefinisce nella rappresentazione di sé attraverso «altri oggetti, figure e situazioni»¹⁰⁴.

È immediato in questa prospettiva il rimando al cinema sperimentale e underground che riprende il discorso della narrazione autobiografica in cui l'autrice o l'autore si filma e filma la sua famiglia, la sua comunità, il contesto nel quale vive e lavora, facendone uno dei suoi punti di forza. Volgendo dunque il nostro sguardo verso autrici e autori che, in modi più o meno mediati, hanno raccontato anche la loro storia personale (si pensi per esempio ai lavori di Mekas, Brakhage, Deren, Menken, Kuchar), cerchiamo di interpellare i segni e i punti di contatto con il cinema di famiglia, terreno privilegiato della memoria di sé che iscrive nell'immagine l'impronta della propria autrice o autore. Far presa sul tempo e sconfiggere la morte, per Brakhage sono gli istinti che spingono il cineamatore a riprendere feste, viaggi e i proprio familiari, come «esteriorizzazione del processo della memoria»¹⁰⁵. Allo stesso modo Maya Deren traccia la definizione di amatore partendo proprio dall'etimologia della parola stessa *amateur*¹⁰⁶, dal latino *amator*. L'amatore, dice Deren, trova soddisfazione in quello che riprende, nel suo lavoro, non nel riconoscimento degli altri per i risultati ottenuti. L'impulso autobiografico è così forte in questo cinema proprio per il suo essere unicamente fine a se stesso: rappresentazione di ciò che è, senza pubblico, senza giudizio. L'amore che muove il cineamatore e la

¹⁰³ Cito dal saggio di Sandra Lischi, *Dallo specchio al discorso. Video e autobiografia*, «Bianco & Nero», 62, 1-2, gennaio-aprile 2001, che riprende le teorie sull'auto-rappresentazione in diretta di Rosalind Krauss, *Video, the Aesthetics of Narcissism*, in G. Battcock, *New Artists Video*, Dutton, New York 1978.

¹⁰⁴ Il concetto di indentificazione proiettiva è definito da Stefano Ferrari, *Lo specchio dell'Io. Autoritratto e Psicologia*, Laterza, Roma-Bari 2002, pp. 24-25.

¹⁰⁵ Stan Brakhage, *In defence of the "amateur" filmmaker*, «Filmmakers Newsletter», 4, 9-10, luglio-agosto 1971.

¹⁰⁶ Maya Deren, *Amateur Versus Professional*, «Film Culture», 39, Winter 1965, p. 45.

cineamatrice è il carattere che li distingue dal professionismo che, al contrario, ripone tutte le sue aspettative nel pubblico e sul successo commerciale. E proprio la parola amore riecheggia in questi film, nell'amorevole scambio fra colei o colui che sta dietro l'obiettivo e il soggetto ripreso¹⁰⁷.

Ricordiamo come molte cineaste e cineasti dell'avanguardia americana degli anni Sessanta hanno indagato le possibilità delle tecniche amatoriali, filmando la quotidiana esperienza dei sensi. Oltre ai filmmaker più accreditati e universalmente noti - si pensi Jonas Mekas e Stan Brakhage - una figura importante e dimenticata è quella dell'artista Marie Menken, pioniera del diario filmato, che con la pellicola *Notebook*¹⁰⁸, filma con la sua cinepresa venti anni di impressioni e suggestioni tratte dal quotidiano. La rappresentazione di sé è uno dei più evidenti punti di contatto tra le donne comuni, cinedilettanti, e le donne che scelsero il cinema come percorso artistico e di vita, con particolare riferimento alla ripresa del quotidiano come strumento creativo di scrittura del sé. Le digressioni artistiche presenti nei film familiari che analizzeremo, ad esempio, ricordano molto da vicino le immagini suggestive del film di Menken; immagini di pioggia, dettagli di piante e fiori, l'uso particolare della luce.

Le pellicole girate da Ines Pignatelli e Giuliana Pezzi costituiscono due esempi di film-diario con caratteristiche differenti che scaturiscono da personalità e intenzionalità diverse. Una prima distinzione può essere fatta a partire dallo studio di David E. James sul film diary e diary film¹⁰⁹. Partendo

¹⁰⁷ Cfr. Eric De Kuyper, *Aux origines du cinéma: le filme de famille*, in R. Odin (sous la direction de), *Le film de famille: usage prive, usage public*, cit., pp. 11-25.

¹⁰⁸ Marie Menken, *Notebook*, 1962.

¹⁰⁹ Cati recupera le riflessioni teoriche di David E. James, *Film Diary/Diary Film: Practise and product in Walden*, in Id., *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, Princeton University Press, Princeton 1992, pp. 145-179, nella sua riflessione sull'autorappresentazione e la messa in forma del sé nei film di famiglia. Cfr. Alice Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private, 1926-1942*, Vita&Pensiero, Milano 2009, pp.91-99.

dalle opere di Mekas, James distingue le due categorie considerando la prima come una pratica di ripresa, mera composizione istantanea degli eventi; e la seconda come l'elaborazione di queste stesse immagini in testi più articolati e complessi che si avvalgono della pratica del montaggio e/o del commento sonoro e scritto. Se il film diary pone l'accento sull'immediatezza della scrittura filmica, come un taccuino o un diario personale, strettamente legato all'ordine di tempo del presente, il diary film costruisce un percorso di rielaborazione e selezione della memoria, una vera e propria rilettura e riscrittura del proprio passato. Nel nostro caso i film girati da Giuliana Pezzi costituiscono un film diary in cui le bobine mantengono un ordine cronologico di sequenzialità, senza aver ricevuto interventi di ricostruzione in fase di montaggio. Pezzi si limita a raccogliere le bobine e giuntarle secondo l'ordine stabilito dagli eventi che rappresentano. Nel fondo Pignatelli invece riconosciamo le caratteristiche del diary film: le sequenze sono rimontate e sonorizzate secondo il personale processo di ricostruzione della memoria dell'autrice, che ne fa delle scritture poetiche.

Le analisi filmiche sin qui delineate portano a tracciare delle costanti e delle figure stilistiche che iscrivono la pratica cineamatoriale, in special modo di quella femminile, nei registri della scrittura autobiografica e diaristica. La cinepresa diviene un'estensione del corpo, come prolungamento di sé, una camera stylo, che registra e filma non solo ciò che vede ma anche ciò che sente il soggetto, come si muove, come reagisce allo spazio e alle situazioni in cui è immersa. Le tecnologie leggere, come le piccole cineprese amatoriali, liberano dalla schiavitù del mezzo e dalle difficoltà d'uso, facendo dello strumento il proprio corpo e viceversa¹¹⁰. I testi sono frammentari, labili, seguono le impressioni e le emozioni, dilatano o concentrano i tempi,

¹¹⁰ Sullo strumento-cinepresa come protesi cfr. anche Gérard Leblanc, *Le petit autre*, in R. Odin (dirégé par), *Le cinéma en amateur*, cit., pp. 33-44.

lavorando sulle trame leggere della memoria. L'estetica del mal fatto¹¹¹, che caratterizza le produzioni familiari, riconduce alla loro spontaneità, che si riflette in un film in divenire, in un testo aperto. I ritratti e le inquadrature come messa in scena delle fotografie familiari si donano come frammenti visivi che attivano la ricostruzione di una memoria personale restituendo il passato come presente¹¹², sovrapponendo tempi e vissuti differenti. La figura dello sguardo in camera come specchio dell'io, dove gli occhi dell'altro o dell'altra, sono rivolti a sé, lascia i segni del soggetto celato dietro l'obiettivo della macchina da presa: una donna e il suo desiderio di esprimersi e di parlare di sé.

¹¹¹ Cfr., R. Odin, *Le film de famille dans l'institution familiale*, cit., p. 36.

¹¹² Cfr., R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard Seuil, Paris 1981, trad. it., *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2003.

Capitolo III. Una cinepresa in valigia: ho(me)liday movie

«Dal diario di viaggio che mi accingo a scrivere deve emergere ancora il viaggio»

Walter Benjamin, *Il mio viaggio in Italia. Pentecoste 1912*¹¹³, p. 17

Nella produzione dei film di famiglia il diario di viaggio occupa una posizione di rilievo. Al pari delle rappresentazioni del gruppo familiare nelle ricorrenze speciali come compleanni, nascite, matrimoni e festività, il film di viaggio costituisce uno dei “generi” più praticati.

I racconti dei viaggi, siano essi entro i confini del nostro paese, in Europa o al di là dell’oceano, si dipanano attraverso le memorie racchiuse in queste bobine che portano il titolo dei luoghi che hanno visitato. In questi reportage l’idea e il desiderio sono quelli di filmare se stesse in un mondo nuovo, quelle di testimoniare la curiosità e l’interesse per quel mondo, come se il viaggio fosse anche questa esperienza, iscriversi nel luogo che si sta visitando e portarne a casa una piccola parte, lasciando in quello una parte di sé. Per questo molti di questi film contengono ritratti e autoritratti delle cineamatrici in viaggio, in alcune sequenze si spostano da dietro a davanti l’obiettivo per far di sé lo spettacolo che è «lo spettatore in posizione di spettatore», per dirlo con le parole di Augé

“una presa di posizione”: l’esperienza di colui che davanti al paesaggio che è obbligato a contemplare, che non può non contemplare, “si mette in posa” e ricava dalla coscienza di questo atteggiamento un piacere raro e a volte melanconico»¹¹⁴.

Il viaggio come esperienza, come testimonianza di vita vissuta, importante riferimento per un qui e un altrove, riuniti inscindibilmente dalle

¹¹³ Walter Benjamin, *Meine Reise in Italien. Pfingsten 1912*, trad. It. *Il mio viaggio in Italia. Pentecoste 1912*, Rubettino, Messina 1995.

¹¹⁴ Marc Augé, *Non-lieux*, Editions du Seuil, Paris 1992, trad. it., *Nonluoghi*, elèuthera, Milano 2009, p.83.

immagini di questi film, dai racconti che scaturiscono dalla concatenazione delle immagini e dai commenti che animano le proiezioni con amici e parenti, al ritorno da quei luoghi, che nel salotto di casa divengono appunto l'altrove qui, tempo passato e presente, condensati nello spettacolo della visione del paesaggio e del film. I diari di viaggio filmati riproducono e completano delle geografie, come già ritroviamo nei film familiari girati nei luoghi della quotidianità, in occasioni speciali, durante le festività o le visite ai parenti, ricostruendo una mappa ideale, somma degli spazi e dei luoghi di queste vite comuni. Nel rapporto con luoghi e ambientazioni sconosciute, estranee e distanti il viaggio diventa «un veicolo per emozioni che altrimenti potrebbero non manifestarsi mai»¹¹⁵, un viaggio per scoprire, attraverso la scoperta dei luoghi, se stesse. Le donne che affrontano i viaggi con le loro cineprese, elementi indispensabili nelle loro valigie, come lo sono l'abbigliamento e le piccole necessità, compiono un movimento necessario per conquistare quella “stanza tutta per sé” che il film privato rappresenta.

Il film di famiglia abita degli spazi, dei luoghi e dei tempi definibili. La casa, la città dove si abita e i luoghi che si percorrono e si visitano durante la vita definiscono spazio e tempo del film familiare. Lo spazio nell'home movie è l'incrocio tra uno «spazio geometrico» e uno «spazio antropologico» che rappresenta «l'esperienza della relazione con il mondo da parte di un essere essenzialmente situato “in rapporto ad un ambiente”», uno spazio «esistenziale»; per dirla con le parole di Michel de Certeau: un «luogo praticato», un «incrocio di mobilità». Il racconto secondo de Certeau, e in particolare il racconto di viaggio, trasforma «i luoghi in spazi o gli spazi in luoghi»; nel «racconto di spazio» si identificano sia i luoghi che si «attraversano» e si «organizzano» sia il luogo costituito dalla scrittura stessa

¹¹⁵ Giuliana Bruno, *Atlas of emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York 2002, trad. it. *Atlante delle emozioni*, Bruno Mondadori, Milano 2006, p. 336.

del racconto ¹¹⁶ ; «lo spazio come pratica dei luoghi che definisce specificatamente il viaggio»¹¹⁷, dove sguardo e paesaggio si incontrano in un doppio spostamento quello «del viaggiatore, certo, ma parallelamente anche dei paesaggi di cui questi ha sempre delle visioni parziali, delle “istantanee”, sommate alla rinfusa nella sua memoria e, letteralmente, ricomposte nella narrazione che ne fa o nel concatenamento di diapositive di cui impone¹¹⁸, al ritorno, il commento a coloro che lo circondano»¹¹⁹.

Il viaggio predispone alla documentazione e si presta come momento eccezionale e unico nella costruzione del ricordo familiare e personale. Il viaggio e la vacanza rimandano a quelle atmosfere di sogno, di evasione che sono strettamente connesse con l'immaginario cinematografico. La distanza dalla quotidianità, dai luoghi di appartenenza predispone le basi per una differente rappresentazione di sé e della famiglia, lascia libero sfogo alla creatività e all'immaginazione dell'autrice. Il film di viaggio è il genere che più si avvicina alla rappresentazione pubblica dell'intimità familiare, proietta l'immagine della famiglia in un territorio dove i confini tra pubblico e privato si mostrano sempre più sottili, labili. Quando un cineamatore o una cineamatrice filma un diario di viaggio non lo fa solo per imprimere un ricordo di quei particolari momenti, perché la vacanza è un momento di socializzazione e di relazione con la società. I film di viaggio si prestano a proiezioni pubbliche, perché non riguardano solo l'intima sfera familiare ma bensì uno sguardo sul mondo e un documento storico di notevole importanza.

¹¹⁶ Michel De Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Gallimard, Paris 1990, trad. it., *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001, p. 173, citato in M. Augé, *nonluoghi*, cit., p. 81.

¹¹⁷ Ivi, p. 82; Augé parla di luoghi e non-luoghi come «strumenti di misura del grado di socialità dello spazio», ivi, p. 8.

¹¹⁸ Il concatenamento delle diapositive si può assimilare alle sequenze di immagini del viaggio filmato.

¹¹⁹ M. Augé, *nonluoghi*, cit., p. 82.

La straordinarietà dell'evento si pone come primo fattore di un diverso modo di approcciarsi al mezzo cinematografico, la macchina da presa diviene un accessorio indispensabile, al pari della macchina fotografica, per catturare questi straordinari luoghi e paesaggi.

Di particolare rilievo sarà l'analisi del fenomeno turistico negli anni del boom economico, perché è proprio in questo periodo che il diario filmato delle vacanze, delle villeggiature, e delle gite domenicali hanno la loro massima espansione, legato naturalmente allo sviluppo del turismo di massa e alla diffusione dei formati ridotti e delle tecnologie di ripresa.

Partendo da un'analisi dei contenuti e dei testi si tenterà di tracciare delle linee comuni all'interno dei fondi filmici femminili analizzati cercando di soffermarci sullo sguardo peculiare e differente delle donne sulle visioni e le esperienze di viaggio.

Innanzitutto bisognerà distinguere tra viaggio, vacanza, gita e villeggiatura, perché diverse sono le dinamiche che sottendono alle varie tipologie e che ci restituiscono differenti documenti filmici ognuno con le sue caratterizzazioni e implicazioni sociali.

Le ambientazioni vacanziere in questi testi sono numerose e ci permettono di tracciare delle vere e proprie mappe sensibili delle esistenze di chi le ha filmate.

Ma non solo. Definiscono i luoghi di villeggiatura e di vacanza in un periodo storico nel quale il turismo diviene un fenomeno sociale, non più il riconoscimento di appartenenza ad una classe altolocata, ma bensì fenomeno allargato e diffuso che raggiunge in pochi anni una larga fetta della popolazione italiana. Il periodo preso in considerazione è quello tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Ottanta. All'interno dei fondi molte sono le forme che le immagini di viaggio acquistano in rapporto al fondo stesso, alla loro collocazione, e alla loro messa in forma. Cercherò di fare chiarezza sulle diverse modalità di rappresentazione dell'esperienza di queste

viaggiatrici, dando ampio spazio alla loro storia personale. Molte delle cineamatrici filmano le loro vacanze familiari, rimanendo nell'ambito del cinema di famiglia, senza discostarsi dalle pratiche e dalle forme di quest'ultimo. Altre invece realizzano dei veri e propri diari di viaggio, editati e sonorizzati, alla guisa dei documentari turistici contemporanei. Proveremo quindi ad estrapolare le bobine di viaggio dai fondi filmici, confrontandole però con l'intero testo cercando corrispondenze e relazioni al suo interno.

A partire dal termine americano home movies possiamo già intuire come il film di viaggio si collochi sul perimetro della linea immaginaria che potremo tracciare intorno a questi testi, cercando di definire gli ambiti che li riguardano e soprattutto i luoghi. Se la casa occupa un posto importante centrale, per contestualizzare e definire il film familiare, il viaggio risulta tracciarne la linea di confine. Il film di famiglia agisce e si riconosce in determinati spazi, crea delle cartografie che rimandano a una ideale mappa che ricostruisce e definisce i luoghi della memoria familiare: dalla propria casa alla casa dei nonni, degli amici, a quella della villeggiatura, alle gite in città vicine e lontane sino a vere e proprie esperienze di viaggio fuori dai confini del proprio paese, della propria regione. Il film si muove verso l'esterno e anche attraverso questo movimento si apre ad un diverso modo di rappresentare, di filmare. Il viaggio e l'esperienza straordinaria nella quale ci immergiamo mettono in campo energie e intenzionalità diverse e attuano uno spostamento non solo realmente percepito attraverso le differenti ambientazioni, ma anche attraverso la fantasia che diventa pubblica.

III. 1 Il turismo, desiderio del viaggio

Lo sviluppo turistico che investe tutta Europa dal secondo dopoguerra è il risultato di molti fattori concomitanti che investono il vecchio continente e anche se diversi da un paese all'altro presentano

caratteristiche comuni. Primo fattore tra questi è la crescita del reddito nazionale e l'industrializzazione che permettono un'accessibilità maggiore ai servizi turistici e un loro maggiore sviluppo. Conseguenzialmente anche l'urbanizzazione come fattore sociale concorre al desiderio di vacanza, generato dalla vita frenetica e alienante delle grandi città che insieme alla riduzione dei tempi di lavoro cambia la concezione del tempo libero da parte delle classi lavoratrici. Alla diffusione del turismo come pratica sociale largamente diffusa concorre anche in maniera determinante la trasformazione del settore dei trasporti, automobile e aereo divengono il simbolo delle vacanze italiane. Nel corso del Novecento l'aumento dei flussi turistici ha portato a quello che è stato definito come "turismo di massa", ampiamente analizzato e discusso come fenomeno sociale. Andare in vacanza diventa un rito, un importante elemento di integrazione sociale¹²⁰, desiderio di fuga dalla civiltà¹²¹ l'allontanamento dalle abitudini quotidiane.

In Italia la crescita del turismo fin dai primi anni del Novecento segue di pari passo la crescita e lo sviluppo del paese, delle infrastrutture e dell'economia. Se nei primi anni del Novecento il turismo era un fenomeno marcatamente aristocratico e altoborghese, alla portata di pochi, negli anni Cinquanta e Sessanta le vacanze entrano a far parte delle abitudini delle famiglie italiane, "completando il passaggio da un turismo di élite a quello di massa"¹²². Le vacanze rappresentano uno dei simboli del miracolo economico italiano, come le automobili e gli elettrodomestici. Il turismo balneare che già dai primi anni del XX secolo si era sviluppato in maniera preponderante rispetto a quello termale (che attraversa tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del nuovo secolo il suo periodo d'oro) e quello

¹²⁰ Patrizia Battilani, *Vacanze di pochi, vacanze di tutti. L'evoluzione del turismo europeo*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 149.

¹²¹ Hans M. Henzensberger, *Una teoria del turismo*, in Id., *Questioni di dettaglio*, Feltrinelli, Milano 1965, p.65.

¹²² Patrizia Battilani, *Vacanze di pochi, vacanze di tutti. L'evoluzione del turismo europeo*, cit., p. 265.

montano, conquista il primato nel periodo tra le due guerre e si mantiene costante per tutto il cinquantennio postbellico. La creazione dei primi stabilimenti balneari, sin dalla metà dell'Ottocento fa sì che molte delle famiglie italiane prediligano questa meta per le loro ferie estive, facilmente raggiungibili, le coste italiane, in particolar modo quelle adriatiche, sono l'ideale punto di approdo per qualsiasi ceto sociale. Anche il turismo montano conosce a partire dagli anni Cinquanta un incremento sostanziale, soprattutto per quanto riguarda il periodo estivo. Se le vacanze invernali sono meno accessibili economicamente, spesso legate alle disponibilità economiche e al tempo libero dei lavoratori, la montagna nel periodo estivo diventa una valida alternativa alle vacanze marine, soprattutto con l'aumento dei servizi e delle infrastrutture. Per quanto riguarda il turismo nelle città d'arte e quello culturale più in generale il discorso è molto diverso. La vacanza accessibile a tutti è vista come un momento di abbandono e di distrazione, di trasgressione delle regole e delle abitudini imposte dai ritmi di vita lavorativi. Per questo molte famiglie, specialmente di ceto medio, preferiscono le mete turistiche marine o montane alle più impegnative mete culturali. Se vogliamo il turismo culturale è ancora una vacanza elitaria, non adatta alle famiglie numerose, praticata con molta più frequenza da coppie senza figli e socialmente agiate, di un livello d'istruzione superiore, con una posizione sociale di un certo prestigio.

Nel passaggio dai fenomeni pre-turistici al turismo di massa si sottolineano soprattutto le diverse intensioni del viaggiatore e della viaggiatrice, la vacanza non stabilisce più l'appartenenza ad una socialità di classe, ma diviene una pratica comune alla maggior parte della popolazione. Come sottolinea John Urry¹²³ l'esperienza del turismo diviene la ricerca di

¹²³ John Urry, *The Tourist gaze*, Sage, London, 1990, p. 2, citato anche da Massimo Locatelli, *Lo sguardo del cineturista*, in Luisella Farinotti, Elena Mosconi, a cura di, *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, «Comunicazioni Sociali», 3, 27, 2005, p. 554.

un luogo fuori dall'ordinario della vita lavorativa quotidiana. Il turismo moderno si definisce anche attraverso gli strumenti e le tecnologie che permettono la diffusione dello “sguardo turistico”, sovrapponendo “gli spazi fisici della mobilità collettiva e di quelli immaginari delle esibizioni spettacolari” e “le pratiche della memoria sociale con quelle della memoria familiare”¹²⁴.

I film di famiglia che riprendono le vacanze, le gite o i soggiorni in Italia e all'estero ci restituiscono un quadro abbastanza fedele alla vita e ai cambiamenti delle abitudini degli italiani e delle italiane, dimostrando anche la rapida diffusione della cinematografia amatoriale come pratica del tempo libero.

III. 2 Dalle istantanee al film, appunti di viaggio

L'atto del viaggiare, seppur nelle sue diverse modalità, implica una serie di operazioni e passaggi che possiamo definire “ritualità turistiche”: l'organizzazione del viaggio, la preparazione dei bagagli, il trasferimento verso la destinazione, la sistemazione in alloggi (albergo o casa), gli eventuali spostamenti e visite programmate, il ritorno e il racconto del viaggio. La macchina fotografica prima della cinepresa entra prepotentemente nelle pratiche turistiche, inseparabile strumento per testimoniare e garantire l'esperienza della vacanza e del viaggio,

la fotografia si sviluppa in tandem con una delle più caratteristiche attività moderne: il turismo. Sembra assolutamente innaturale viaggiare per svago senza portarsi dietro la macchina fotografica. Viaggiare diventa una strategia per accumulare immagini¹²⁵.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Susan Sontag, Sulla fotografia, ripresa da R. M. Chalfen, *Sorrìda prego!*, p. 133.

La macchina fotografica fa parte del *necessaire* per il viaggio, e diviene uno strumento efficace per raccontare le destinazioni e i luoghi visitati. L'atto del fotografare prima e del filmare poi diviene una delle attività più praticate durante le gite e i viaggi, uno dei riti costituiti della viaggiatrice e del viaggiatore. Così la macchina da presa fin dai suoi primi anni di diffusione si lega a questo uso, immortalare luoghi lontani e riportarli con sé a casa, in valigia, come un *souvenir* personale da offrire poi in fase di proiezione a parenti e amici, fruitori principali di questi racconti, ma anche a se stessi per ricordare e rivedere le esperienze vissute in queste particolari occasioni.

Per analizzare da vicino il fenomeno dei film di viaggio familiari come specchio della società italiana che riguarda le abitudini e l'impiego del tempo libero e il suo rapporto con la vita quotidiana, le abitudini e le modalità di rappresentazione da parte delle donne che filmano le proprie famiglie nell'eccezionalità del viaggio, cercherò di costruire una ideale geografia dei singoli fondi, distinguendo le modalità di viaggio, i tempi e i luoghi che questi film rappresentano. Di questi film prenderò in considerazione le destinazioni (mete esotiche, le città d'arte, la montagna, le località marine), le occasioni in cui questi viaggi venivano effettuati, la frequenza e le attività effettuate durante il soggiorno. Sarà importante rilevare all'interno del testo filmico le forme e le figure estetiche che emergeranno come peculiari del film di viaggio, soprattutto nel rapporto con la rappresentazione della famiglia negli spazi pubblici. Il film di viaggio attua una negoziazione tra lo spazio privato che la famiglia rappresenta e lo spazio pubblico che questa occupa e vive, tra la rappresentazione di quello spazio privato e quella degli spazi sociali, condivisi.

Per molte di queste donne il viaggio rappresenta solo la villeggiatura estiva nelle località balneari italiane, nella seconda casa di famiglia, che ricrea quello stesso ambiente casalingo e quotidiano e poco si differenzia dalla vita

che conducono abitualmente. Si tratta sempre della voglia di scoprire e di viaggiare, che seppur in maniera diversa da chi di loro intraprende viaggi “esotici” fuori dai confini italiani, tende a riportare l’esperienza di sé e il vissuto familiare in luoghi “estranei” che ci riconducono ad altri spazi, ad altre case, simili ma distanti dalla loro. Le mete che queste donne si prefissano, vicine o lontane, hanno il sapore della casa e della famiglia. Spesso per loro l’esperienza del viaggiare inizia con il viaggio di nozze, e continua come esperienza familiare, condivisa con il marito e i figli, un modo possibile per soddisfare la loro voglia di conoscere il mondo, di ritrovare in quell’altrove la loro casa. Perché se il film di famiglia è heimkino¹²⁶ (letteralmente cinema domestico) come definito da Alexandra Schneider, cioè un cinema domestico, appartenente quindi alla casa, il viaggiare dei queste donne porta il cinema di famiglia fuori da quella casa, sradicandolo dalle mura domestiche, dalla dimensione privata, portando questo privato nel pubblico e il pubblico nel privato. Il viaggio è a doppio senso, queste donne viaggiano verso e il viaggio verso di loro, attraverso il cinema. Portando il cinema familiare e la famiglia in uno spazio altro, queste donne non fanno che rassicurarci che il loro spazio è il mondo, che niente di ciò che vedono e riprendono è estraneo, che tutto è familiare. Il viaggio è un’esperienza di conoscenza, intima e anche condivisa. Nel viaggio queste donne portano loro stesse e le loro cineprese come occhi che registrano e raccontano avventure.

Le vacanze in riviera o in montagna, nell’alberghetto o nella seconda casa sono solo una delle esperienze che il film di famiglia registra, ma sono anche le più numerose. Negli anni Cinquanta non solo le famiglie agiate, ma

¹²⁶ Come spiega Alexandra Schneider questo termine, che non ha un vero e proprio corrispettivo in italiano, lega l’home movie alle pratiche, agli spazi e alle prassi di consumo; A. Schneider, Felice Logatto, Bernardo l’eremita e I boys: il sistema Pathé Baby e il caso della famiglia U., in (a cura di) Luisella Farinotti, Elena Mosconi, Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia, Comunicazioni sociali, 3, 27, Vita e Pensiero, Milano 2005.

anche i lavoratori meno abbienti si potevano permettere il lusso di una vacanza in riviera, negli stabilimenti balneari che su tutte le coste italiane creano luoghi e forme del divertimento per le famiglie italiane che si godono le meritate ferie retribuite.

Le cineamatrici non si separano dalla loro cinepresa, che in queste occasioni di eccezionalità familiare dove il tempo libero non è più un frammento nell'ordine prestabilito della vita quotidiana, ma si estende sino a divenire lo stato della vacanza, diviene una compagna di avventure, un oggetto indispensabile quasi quanto il costume da bagno e il vestito da sera. Scriveva Barbara Reid Robson, sulla rivista *Sunset*, nell'ottobre del 1929:

A movie camera as well as a small stillo ne were my constant companions. Yes, the movie was heavy, but I wouldn't take anything for the 3200 feet of film witch will be a lifetime momento of my wonderfull journey. And even though one can buy postcard picture of the ordinary sights, I find that my snapshots meane ver so much to me»¹²⁷.

Tuttavia ciò che contraddistingue questi diari di viaggio filmati è la costruzione del racconto. A volte le villeggiature o i soggiorni nella casa al mare o in montagna non vengono rappresentati in forme diverse dagli altri momenti familiari vissuti nella tranquillità domestica. In questi film non si riscontrano marche audiovisive e indici che ci segnalino il luogo geografico (cartelli stradali), una forma del racconto che ci restituisca il percorso del viaggio (la partenza o i preparativi). Il viaggio non è importante, come non lo è il luogo dove si gira; al centro di questi film c'è la famiglia e la sua rappresentazione, indipendentemente dal luogo e dal momento vissuto.

Altri film invece si costruiscono come dei veri e propri percorsi, le cineamatrici ne scandiscono le tappe, i preparativi, la partenza, il viaggio verso la località di vacanza, l'arrivo e le giornate scandite dalle visite ai

¹²⁷ Barbara Reid Robson, *Getting Ready for my round and world trip*, *Sunset*, October 2009, pp. 67-72, citato in Patricia R. Zimmermann, *Geographies of desire: cartographies of gender, race, nation and empire*, «Film History», 8, 1, 1996, p.94.

monumenti e ai luoghi più interessanti, riti e consuetudini del viaggio che identificano questi film come dei veri diari di bordo.

III. 3 Villeggiature e viaggi. Film familiari in vacanza.

La famiglia Babina, si riuniva ai fratelli e alle sorelle, per il soggiorno estivo a Rimini, nella casa di villeggiatura dei genitori. Le sequenze che ci riportano a questi mesi di vacanza estivi (in particolar modo il mese di agosto) fanno parte di 11 film, montati nell'arco di 11 anni, che raccontano ognuno un anno di vita. Le bobine hanno come protagonisti tutti i componenti della famiglia, il "clan dei Babina" (come lo definisce lo stesso marito della Babina che sonorizzava con la propria voce over questi film). La famiglia riunita dei fratelli e delle sorelle di Maria Anna, con i rispettivi figli, si incontra in riviera ogni estate. Le immagini delle vacanze sono confezionate poi nei diari, montati con sequenze girate nell'arco di vita di un anno, i titoli sono indicativi e non menzionano i luoghi, bensì i personaggi (titolati I nostri figli seguito dall'indicazione dell'anno); le biografie dei figli sono presentati come una costruzione seriale, undici episodi che ricalcano la vita dei bambini anno dopo anno. Le bobine quindi, accuratamente montate dalla cineamatrice e il marito, che condividono la passione per la cinematografia e insieme realizzano anche dei cortometraggi di finzione, raccolgono immagini dei figli che ripercorrono la loro vita nell'anno passato. Allo stesso modo i film realizzati a Lillaz, Viserba e Jano durante le villeggiature da Beatrice (Bice) Tornimbeni, testimoniano come questi film non si soffermino molto sul luogo, sulla straordinarietà della vacanza, ma siano molto simili ai film girati nelle proprie case in occasione di eventi e ricorrenze speciali. Del resto questo tipo di villeggiature, nelle seconde case delle famiglie, siano esse al mare o in montagna, non si caratterizzano come esperienze turistiche, rientrano al contrario nella quotidianità e nelle

abitudini familiari, dove tutti riuniti sotto lo stesso tetto e soprattutto i bambini occupano uno spazio importante nella costruzione di queste memorie. Anche Beatrice Tornimbeni, come i Babina, realizza dei piccoli film montati, con l'ausilio di titoli e musiche, che abbracciano un arco di tempo più ampio, sulle villeggiature a Lillaz e Jano; i film 15 anni in Val D'Aosta. Lillaz 1977-1992 e 10 anni di vita a Jano(1970-1980), raccolgono e mostrano attraverso un montaggio accurato, non solo i loro protagonisti (per lo più i nipoti e i figli di Tornimbeni) ma anche le trasformazioni e i cambiamenti dei luoghi a lei cari. Il film montato con le riprese effettuate durante i soggiorni alla casa di Lillaz, in Val d'Aosta, (dedicato alla memoria di un amico di famiglia scomparso prematuramente) mostra inquadrature simili di luoghi e situazioni girate però a distanza di quindici anni: il cartello stradale, del 1992 e quello del 1970, l'albergo "Le Cascade", che negli anni si è trasformato da piccola pensione a hotel, i campi da tennis, e le stesse cameriere dell'albergo riprese da una diapositiva di quindici anni più vecchia e poi con la cinepresa dal vero, fuori dal ristorante dell'albergo che scherzano e si intimidiscono di fronte alla camera. Tornimbeni ci fa rivivere il ricordo di quegli anni passati nella spensieratezza delle vacanze estive, un nostalgico souvenir di Lillaz, un luogo per lei molto caro. Dopo questa sequenza iniziale il film si dipana cronologicamente attraverso il susseguirsi delle giornate di ferragosto che la famiglia passava presso "Le Cascade", le sequenze sono annunciate da titoli (scritte con lettere magnetiche su lavagna) *Giocchi di ferragosto-Lillaz 1987*, *Lillaz Hotel Cascade ferragosto 1991*, *Giocchi di ferragosto all'Hotel Cascade*. Altrettanto caro e pieno di ricordi è per Tornimbeni Jano, luogo della casa di campagna, nei pressi di Sassomaroni, dove Bice passa molto tempo a riprendere i familiari durante i pranzi e le cene in famiglia, e i pomeriggi di passeggiate e tempo libero nel giardino della casa. Tornimbeni riprende la casa, il giardino, il paesaggio dei dintorni con curiosità e dovizia, sempre come se fosse a prima volta che lo vede,

inserendo particolari dei fiori da lei coltivati, di tramonti e cieli stellati. Anni prima dal 1959 al 1961 Bice aveva passato i mesi estivi in compagnia della famiglia a Viserba, dove il padre aveva acquistato una villetta sul mare, e aveva composto un piccolo film su quegli anni passati sulla riviera romagnola¹²⁸. I temi del film sono gli stessi che ricorrono negli altri, i raduni della famiglia, i pranzi o le cene, ma anche i pomeriggi al mare e le serate sulla passeggiata del lungomare. Le lunghe giornate sull'affollato bagnasciuga riminese sono scandite dai bagni, dai giochi sulla spiaggia dei piccoli e dalle lunghe discussioni sotto l'ombrellone dei più grandi. Tornimbeni è una cineamatrice esperta, ha un forte senso estetico per le inquadrature, sempre perfettamente bilanciate, mai sopra o sotto esposte, che dimostrano una buona padronanza del mezzo tecnico e le danno la possibilità di esprimere le proprie emozioni e sentimenti attraverso forme e figure diverse. Evocativi e poetici long take riprendono il tramonto sul mare, con le barche ormeggiate nelle insenature e i bambini che si divertono a fare il bagno fino a sera tardi, e le lunghe inquadrature rallenty delle figlie e delle nipoti che corrono sulla battigia, venendo incontro alla macchina da presa, dai colori vividi, è come se volessero rallentare il tempo sino a fermarlo. Le immagini della vita trascorsa in questi luoghi scaturiscono i ricordi e li collocano in uno spazio ben preciso, perché sono queste case, queste strade, queste spiagge e queste montagne che fanno attivare la memoria.¹²⁹

Il viaggio come esperienza e come evasione dalla realtà quotidiana è nei racconti filmici di queste cineamatrici «un fare che permette un vedere»¹³⁰, che ci rimanda alla struttura del racconto di viaggio: «storie di percorsi e di gesti che sono segnate dalla “citazione” dei luoghi che ne

¹²⁸ La bobina del film porta il titolo *1959-1960-1961 Viserba*.

¹²⁹ Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 62, anche in A. Cati, *Pellicole di ricordi*, cit., p. 165.

¹³⁰ M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 179.

risultano o che li autorizzano»¹³¹. Ecco allora che questi racconti di percorsi e luoghi, di gesti e di spazi, si dipanano di fronte ai nostri occhi come frammenti di memorie sfuggenti, impresse sulla pellicola come tracciati indelebili di ricordi che appartengono alle donne che li hanno vissuti e girati, ma anche alla spettatrice e allo spettatore. I luoghi e gli spazi che questi film attraversano rendono questi film memorie collettive, restituiscono i frammenti di un mondo conosciuto e visitato, accomunano chi le ha girate e chi le guarda rendendoli spettatori del mondo. La tour Eiffel, la fontana di Trevi, ma anche anonimi borghi medievali, le mille facciate di chiese gotiche e romane, le mille piazze e monumenti che popolano questi film risvegliano il nostro immaginario popolato di queste figure di luoghi, di questi spazi. Così non è difficile perdersi in queste immagini, che divengono una danza ipnotica e sensuale attraverso il ricordo «principe azzurro di passaggio, che risveglia, per un attimo, la bella addormentata delle nostre storie senza parole»¹³². Molti dei fondi da me analizzati appartengono a queste “categorie” di racconti, frammenti che costituiscono un flusso continuo, una linea che unisce l’occhio che sta dietro l’obiettivo con l’occhio che riguarda le immagini sullo schermo, danzando tra monumenti, piazze, montagne, paesaggi infiniti e dettagli di fiori, piante, finestre, orme e passi e riflessi acquatici. Il nastro della pellicola scorre e si fa scorrere da movimenti sinuosi, carrellate, panoramiche; lenti avvicinamenti, stacchi improvvisi, paesaggi che scorrono dal finestrino di una macchina o di un treno e dalla prua di una barca, fisse inquadrature sui movimenti frenetici delle città, immagini rubate dalle finestre degli alberghi di tutto il mondo. I segni e le forme che caratterizzano queste scritture visive sono i moti dell’animo che si rivelano attraverso l’occhio e la mano che le realizzano, sulla superficie delle immagini sono impresse le sensazioni e le emozioni che il ricordo dei luoghi

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² M. de Certeau, *L’invenzione del quotidiano*, cit., p. 164.

ci restituisce, inconsapevolmente registrati dalla macchina. Questi viaggi emozionali, si ritrovano nelle pellicole girate da Bruna Bartolini, che fa delle esperienze di viaggio un leitmotiv della sua produzione filmica. Strenua viaggiatrice dai primi anni Sessanta sino ad oggi, molti sono i luoghi che ritroviamo nelle pellicole di viaggio che costituiscono l'intero corpus delle sue produzioni. Munita di cinepresa Bartolini non affrontava un viaggio senza il suo prezioso strumento. Il compito di filmare il viaggio e di consegnare i ricordi alla pellicola era per lei importante quanto il viaggio stesso¹³³. Come lei stessa afferma “ il viaggio è vero solo quando lo rivedo nei film”. Documentare quindi queste vacanze è lasciarne una traccia indelebile nella memoria e nel mondo, le pellicole sono le orme che seguono gli itinerari.

Tutte le bobine¹³⁴ che lei stessa ha donato all'Archivio nazionale del film di famiglia portano titoli di città e paesi visitati con l'indicazione dell'anno, solo per farne alcuni esempi: 1968 Spagna, Germania, 1973 Austria, 1978 Londra e valle del Tamigi, 1980-81 Cortina, 1983 Capitali nordiche, 1985 Budapest-Praga-Vienna.

I viaggi di Bruna sono a scadenza annuale, organizzati con tour operator o in autonomia, ma anche visite che spesso faceva al marito, nelle sue destinazioni di lavoro¹³⁵. Solo i titoli delle bobine ci parlano dei luoghi,

¹³³ Bruna racconta un aneddoto per far capire quanto per lei fosse importante non separarsi dalla sua cinepresa: durante uno dei suoi numerosi viaggi cadendo ruppe la macchina da presa, il marito che sapeva bene quale importanza aveva per lei filmare e conservare un ricordo delle vacanze la accompagnò lo stesso giorno a comprarne una nuova. La notizia è tratta da un'intervista fatta da me alla stessa Bartolini nel settembre 2011.

¹³⁴ Il fondo Bartolini presente presso l'archivio rappresenta solo una parte dei suoi reportage di viaggio, come lei stessa ha dichiarato infatti nei nostri numerosi incontri, continua tutt'oggi a filmare con la videocamera e a collezionare cassette e dvd nella libreria di casa. Dagli anni Novanta infatti abbandona la pellicola per passare al VHS e poi ad altri formati analogici, negli ultimi anni riprende con una videocamera palmare che registra direttamente su formato DVD-video, così da ottimizzare lo spazio.

¹³⁵ Il marito lavorava presso la società IBM ed era spesso in trasferta lavorativa per periodi che potevano variare da pochi giorni a mesi, così Bruna programmava le sue ferie per recarsi in visita dal marito e «approfittare dell'occasione per vedere posti nuovi e filmarli, spesso anche con

non vi sono altre indicazioni all'interno dei film che richiamino le nominazioni delle città o dei paesi visitati, né altri riferimenti a definire la posizione geografica precisa. Le immagini scorrono come un taccuino di appunti visivi, impressioni-impressionate sulla superficie scura della pellicola dalla luce dei paesaggi. Neanche lei stessa ricorda tutti i nomi delle località che ha visitato, ma non è importante la precisazione puntuale della posizione fisica su una mappa, l'importante è evocare l'esperienza vissuta, si chiami essa Vienna, Roma o Düsseldorf, il viaggio rappresenta per lei la vita, la sensazione di far parte di un mondo e di essere quel mondo. Queste sinfonie di città e di paesaggi, registrazioni impressioniste del mondo nel loro scorrere continuo e incessante costruiscono una trama, come un ricamo, che ha come punto di inizio la casa della famiglia Bartolini (composta da lei stessa, il marito e l'anziana madre) nella periferia romana, ad Acilia. Nell'infinita rete di nomi che ritroviamo tra i titoli uno dissonante ha richiamato la mia attenzione: *1972 Acilia (Casa)*. Nel 1972 dopo dieci anni di matrimonio Bruna assiste e partecipa ai lavori per la costruzione della sua casa romana; riprende minuziosamente l'avanzamento del cantiere, dalla gettata delle fondamenta per arrivare alle immagini della casa arredata e vissuta. Tutte le fasi dei lavori sono documentate nel film e anche i familiari e gli amici partecipano alla costruzione di questo racconto, di un momento importante per la famiglia. Nel film si riconoscono la madre di Bartolini, il marito e alcuni amici. L'atmosfera è quella di una festa, e la casa, sequenza dopo sequenza, prende vita. La bobina ripropone tutta l'attesa e la trepidazione della giovane coppia nel coronamento del sogno della nuova abitazione. Bartolini segue attenta tutti i particolari della costruzione, abita la casa con la sua presenza, si avvicina con la cinepresa a quella che sarà la sua vita futura, il luogo che abiterà per molti anni a venire. In campo lungo

l'intenzione di ritornare», le parole di Bruna Bartolini sono tratte da un'intervista fatta da me alla stessa nel settembre 2011.

riprende la casa e il suo circondario, ne esplora i confini e le prospettive, è un processo di appropriazione, di conoscenza reciproca tra lei e la sua nuova vita ad Acilia: il vicinato, il paesaggio, le strade. Le riprese sono effettuate all'esterno da varie angolazioni, quasi una documentazione metodica e studiata del contesto. All'interno Bartolini riprende la pavimentazione, gli allestimenti del bagno, e inquadra il panorama incorniciato dalle finestre, i riflessi di luce che penetrano nel salone e nella camera da letto.

Le sequenze non sono montate, ma si presentano in ordine cronologico di ripresa; la casa prende forma, circondata dalle attente cure di tutti i familiari che abitano questo “luogo della memoria”. Il panorama cambia, la casa e Bruna iniziano pian piano ad “ambientarsi”. Nel suo film Bartolini traccia una mappa geografica della sua vita, dettata dal suo essere viaggiatrice, dalla sua passione più grande che la spinge a documentare i luoghi che ha visitato tracciando una circonferenza intorno al centro che è rappresentato dalla sua casa di Acilia. Il disegno tracciato dai film di Bartolini si dispiega chiaro ai nostri occhi se consideriamo questo film come il suo centro. È da questo luogo, questa casa, nel suo divenire, che immaginiamo poi abitata da tutte le sue memorie, che lei stessa parte per definire le infinite rette che tratteranno i suoi diari di viaggio. Un fitto lavoro di ricamo e di scrittura che dal centro scorre e si accresce in più ampie circonferenze, collegate tra loro dalle maglie sottili delle immagini che ritornano di volta in volta nei suoi film: le fontane, zampilli d'acqua contro scorci di cielo azzurro; i giardini, dettagli di fiori, piante, alberi; gli uccellini che bagnano le loro ali nelle pozze d'acqua, i gabbiani che si librano nell'aria dietro la scia di una barca, le oche e i cigni dei laghi e degli stagni che danzano sinuosi sopra i riflessi d'acqua; panoramiche e carrellate sulle facciate delle chiese, sui monumenti, sulle piazze; campi lunghi di vallate e montagne, di cascate e laghi, di paesi arroccati, mari agitati; tramonti e albe, a bordo di un'imbarcazione o su di un lungomare, luci e ombre che

ritagliano i profili delle case e le figure dei passanti; le piazze e le vie delle città abitate da volti sconosciuti e familiari; e carrellate mobili da macchine in corsa, autobus, treni e barche. Proprio quest'ultimo tipo di inquadrature mobili ci trasporta su un altro piano del discorso, non si tratta di registrare immagini di un paesaggio che sfugge, per tramandare il ricordo dei luoghi visitati, ma di riprodurre uno stato mentale, «è il silenzio di queste cose che messe a distanza, dietro il vetro, che, da lontano fa parlare i nostri ricordi o trae dall'ombra i sogni dei nostri ricordi»¹³⁶. La cinepresa registra ciò che ai loro occhi sfugge, corre veloce fuori dal finestrino del treno, della macchina, dell'autobus, il paesaggio immobile

montagne maestose, verdi prati, villaggi incantati, colonnati di edifici, scuri profili urbani sul roseo sfondo del tramonto, bagliori di luci notturne in un mare che sta di fronte o alle spalle delle nostre storie¹³⁷.

Il mondo che sta fuori, è ripreso attraverso l'obiettivo della cinepresa che restituisce il movimento e la sensazione di sfuggevolezza che si prova quando queste immagini ci scorrono davanti, statiche e mobili allo stesso tempo. La macchina da presa registra la separazione tra chi riprende, l'occhio che vede di là dal vetro, attraverso l'obiettivo, e il paesaggio, imprime l'impronta di un corpo che danza immobile, che percorre uno spazio e traduce la sua immobilità in pensiero. Percepriamo in queste immagini, accelerate e innaturali, frutto del movimento meccanico del treno, della barca o dell'auto (ma anche dell'aereo), il generarsi di un pensiero interiore messo in atto proprio attraverso la separazione fisica del vetro, tra le viaggiatrici e il paesaggio. La registrazione non è funzionale alla messa in scena del paesaggio, ma reca in sé il pensiero e le emozioni che scaturiscono attraverso queste visioni mobili; ricordi, suggestioni che passano dai colori

¹³⁶ Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 170.

¹³⁷ *Ibidem*.

vividi delle pellicole a colori in queste immagini che ricordano ancora una volta fili intrecciati di un telaio costruito dal percorso di queste vite comuni. Potremo considerare il movimento del paesaggio che scorre fuori dal vetro in relazione al movimento interno, prolungamento del loro paesaggio interiore.

III. 4 Riviste e manuali come vademecum della viaggiatrice

La rivista «Cinema» dal 1936 al 1937 dedica al passo ridotto una rubrica, il *Manualetto del cinedilettante*, che riporta consigli e soluzioni sull'uso delle apparecchiature cinematografiche per il dilettante alle prime armi e quello più esperto. La tendenza per questi testi è quella dell'avvicinamento al professionismo e il conseguente abbandonando i temi e le riprese a carattere familiare, prese in scarsa considerazione da questo tipo di letteratura (ad eccezione di soggetti e piccole scene costruite e programmate con l'aiuto dei familiari). Il film di viaggio si ritaglia uno spazio tutto suo nelle rubriche del passo ridotto e nella manualistica. L'esperienza del viaggio, al contrario della vita quotidiana, merita di essere filmata, con riguardo e accorgimenti che il cineasta amatoriale dovrà seguire come per la costruzione di un film di finzione, programmando le riprese dei soggetti e il suo viaggio come se fosse una sceneggiatura. Nelle pratiche ideali del cinedilettante l'improvvisazione è mal tollerata, quello che si raccomanda sempre nei manuali e nelle riviste specializzate è la pianificazione delle riprese, per dare al film le sembianze di un prodotto professionale, distaccandosi più che si può dal semplice filmato di ricordi. Il viaggio che ci si appresta a intraprendere è ricco di imprevisti e situazioni non programmate, ma i consigli della letteratura mettono in guardia sulle difficoltà di effettuare delle riprese senza criterio, inquadrando e scegliendo di riprendere delle scene in modo "sbagliato", senza dar risalto ai particolari e rischiando di non trasmettere «i tratti caratteristici e l'aspetto

significativo»¹³⁸ ad esempio di un paesaggio. La programmazione che certamente può essere compiuta per ottenere un film di viaggio di successo per i cinedilettanti riguarda l'introduzione al film

cominceremo con il primo piano di un orario ferroviario o di una carta automobilistica, un dito scorrerà sulle pagine dell'orario dal luogo di partenza a quello di arrivo o seguirà sulla carta la traiettoria del nostro prossimo viaggio. Brevissimi quadretti daranno le indicazioni dei preparativi del viaggio: si completano le valigie, si dà la cera agli sci, si verifica il motore dell'auto a seconda dei casi, se il viaggio ha luogo in ferrovia si potranno prendere gustose inquadrature della stazione: signore che fanno la fila alle biglietterie, locomotive che fumano, cartelli indicatori della destinazione, ecc¹³⁹.

Programmare le riprese, così come si programma un viaggio, nella maniera possibile, studiando i movimenti sulla mappa, le città e i paesi che si incontreranno per cercare di visitare i luoghi interessanti, gli itinerari e i paesaggi più belli, tracciare «una trama leggera nella quale legare le differenti fasi del viaggio»¹⁴⁰. Manuali e rubriche consigliano per qualsiasi soggetto si voglia cinematografare una seppur minima programmazione delle riprese e programmazione delle scene che si intendono rappresentare. Il caso della cinematografia di viaggio è particolarmente congruo a questo tipo di impostazione; il tema del viaggio e la sua organizzazione è già un soggetto scritto.

Per altri generi di films il cineasta deve cercare un soggetto e poi svilupparlo, mentre qui il tema è già pronto. Non bisogna far altro che seguire l'azione e mostrarne lo sviluppo, le peripezie, in modo chiaro, interessante e divertente, secondo il caso»¹⁴¹.

Riprendere tutte le fasi del viaggio, dai preparativi al ritorno a casa, daranno l'idea di continuità, evitando quella "frammentarietà" che è propria

¹³⁸ *I primi passi, Manualetto del cinedilettante*, in «Cinema», 14, 1937, p. 113

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Pierre Monier, Suzanne Monier, *Le livre du Cinéaste amateur. Technique, Pratique, Esthétique*, Paul Montel, Paris 1967, p. 110, traduzione mia.

¹⁴¹ Pierre Monier, *Il libro completo del cineamatore. Tecnica-Pratica-Estetica*, Mursia Editore, Milano 1963, p. 203.

dei film a soggetto familiare¹⁴². Le riviste specializzate, sin dagli anni in cui si diffonde quello che può essere considerato il primo formato amatoriale, il 9,5mm, promuovono la pratica cinematografica nel tempo libero, soprattutto per documentare la famiglia, le feste e i momenti indimenticabili che rimarranno impressi nelle pellicole come un vivido ricordo, e le vacanze, sul bollettino Pathé Baby si leggono molti annunci pubblicitari che richiamano la vacanza come “festa della natura e degli uomini”, “di colori e di luce”¹⁴³ che potrà essere fissata nei nostri ricordi attraverso le immagini in movimento del cinema dilettevole. Il “cinereportage”¹⁴⁴ di viaggio identifica spesso la pratica amatoriale più spiccia, quasi al pari del film familiare in senso stretto e nella letteratura che riguarda la pratica del cinema amatoriale molte sono le colonne spese alla ricerca di norme forme estetiche convenzionali e consigli sulle produzioni di questo tipo di film. Il film dovrà avere una struttura circolare, quindi importante sarà riprendere i preparativi e il viaggio verso la meta turistica, le attività e i paesaggi nelle località visitate e infine il ritorno. Le riprese di cartelli stradali, insegne, mappe e altre indicazioni importanti sono dei validi sostituti dei titoli delle didascalie. Per le panoramiche e i campi lunghi i manuali consigliano sempre il treppiede, e di un paesaggio si raccomanda la ripresa dei tratti essenziali, dei «particolari elementi caratteristici che gli conferiscono l’aspetto significativo»¹⁴⁵. «I panorami e le vedute dei monumenti non dovranno essere che complementi rapidi del quadro d’insieme, che sarà vario, multiforme, dinamico,

¹⁴² Ernesto Cauda, *La cinematografia per tutti. Guida pratica per cinedilettanti*, A.I.C.E.P., Roma 1931, p.139.

¹⁴³ «Pathé Baby», 10-11, 1929, p. 2.

¹⁴⁴ Guido Bezzola, nella sua rubrica L’ABC dell’otto millimetri, tenuta sulla rivista Ferrania negli anni 1952-53, descrive il cinereportage come un soggetto facile e frequente per il cinema amatoriale. Riprendere una gita domenicale è una delle cose più semplici che chi si accosta anche per la prima volta alla ripresa può fare.

¹⁴⁵ *I primi passi, Manualletto del cinedilettante*, «Cinema», cit., p. 113

animato»¹⁴⁶. Nel film di viaggio, reportage di un'esperienza di conoscenza di luoghi e culture differenti, non dovranno mancare sequenze che illustrino scene di usi e costumi locali, che testimonino il contatto col luogo e le persone che lo abitano. Pierre Monier¹⁴⁷ nel suo manuale più famoso e diffuso per il cineamatore include tutta una serie di temi legati al film di vacanza, differenziando il paesaggio e le situazioni che si vengono a creare durante una gita, una vacanza, un soggiorno. I suggerimenti di Monier spaziano dalla campagna alla montagna, regalando al dilettante dei preziosi suggerimenti sia per quanto riguarda la costruzione del film che per gli aspetti tecnici delle riprese. Monier illustra degli esempi abbastanza comuni di brevi soggetti di film: *Orizzonte Marino*, *Alta montagna*, *Al paese del valzer*¹⁴⁸. Con la macchina a mano si possono fare molte carrellate, sempre raccomandando la lentezza e la precisione dei movimenti, si può scegliere di riprendere il panorama dalla seggiovia o dalla funivia, e se si è bravi anche mentre si scia, «scendendo dolcemente una pista non accidentata»¹⁴⁹. Questo tipo di riprese, le carrellate, a mano e a bordo di un mezzo di trasporto, che sia la macchina, la barca o il treno sono molto incoraggiate, con le dovute cautele, dagli autori che raccomandano strade non dissestate e andature rapide e sicure¹⁵⁰, riprese non troppo lunghe e a favore di luce, evitando di passare da ambienti troppo bui ad altri luminosi. La ripresa dalla barca offre al cineamatore scorci e prospettive sorprendenti, e il riflesso sull'acqua è «uno dei soggetti più fotogenici che ci siano, specialmente a colori»¹⁵¹.

Alcuni testi danno suggerimenti sull'importanza (in particolar modo nelle pellicole mute) di dare riferimenti precisi sul luogo che si andrà a

¹⁴⁶ E. Cauda, *La cinematografia per tutti. Guida pratica per cinedilettanti*, cit., p.139

¹⁴⁷ P. Monier, *Il libro completo del cineamatore. Tecnica-Pratica-Eстетica*, cit., pp. 195-209.

¹⁴⁸ Ivi, pp. 198-204.

¹⁴⁹ Ivi, p. 207.

¹⁵⁰ E. Cauda, *La cinematografia per tutti. Guida pratica per cinedilettanti*, cit., p. 139.

¹⁵¹ P. Monier, *Il libro completo del cineamatore. Tecnica-Pratica-Eстетica*, cit., p. 197.

visitare; riprendere il cartello stradale, la mappa o la cartina stradale, inserire titoli e didascalie semplicemente indicando il nome della località oppure arricchire il quadro con cartoline o titoli scherzosi. I consigli più tecnici riguardano la realizzazione di “cartine animate” che ricostruiscono il percorso del viaggio attraverso il disegno tracciato direttamente sulla mappa geografica.¹⁵²

Il film di viaggio è considerato in questi testi come una ricca officina di prova per il cineamatore, offre spunti e situazioni differenti, mette alla prova la capacità tecnica e stimola alle sperimentazioni con la macchina da presa, gli obiettivi e i filtri. Il tempo libero e il clima rilassato e piacevole della vacanza investono tutta la famiglia che partecipa più attivamente alla realizzazione di questi reportage. Il film non può essere solo un insieme di dettagli e panorami, ma meglio se i familiari o gli amici collaborano alla realizzazione di piccole scene «a meglio seguire l'azione»¹⁵³. Per Monier ad esempio le riprese di una passeggiata in un sentiero di alta montagna, in compagnia di tutta la famiglia, forniscono materiale prezioso per un piccolo reportage che includa anche «eventuali giochi d'espressione»¹⁵⁴, primi piani di un bambino sorpreso per l'arrivo di un branco di capre selvatiche, piccole scenette umoristiche durante il cammino e il picnic nel bosco. Dunque per molti autori dei manuali la ripresa del viaggio o della gita è un soggetto che si avvicina più a quello del film familiare e rappresenta un momento di pratica ed esercizio condiviso da tutta la famiglia. George Wain nel suo *Vademecum del cinedilettante* non menziona il film di viaggio come un genere a se stante, ma lo inserisce all'interno del *Film di scene familiari*, descrivendo una piccola sequenza di tempo libero in spiaggia con i bambini che si divertono

¹⁵² Mario T. Maccarini, Filippo Maggi, *18 fotogrammi al secondo*, Rizzoli Editore, Milano 1976, pp. 109-110.

¹⁵³ P. Monier, *Il libro completo del cineamatore. Tecnica-Pratica-Eстетica*, cit., p. 201.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

giocando nell'acqua, con la sabbia e sui pontili e la madre che sembra rilassarsi sulla sdraio, ma che è sempre vigile e attenta e non li perde mai di vista¹⁵⁵. Nei piccoli manualetti che Ferrania distribuiva gratuitamente ai cinedilettanti due sono i soggetti ai quali l'amatore si accosta: «il piccolo film a soggetto ed il modesto cinereportage». Di quest'ultimo si parla come del genere più facile e praticabile, la gita al mare (in montagna o campagna) è alla portata di tutti. La macchina da presa al contrario della fotocamera ci permette di costruire il racconto di una giornata in maniera chiara e lineare, mentre nelle fotografie quello che rimane sono «pezzetti di carta isolati quasi privi di senso». Segue una descrizione dettagliata di una ipotetica gita in barca a vela¹⁵⁶, uno dei soggetti più trattati dalla manualistica per le infinite possibilità di inquadrature, le buone condizioni di luce, e la possibilità di sperimentare con le pellicole a colori per una resa ottimale.

Molte pubblicità sulla carta stampata che promuovono apparecchi fotografici si riferiscono al momento delle vacanze per convincere i consumatori ad acquistare i loro prodotti.

La stessa Kodak promuove le sue macchine come indispensabili compagni di avventure durante i periodi di vacanza; nel 1930 su «Le vie d'Italia» si legge: «non partire per le tue vacanze senza un Kodak»¹⁵⁷, la macchina fotografica diventa un «amico inseparabile delle vostre ore di svago» e l'illustrazione mostra quattro giovani ragazze sul bagnasciuga, una di loro, in piedi è intenta a fotografare le amiche. Si tratta in questo caso di uno spostamento di genere, la macchina fotografica diviene oggetto maschile “un kodak” con la quale le ragazze possono immortalare i loro momenti di tempo libero, semplice da imparare e facile da portare. Il

¹⁵⁵ Wain George, *How to film as an amateur*, Focal Press, London 1950, trad. it., *Vademecum del cinedilettante*, Edizioni del Castello, Milano 1950, pp. 155-156.

¹⁵⁶ *L'ABC del passo ridotto*, Ferrania, Milano, 1960, pp. 34-38.

¹⁵⁷ «Le vie d'Italia», XXXVI, 7, 1930, p. XI.

“Kodak” diviene il sostituto del compagno di viaggio maschile¹⁵⁸. Questa inusuale e curiosa interpretazione del mezzo fotografico che acquista un’identità di genere imprevista per andare incontro alle esigenze delle consumatrici è una rara eccezione nel panorama delle strategie pubblicitarie delle case produttrici. Molto frequentemente nelle campagne pubblicitarie della stessa casa Kodak la documentazione delle attività del tempo libero in vacanza è affidata indistintamente all’uomo e alla donna che riprende o fotografa per diletto la famiglia e gli amici dediti alle attività più varie: gli sport acquatici, lo sci, le passeggiate immersi nella natura i picnic. La stessa già citata macchina da presa Filmo 75 è pubblicizzata dalla Bell and Howell come la camera ideale per i viaggi, le vacanze e le attività del tempo libero, facile da usare anche per i bambini. Molte delle pubblicità, sin dagli anni Trenta, pubblicate sul periodico turistico più autorevole del Touring Club italiano «Le vie d’Italia» indicano la macchina da presa come il nuovo strumento per registrare le proprie vacanze, anche se la presenza della macchina fotografica rimane immutata, a questa si affianca seppure timidamente la cinepresa. Il cinema amatoriale come sostiene Massimo Locatelli¹⁵⁹, nella sua preziosa analisi sugli sviluppi della figura del cineturista, «non condivide gli spazi dedicati alla cinematografia standard» che si ritrova in articoli o reportage sul paesaggio italiano nel cinema d’autore o commerciale e rubriche sui vari festival di cinema amatoriale italiani, ma viene trattato sommariamente nelle rubriche di fotografia, rubriche però molto tecniche e specializzate, che guardano più alle innovazioni e agli aspetti più strettamente tecnici che riguardano le strumentazioni e le possibilità delle cineprese a passo ridotto. Dal gennaio 1959 la rivista nella rubrica fissa Fotografia ospita uno spazio (a una attenta analisi molto

¹⁵⁸ Anche in una pubblicità precedente di un apparecchio fotografico Zeiss Ikon si parla di “un compagno fedele su cui potete contare in ogni momento”, «Le vie d’Italia», XLVII, 1, 1941, p. 13.

¹⁵⁹ M. Locatelli, *Lo sguardo del cineturista*, cit., p. 558.

limitato) dedicato al formato ridotto, dettato dal numero crescente di dilettanti che imbracciano la cinepresa affiancandola alla macchina fotografica.

[...] vogliamo fare in questa rubrica un po' di posto anche al cinema a passo ridotto, il quale se in certe occasioni (es. Usa) ha ormai superato per numero di amatori la stessa fotografia, anche in Italia va prendendo rapidamente piede e annovera già una folta schiera di fedeli. Il cinema dilettantistico, diciamo subito, non sostituisce la fotografia. Quello non è immediatamente godibile come questa: abbisogna di un mezzo abbastanza complesso (proiettore) per estrinsecarsi, per giunta richiede di una determinazione allo spettacolo, nonché di una certa messa in scena (ambiente buio, schermo, famiglia o amici riuniti). Inoltre non consente ingrandimenti su carta o riproduzioni a stampa tecnicamente accettabili. Però dà il movimento, la vita: e questa è una cosa insostituibile. Si pensi soltanto alla possibilità di rivedere il nostro bambino, o noi stessi fatti adulti, trotterellare, giocare, ridere, strillare, come facevamo nei nostri primissimi anni di vita. Il cinema quindi, per ogni persona sensibile e aggiornata, dovrebbe affiancarsi alla fotografia come complemento prezioso e indispensabile nella documentazione della propria esistenza. La sua fortuna risiede nella sostanziale verità del motto "Filmare è più facile che fotografare". In effetti se ci si attiene alla pratica normale e si gira all'usuale cadenza di 16 fotogrammi al secondo, per usare correttamente una macchina da presa non v'è altra difficoltà che regolare il diaframma in rapporto alle condizioni di luce. [...] Anche quest'ultima difficoltà è venuta a cadere con la comparsa delle cineprese ad "occhio elettrico"¹⁶⁰.

La cinematografia per tutte e per tutti non ha bisogno delle continue attenzioni che si rivolgono alla fotografia, viaggia da sé anche sotto mani inesperte; così nella rubrica più che consigli su come utilizzare al meglio queste apparecchiature si informano i lettori e le lettrici sui nuovi modelli, gli automatismi che li accompagnano e il successo di talune pellicole a colori, perché «per girare a colpo sicuro un film in 8mm, dunque, non c'è altro da fare che metter l'occhio al mirino e premere il bottone di marcia. Chi saprà resistere ad una simile tentazione?»¹⁶¹

Come sostiene Locatelli il passaggio da una "amatorialità istituzionalizzata" degli anni Cinquanta al nuovo modello di consumo audiovisivo legato al "turismo vivace e curioso" degli anni Sessanta è

¹⁶⁰ «Le vie d'Italia», 2, LXV, 1959, pp. 264-266.

¹⁶¹ Ivi, p. 266.

testimoniato dagli annunci stampa dove la cinepresa non è più unico elemento iconografico, ma fa da contorno alla messa in scena del fatto sociale: si rappresentano scene di divertimento in spiaggia, sport acquatici, i primi bagni dei piccoli figli al mare, la gita in barca, il picnic in campagna. La diffusione della cinematografia dilettante avviene anche attraverso la conquista degli spazi dell'esperienza del viaggio e del turismo dei quali sempre di più, a partire dagli anni Sessanta, gli italiani e le italiane si appropriano, relazionandosi con il mezzo tecnico e tracciando delle mappe sensibili dello sguardo turistico italiano.

Capitolo IV. Una cinepresa nomade, tra cinema privato e amatoriale

Il film privato non risiede esclusivamente nei luoghi condivisi dalla famiglia ma spesso attraversa e tocca da vicino ambiti diversi, sconfinando spesso nella dimensione pubblica, mantenendo però forme e caratteristiche che lo contraddistinguono, portando con sé quel carattere intimo e personale, quelle forme di dialogo, di reciproca attenzione tra chi riprende e chi è ripreso – o ripreso – e soprattutto gli atteggiamenti spensierati e giocosi di chi non si prende troppo sul serio, di chi non mira alla professionalizzazione di un hobby, ma vede la cinepresa come uno strumento di condivisione e di partecipazione di un gruppo, sia esso appunto la famiglia o una classe. Il cinema istituzionale (quello del grande schermo, delle dive e dei divi che compaiono sulle riviste, nelle sale cinematografiche e in seguito alla televisione) sembra essere in continuo contatto con il cinema amatoriale e quello privato a partire da una doppia origine comune: gli sviluppi tecnologici che hanno portato poi alla differenziazione tra il formato standard e il formato ridotto e la derivazione di tipo familiare, casalinga, dei primi film registrati dai pionieri e le pioniere del cinema. Si avverte sin dai primi anni la necessità di sviluppare tutte le potenzialità che la macchina cinema offre, l'intrattenimento e la creazione dello spettacolo cinematografico, ma anche uno strumento che può essere diffuso e praticato all'interno delle mura domestiche. Si pensi alla diffusione dei proiettori casalinghi, ancor prima che delle cineprese, che portavano il cinema di intrattenimento dallo schermo al salotto di casa, con la diffusione dei cataloghi dei film in pellicola da parte delle grandi case di produzione come la Pathé ad esempio sin dai primi anni Venti. Il cinema entra nelle case

e si fa amico, compagno di giochi e divertimenti e anche utile nella sua funzione sociale di educatore:

invece di andare in giro per i cinematografi romani io avevo in casa l'amico mio caro, che mi istruiva, mi divertiva e mi ammoniva a me e le mie compagne, che venivano a godersi lo spettacolo sul bianco schermo, di essere utile alla Patria, alla società, alla famiglia¹⁶².

Ricordiamo infatti tra la fine degli anni Venti e negli anni Trenta il cinema amatoriale intrattiene rapporti molto stretti con il regime (a partire da quelli istaurati con la casa francese Pathé), rafforzati dalla nascita dei CineGUF¹⁶³ che utilizzano il formato ridotto (il 16mm soprattutto) per produrre i loro film. Il cinema amatoriale, quello dei cineclub, dei festival di dilettanti, degli “amatori professionisti”¹⁶⁴ che fa riferimento anche alle riviste specializzate sul cinema ridotto¹⁶⁵ è naturalmente molto vicino al

¹⁶² Lettera inviata alla rivista «Pathé Baby», 3, dicembre 1928, p.21; ricordo come in quegli anni in Italia il cinema a passo ridotto sia legato in particolar modo agli ambiti educativi e scolastici, in particolar modo la casa francese intesse rapporti (attraverso il suo direttore Guido Luzzato) sia con il regime che con la chiesa, Cfr., Elena Mosconi *Il cinema per tutti*, in Luisella Farinotti, Elena Mosconi, a cura di, *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, cit.

¹⁶³ Per approfondimenti sulle esperienze delle sezioni cinematografiche dei gruppi universitari fascisti rimando a: Gian Piero Brunetta, *Il cinema nei GUF in Nuovi materiali sul cinema italiano 1929-1943*, XII, Mostra internazionale del nuovo cinema, Pesaro 1978; Luca La Rovere, *I Cineguf e Littoriali del cinema*, in Orio Caldiron, a cura di, *Storia del cinema italiano 1934-39*, Volume 5, Marsilio, Venezia 2006; Clara Mancini, *Il Cinema dei Giovani. Dal CineGUF al Cine Club*, in Lorenzo Cuccu, ed. *Il cinema nelle città. Livorno e Pisa nei 100 Anni del Cinematografo*, Edizioni ETS, Pisa 1996.

¹⁶⁴ La prima “Associazione italiana cinematografisti dilettanti” nasce nell’agosto del 1929, sulla spiaggia di Nettuno (Roma), per iniziativa di Mario Costa. Il racconto umoristico, *I dilettanti del cinema. “L’associazione italiana di cinematografisti dilettanti”*, che lo stesso ne fa sulla rivista «Pathé Baby» (21, 15 giugno 1930, pp. 11-15) mette in luce come il desiderio di fare del cinema fosse spesso ostacolato dai costi e dalle complicate strumentazioni oppure considerato un gioco alla portata dei bambini. La Pathé promuoveva da tempo una politica di abbassamento dei costi per una “cinematografia alla portata di tutti” come si legge nelle sue campagne pubblicitarie.

¹⁶⁵ Le riviste dedicate alla pratica del cinema amatoriale, legate essenzialmente alle produzioni dilettanti dei cineclub, sono numerose; per citarne alcune, «Pathé Baby. Bollettino della società italiana Pathé Baby» (1928-30), «Il Cinedilettante. Rassegna dei dilettanti di cinematografia» (1930-31), «Rivista italiana di cinetecnica» (1928-32), «Ferrania» (1947-67), «Cinema ridotto. Mensile di cinema a formato ridotto» (1954-?), «L’altro cinema. Rivista mensile del cinema d’amatore» (1954), «Il cineamatore. Notiziario mensile della Federazione italiana dei cineclub» (1960-67) divenuto poi «Cineclub» (1968-98), «Il fotogramma. Notiziario della Federazione nazionale cineamatori» (1962-73), «Cinema in casa. La rivista del cineamatore» (1977-79), «Cienepi. Rivista

cinema privato e familiare e non solo per i supporti tecnologici comuni ai due ambiti (le pellicole sub-standard). Molti dei cineamatori e cineamatrici non professionisti (il numero delle donne che frequentava i cineclub era esiguo e ancora tutta da indagare è la presenza femminile nei club Fedic o in altri circuiti di produzione amatoriale¹⁶⁶) utilizzavano la loro conoscenza della tecnica cinematografica anche nell'ambiente domestico, nonostante i "soggetti familiari", così chiamati dalla letteratura cinedilettantesca, avessero poco spazio nelle rubriche e nelle discussioni in questi ambiti, che consideravano la pratica del cinema in famiglia di scarso interesse e rilievo per chi volesse dedicarsi con passione a questo che veniva considerato molto più che un hobby. Non molti cineamatori e cineamatrici che praticano il cinema amatoriale hanno il desiderio di filmare in famiglia, molte e molti di loro usano la cinepresa quasi come uno strumento di lavoro, non adatto a riprendere noiosi pranzi o feste di compleanno, estenuanti primi piani dei bambini in attesa di una smorfia o un sorriso che non verrà, lunghe panoramiche e camera car lungo le strade litoranee.

La pratica cinematografica parte spesso dall'ambito familiare; si comincia ad avvicinarsi alle strumentazioni con il pretesto di filmare i primi passi della figlia o le prime candeline del figlio o ancora prima il proprio viaggio di nozze. L'amatore è un vecchio cineasta familiare, e come precisa Roger Odin¹⁶⁷ è con lui che ha dei conti da regolare; si distanzia, presto quindi, da questo ruolo per il desiderio di fare del cinema di qualità

di ricerca sul cinema non professionale» (1979-87), «Cinema & Superotto. Rivista mensile del cinema e superotto» (1979).

¹⁶⁶ Durante la mia ricerca sul campo è emersa però una presenza predominante di donne insegnanti presso le scuole medie soprattutto di grado inferiore che praticavano la cinematografia a scuola, insegnando ai ragazzi i primi rudimenti delle tecniche fotografiche e cinematografiche, realizzando film di finzione o animazioni che circuitavano nei festival di cinema per ragazzi di tutta Italia. Per ulteriori approfondimenti si veda il capitolo *Una cinepresa nomade, tra cinema privato e amatoriale*.

¹⁶⁷ Roge Roger Odin, *La question de l'amateur dans trois espace de réalisation et de diffusion*, in ed. «Communications», *Le cinéma en amateur*, 68, 1999, p. 54.

accusando il cinema privato di essere “mal fatto” (forme di bricolage, imperfezione tecnica, assenza di montaggio, non pianificazione degli eventi) a confronto del “ben fatto” amatoriale. La distanza che da sempre divide la pratica amatoriale da quella professionale nel cinema si amplifica e si ripercuote sul rapporto tra amatoriale e privato. I dilettanti guardano ai professionisti e al cinema istituzionale come modelli da imitare e si relazionano ad essi cercando proprio di distanziarsi da quella che è la pratica del cinema in famiglia. Nelle intenzioni e nei sogni dei cineamatori c'è il raggiungimento di un livello che ambisce al semi-professionale, in un eterno confronto che subordina i dilettanti alla pratica professionale. Professionista è colui che trae i mezzi di sostentamento della propria vita dall'arte che pratica, la propria professione appunto, l'amatore fa di quest'arte un hobby, che non trae profitto ma si diletta nelle sue pratiche escludendo tutte le problematiche e le necessità sottese alle finalità commerciali. Il termine amatore acquisisce però, in questo eterno confronto, un'accezione negativa, che si ripercuote nei discorsi che interessano il cinema di famiglia come campo di azione dei dilettanti. Diventare un vero cineamatore o una vera cineamatrice significa rompere con il contesto di produzione familiare, ritrovarsi in un ambito di semi-professionalità, come può essere quello di un cineclub o di un meno istituzionalizzato gruppo di amici accomunati dalla passione per la cinematografia, implica un'iniziazione¹⁶⁸ che permette il consolidamento con il gruppo, e che porta a distanziarsi dalla posizione di “regista di famiglia”, per una nobilitazione che passa attraverso il rifiuto di una pratica considerata “bassa” e infruttuosa. Così spesso il nuovo gruppo di appartenenza entro il quale svolgere e condividere la passione per le tecniche e le fantasie registiche sostituisce il “gruppo familiare”, ambiente del “bricolage” e povero di spunti. Tra le cineamatrici che compongono il corpus da me analizzato nessuna ha preso parte a cineclub o associazioni di

¹⁶⁸ Ivi, p. 56.

dilettanti cinematografici, ma alcune di loro si sono allontanate dall'ambito esclusivamente familiare, in modi e tempi differenti, utilizzando le conoscenze delle tecniche cinematografiche in ambito scolastico e artistico. Maria Anna Babina, Carla Batini e Benedetta Iandolo sono insegnanti che hanno utilizzato il cinema come strumento didattico e formativo con i loro studenti delle scuole medie inferiori, abbandonando del tutto o trascurando la cinematografia familiare e privata per spostarsi in uno spazio pubblico, quale quello della scolaresca, che impone e sottende diversi modi di produzione e fruizione del film amatoriale, discostandosi ma mantenendo delle analogie con l'home movie. Tenterò di tracciare un quadro delle diversità e dei punti di contatto tra queste produzioni, che sembrano caratterizzarsi per una maggioritaria presenza femminile anche in virtù di un numero maggiore di insegnanti rispetto ai colleghi maschi nella scuola pubblica nel periodo in cui queste registe operano, la fine degli anni Settanta e il decennio successivo.

IV. 1 Maria Anna Babina, animazioni casalinghe

Maria Anna Babina sin dai primi anni Sessanta, quando il padre, cineasta appassionato le trasmette la passione, gira, monta e sonorizza insieme al marito, Luciano Casali, film di famiglia e piccoli cortometraggi di finzione (girati con gli amici nelle case di campagna intorno a Bologna con l'aiuto e il divertimento di un gruppo di amici). Babina e il marito sono due cineamatori molto competenti e attivi, ogni anno dal 1962 al 1989 producono almeno uno o più di un film, viaggi, animazioni, feste di capodanno, riunioni di famiglia tutti costruiti e montati (con musica o voce over di entrambi) non come semplici documentari, ma sceneggiati e organizzati come delle piccole storie, arricchiti con scenette comiche create ad hoc, commenti umoristici e didascalie funzionali al racconto. Tutti i film sono confezionati

con titoli di testa e di coda, nessun passaggio è lasciato al caso, e sia Babina che Casali si occupano di tutte le fasi della lavorazione: dalla pianificazione alle riprese, dal montaggio alla sonorizzazione. Maria Anna insegna educazione tecnica, dal 1970, prima nella scuola media inferiore “F. Besta”, poi nella “Zamboni” e “L. C. Farini” di Bologna, cercando di coinvolgere gli studenti e le studentesse in lavori creativi che stimolassero in loro l’interesse per la materia. Decide sin da subito che la fotografia e il cinema potevano essere degli strumenti utili per far lavorare le sue scolaresche in questo senso, così gira tra il 1975 e il 1989 dieci bobine che spaziano da esperimenti e primi tentativi di animazioni, realizzazione di piccoli spot pubblicitari, cartoni animati e progetti più complessi di cortometraggi di finzione. In questi ultimi anni le pellicole private sono in numero molto inferiore rispetto ai precedenti: i figli sono oramai cresciuti, Maria Anna si separa dal marito e inizia la sua vera e personalissima produzione amatoriale con il “gruppo scolastico”, abbandonando pian piano la pratica del cinema familiare. Gli ultimi dieci anni di lavori girati in pellicola, dal 1979 al 1989 sono solo film scolastici. Maria Anna trova così al di fuori dello stretto gruppo familiare con il quale ha iniziato a praticare e ha coltivato la cinematografia a passo ridotto, il marito, i parenti e i figli, che collaboravano attivamente alla realizzazione di questi film, una propria strada e autonomia. Il desiderio di conciliare la sua passione per la fotografia in movimento e l’arte la porta a sperimentare il passo uno, tecnica di ripresa che le consente di realizzare cortometraggi animati a partire dai disegni, ma anche dalle semplici costruzioni Lego o da pupazzi creati con la plastilina e altri materiali, delle studentesse e gli studenti. I film erano girati con la cinepresa personale di Babina, da lei stessa e da alcuni dei suoi allievi e allieve, in formato Super8, montati e sonorizzati. Il passo uno era funzionale al percorso didattico di Babina, lei stessa afferma che attraverso l’animazione dei disegni, i ragazzi affrontavano tutti i passaggi dall’immagine statica al movimento, mentre altri

lavori come *Storia di un punto* mettevano in luce il lavoro di studio sul concetto di punto e linea, sul movimento, le forme e il segno. In *Storia di un punto* ultimo dei film realizzati da Babina a scuola, nel 1989, ogni componente della classe ha lavorato ad una sequenza del film¹⁶⁹, con diverse tecniche di animazione: pittura diretta o graffi sul supporto della pellicola, cartoni animati, animazioni passo uno con plastilina, e riprese accelerate di disegni dal vero, disegni realizzati con il computer, rallenty o accelerazioni di movimenti del corpo, esercizi e danze. Le allieve e gli allievi attraverso questo lavoro, realizzato a partire da un soggetto che è stato elaborato in una sceneggiatura, hanno potuto approfondire e studiare i concetti di punto, linea, forme e movimento attraverso lo strumento cinematografico che si è dimostrato utile e prezioso per l'apprendimento didattico e anche per il consolidamento del gruppo scolastico. Molti altri film di animazione utilizzano tecniche e spunti differenti, attingendo non solo dal disegno e dalla pittura, ma anche dal fumetto (con l'utilizzo di scritte e la costruzione del quadro che richiama la carta stampata), il decoupage e il decollage, e anche dalla poesia e dalla letteratura per sceneggiare cortometraggi di vario genere, horror, gialli e polizieschi. Babina lavora in collaborazione con altre docenti della scuola accomunate dall'interesse per la cinematografia come ausilio e strumento didattico per l'insegnamento, producendo anche cortometraggi di finzione tratti da testi letterari, come ad esempio *La mascherata della morte rossa*, (1981-82), ispirato al racconto di Edgar Alan Poe. Gli allievi e le allieve si sono cimentati con l'adattamento del racconto letterario e con tutte le fasi di lavorazione del film, la scelta dei costumi, delle scenografie, le luci, e infine con il montaggio, sempre sotto la supervisione di Babina che eseguiva le riprese e l'editing del film. In questo film vengono applicate le conoscenze delle tecniche cinematografiche più elementari,

¹⁶⁹ Le sequenze del film sono annunciate da didascalie e sono: *punto, linea, forma e colore, il movimento, il linguaggio del corpo.*

come la sostituzione, il rallenty e il viraggio al rosso. Il gruppo di cineamatori e cineamatrici che Babina crea in questi anni è il frutto della sua esperienza passata di riprese familiari dalla quale prende spunto e attinge, ma anche dalla quale si emancipa e si distanzia, “professionalizzando” le sue opere, creando una vera e propria catena di produzione del film. Alcuni di questi cortometraggi partecipano a concorsi e festival di cinema dei ragazzi, come la Biennale del cinema dei ragazzi¹⁷⁰ svoltasi a Pisa dal 1972 sino ad oggi, una delle più importanti manifestazioni che coinvolge e raccoglie le produzioni amatoriali scolastiche italiane. Questo aspetto della cinematografia nelle scuole, promossa soprattutto da insegnanti donne è tutt’ora da indagare e si mostra ad una prima analisi un argomento ricco di prospettive e spunti per gli studi sul cinema amatoriale. Molte sono le difficoltà che si incontrano nel reperimento dei materiali, i film sono spesso andati perduti o conservati in cattivo stato laddove non siano stati acquisiti dalle insegnanti stesse è difficile recuperarli negli istituti scolastici che spesso se ne sono liberati o non consentono il libero accesso a questi documenti.

IV. 2 Ciak si gira, film scolastici di Carla Batini

Alla metà degli anni Sessanta, precisamente nell’anno scolastico 1967-68, Emilio Sidoti, Elina Bolla e Andrea Sismondi, maestri della Scuola elementare statale di Albisola Superiore, realizzano *Libertà in cammino*, film in due episodi intitolati *La Resistenza* e *I mille*, ispirato alle vicende storiche della

¹⁷⁰ Le attività della Biennale sono confluite nel 1997 nell’Associazione cinema dei ragazzi, che organizza festival e manifestazioni per la diffusione dell’educazione cinematografica nelle scuole, con la collaborazione di enti pubblici territoriali che supportano e collaborano alle iniziative promosse. Leggiamo sul sito «Tra i Soci fondatori del CIAS (Coordinamento Italiano Audiovisivi a Scuola), l’Associazione, in collaborazione con altri Enti e Associazioni, si pone come luogo di raccolta, valorizzazione e promozione delle esperienze che vengono dal mondo giovanile e della scuola nel campo degli audiovisivi e del multimediale; luogo di incontro per quanti vogliono discutere le varie posizioni pedagogiche e didattiche e strumento per collegare le realtà del territorio che si muovono sul piano dell’incontro dei linguaggi», <http://www.cineragazzi.it/associazione/chi-siamo/>.

Resistenza e dell'Unità d'Italia. I film in pellicola 8mm bianco e nero, corredati di voce over e musiche di commento, sono interpretati e realizzati dagli stessi alunni con il sostegno degli insegnanti che attraverso la cinematografia offrono alle alunne e agli alunni uno strumento per interpretare e approfondire gli argomenti storici affrontati dal programma scolastico. In altre città si creano negli anni Settanta centri doposcuola che insegnano e praticano la cinematografia e la fotografia per ragazzi, le prime sono Torino, Pisa, Brescia, Bologna, Carbonia e negli anni Ottanta Bari e Palermo che si riuniscono nel CIAS (coordinamento italiano audiovisivi scuola) nel 1997. Alcuni di questi centri sono divenuti associazioni o cooperative che si occupano della diffusione della pratica audiovisiva in ambito educativo-scolastico. Il cinema a scuola era praticato in tutta Italia da insegnanti, soprattutto donne, ma non c'era nessuna direttiva ministeriale in merito. Negli istituti scolastici l'iniziativa di affiancare al programma di studi tradizionale la pratica di discipline quali la fotografia o la cinematografia era voluta dalle insegnanti stesse che spinte dal desiderio di trasmettere la loro passione (spesso acquisita filmando in famiglia o con amici) alle allievi e agli allievi, sensibilizzando anche colleghi e dirigenti scolastici all'inserimento di queste pratiche nei programmi ministeriali. Le insegnanti si arrangiavano con i propri mezzi tecnici (le cineprese e le attrezzature erano spesso di loro proprietà), e le più attive venivano chiamate in altre scuole per tenere corsi di aggiornamento agli altri insegnanti, desiderosi di intraprendere dei laboratori di cinematografia anche nei loro istituti. Anche se non esiste un vero e proprio coordinamento ufficiale per questo tipo di attività extrascolastiche le insegnanti e gli insegnanti si coordinano e comunicano attraverso i centri doposcuola e soprattutto i festival di cinema dei ragazzi che si svolgono su tutto il territorio italiano e in particolare nelle città di Pesaro, Bergamo, Firenze, Torino, Bari e Carbonia. Quello di Pisa è un importante appuntamento che coinvolge anche un'altra delle cineamatrici

che compongono il nostro campione di studi. Carla Batini, fondatrice e responsabile insieme a altre e altri appassionati docenti della rassegna pisana, insegnante di lettere e storia presso la scuola media inferiore “A. Pacinotti” di Pontedera, in provincia di Pisa, sin da bambina si appassiona di fotografia e la pratica assiduamente anche da adulta insieme ad un gruppo di dilettanti fotografi che si riunisce la domenica a casa sua per confrontarsi sulle tecniche e i soggetti fotografici. A scuola, Carla cerca di trasmettere la passione per la fotografia alle alunne e alunni delle sue classi e insieme all'amico e regista Mario Benvenuti decide di realizzare con le classi dei piccoli film a passo ridotto. È proprio l'amico Benvenuti, che frequentava anche il suo piccolo gruppo di fotografia, che la inizia alla pratica cinematografica che Carla non fa fatica ad apprendere e a fare della sua cinepresa (una Super8 che acquista nel 1970) uno strumento di espressione artistica, come per la più amata fotografia. La passione di Batini e Benvenuti è contagiosa e presto anche altri insegnanti collaborano alla realizzazione di piccoli documentari che interessano anche le loro discipline; diversi sono i temi affrontati, la storia e la letteratura, ma anche le scienze e l'educazione civica¹⁷¹. Dal 1976 al 1990 Batini realizza molti piccoli film a soggetto, scritti, diretti e interpretati dagli alunni e le alunne che si occupavano di tutte le fasi della produzione del film: divisi in gruppi c'era chi si occupava del soggetto, chi scriveva la sceneggiatura, chi stendeva lo storyboard, chi recitava e chi aiutava le riprese. Batini con l'aiuto di Benvenuti montava i film e li corredeva di titoli e didascalie, qualche studentessa o studente assisteva a questa fase del lavoro che però non si svolgeva a scuola ma nel garage del professore dove conservava la moviola e gli strumenti per l'editing dei film. Due sono i film che rimangono di questa esperienza in classe, dove come sostiene Batini «il clima era quello che si respirava in famiglia, gli alunni

¹⁷¹ I documentari sui Ripple-mark, sulla città di Pontedera e sulla fabbrica Piaggio nella prima metà degli anni Settanta sono andati perduti, ma Carla Batini ne conserva ancora un vivo ricordo.

lavoravano con molta passione ai film, anche fuori dall'orario scolastico e questo rendeva la situazione meno formale e più intima, spontanea»¹⁷². Il tempo che lei e la sua scolarisca dedicavano alla preparazione e alla realizzazione dei film non era solamente quello scolastico. Tutte e tutti loro, insegnanti e alunni compresi, lavoravano anche fuori dalle ore di lezione, utilizzando quindi lo spazio del loro tempo libero per produrre il loro cinema. Lo sconfinamento dei tempi scolastici nel tempo libero e privato dei singoli partecipanti testimonia come l'esperienza fosse un desiderio comune a tutte e tutti, portando questo tipo di cinema più vicino allo spazio familiare di quanto si possa pensare ad una superficiale analisi. Gli unici film conservati dalla stessa che si sono salvati dall'oblio sono due cortometraggi di finzione realizzati negli anni 1981 e 1982, *La sfortuna colpisce ancora* e *Storia di Pietro*. I ragazzi e le ragazze della sua classe tengono un diario di bordo di queste avventure cinematografiche dove si ritrovano i primi abbozzi del soggetto, i temi svolti sulla realizzazione del film, lo storyboard disegnato e poi ricomposto attraverso le foto di scena. Tutta l'esperienza del film passa attraverso questi diari e album fotografici di ricordi, gelosamente custoditi di Carla insieme ai film. Carla Batini non è una cineamatrice privata molto attiva, il suo cinema non si rivolge spesso alla ristretta cerchia di familiari e amici, le uniche bobine che riguardano la sua famiglia sono delle sequenze girate in giardino nella casa materna, all'isola d'Elba e sul lago di Massaciuccoli, ma non riprendono nessuno dei familiari. Sono bobine di "prova", sperimentazioni sull'uso del macro (fiori e insetti) e dello zoom, e diverse inquadrature girate in differenti condizioni di luce per testare la resa delle pellicole. La famiglia di Carla era rappresentata, più che dai suoi familiari, dagli alunni e le alunne che accompagnava durante i tre anni di formazione delle scuole medie e dalle insegnanti e gli insegnanti che la

¹⁷² Queste dichiarazioni sono tratte, come tutte le citazioni dirette che riguardano Carla Batini, da numerosi colloqui che ho tenuto con la stessa tra il gennaio 2009 e il settembre 2011.

appoggiavano e incoraggiavano nei suoi progetti. Una famiglia allargata, appunto, con la quale condividere la sua passione per le immagini, sia quelle delle fotografie (sono centinaia gli album di fotografie e gli ingrandimenti che Carla Batini conserva nel suo archivio personale) che quelle del cinema con i ragazzi e con la quale poteva sperimentare un più impegnato percorso di pratica, realizzando dei prodotti tecnicamente e esteticamente “ben fatti”. Le pellicole girate in famiglia (lo stesso vale per i soggetti fotografici) non erano per lei che noiosi doveri imposti dai parenti che le chiedevano di girare qualche metro di pellicola ai matrimoni o alle feste, «ma io mi rifiutavo sempre, mi rifiutavo di riprendere ore di ricevimenti in cui non succedeva nulla, sempre le stesse facce e gli stessi personaggi. A me interessava il lavoro che stava dietro ad un film, il confronto e la collaborazione con i ragazzi, quando eravamo tutti insieme per girare, allora lì sì che mi divertivo, quella era per me l’idea del cinema in famiglia»¹⁷³.

IV. 3 Benedetta Iandolo e “i ragazzi del ’77”

Anche Benedetta Iandolo utilizza il linguaggio cinematografico come strumento educativo nella sua esperienza di insegnante presso il liceo artistico di Bologna; a partire dal 1974 riprende performance e manifestazioni studentesche, «per documentare la vita quotidiana come opera d’arte, perché in quegli anni c’era un forte bisogno di documentare tutto quello che accadeva, spontaneamente, senza costruzioni, perché ogni azione e gesto diventava performance quando veniva registrato da una cinepresa e lo stesso atto di registrare era a sua volta una performance»¹⁷⁴. Iandolo documenta e registra senza particolare attenzione alla forma, gesti bruschi e insicuri i movimenti del corpo di chi filma e di chi è filmato,

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Le parole di Benedetta Iandolo sono tratte dalla nostra conversazione del 20 settembre 2011.

indugiano sui dettagli del viso, sulle rughe di espressione, sui particolari del corpo. Insieme ai suoi allievi e allievi dell'Istituto d'arte utilizza la cinepresa che registra fedelmente manifestazioni studentesche e performance, animazioni teatrali soprattutto dal 1978 al 1980. Appassionata di fotografia, di pittura, scultura e disegno anatomico si dedica ben presto anche al cinema, pensandolo proprio come uno strumento, un'altra possibilità artistica di esprimere la sua creatività. A scuola con i ragazzi e anche nei pochi film privati, girati in vacanza con amici e durante l'happening *Il treno di John Cage*¹⁷⁵, un "treno preparato"¹⁷⁶ progettato e ideato dallo stesso Cage con la collaborazione di Tito Gotti, Juan Hidalgo, Walter Marchetti, che nelle giornate del 26, 27 e 28 giugno 1978 porta sui binari delle stazioni ferroviarie una performance artistica e musicale irripetibile. I vagoni, allestiti con microfoni, monitor, una sala regia e registrazione sono pronti ad accogliere gli spettatori e le spettatrici che assistono e fanno parte dell'evento, i monitor trasmettono le immagini delle stazioni, dei musicisti che suonano tra i vagoni e dei viaggiatori e viaggiatrici che assistono e ascoltano le registrazioni musicali e le interazioni dei suoni ambientali, prodotti dal treno e da loro stessi. Iandolo usa la macchina da presa, senza intervenire in seguito con l'editing, cercando di creare dei racconti attraverso il montaggio in macchina, un montaggio serrato, fatto di primissimi piani, inquadrature suggestive in controluce, indugiando sul corpo, sui dettagli¹⁷⁷, in riprese

¹⁷⁵ Per approfondimenti sull'happening *Il treno di John Cage* (1978) si veda Oderso Rubini, Massimo Simonini a cura di, *Alla ricerca del silenzio perduto. Il treno di John Cage. 3 escursioni per treno preparato*, Baskerville, Bologna 2008; Giampiero Cane, *Il caso Cage*, Silvia Camerini a cura di, in *Le Feste Musicali. Poetiche e storia. Trentacinque anni di eventi teatrali e musicali a Bologna*, Baskerville, Bologna 2007, p. 65; Silvia Camerini, *Le feste musicali continuano a viaggiare sul treno di John Cage*, in «Bologna incontri. Mensile dell'Ente provinciale per il turismo di Bologna», 1, 1983, pp. 43-44, 49-51.

¹⁷⁶ Cfr, <http://www.iltrenodijohncage.it/silence/>, sito che illustra l'esperienza del 1978 e la sua rievocazione nel trentennale; Marco Ventura, Ecco un treno carico di suoni e di rumori, in «L'Unità», 23 giugno 1978, p. 6.

¹⁷⁷ Benedetta Iandolo si è formata presso la scuola di anatomia, specializzandosi in disegno anatomico, da qui il suo interesse per i dettagli del corpo e del viso, le espressioni e i gesti del corpo.

lunghe e insistenti, e sul panorama inquadrato da diverse prospettive. I tagli tra una sequenza e l'altra sono bruschi, spesso un'inquadratura si interrompe all'improvviso, sospendendo la narrazione. Nel suo personalissimo modo di documentare, che esprime la creatività e il desiderio di esprimere la propria arte con tutti i mezzi a disposizione, Iandolo usa la cinepresa e il suo occhio come un pennello, registra sensazioni, suggestioni del momento, crea figure di luce e ombra, ritaglia frammenti della realtà e li compone come in un quadro. Iandolo utilizza insieme alla macchina da presa anche la fotocamera e il registratore di suoni, sempre nell'intenzione di documentare, di non perdersi neanche un frammento, una tessera del mosaico che compone attraverso le bobine girate in quegli anni. L'ambiente nel quale Iandolo gira i suoi film è una famiglia diverso da quella tradizionale, è l'ambiente artistico bolognese, quello delle contestazioni studentesche e del "Movimento del '77", dei musicisti e artisti del DAMS, attivi politicamente e a livello artistico (ai quali si legano anche studentesse e studenti dell'istituto d'arte e dell'Accademia di Belle Arti), dei colleghi le colleghe e gli amici pittori, galleristi e curatori. Questo particolare momento storico e la condivisione degli ideali e delle pratiche politiche dei "ragazzi del '77"¹⁷⁸ che documentavano con macchine fotografiche e cineprese (molte delle immagini girate da Iandolo durante i cortei della contestazione studentesca rappresentano gli amici e le amiche che imbracciano cineprese e macchine fotografiche) caratterizzano la produzione filmica di Iandolo come condivisione di una esperienza privata che prende parte ad un più ampio contesto sociale di respiro pubblico. Utilizzando sia la cinematografia che la

¹⁷⁸ Nella sua pagina facebook (<https://www.facebook.com/media/albums/?id=1814225313>) Enrico Scuro, uno dei protagonisti di quella generazione bolognese ha pubblicato recentemente, raccogliendo e invitando chi avesse materiale a postarlo nell'album, più di 3200 fotografie che raccontano gli avvenimenti del 1977 a Bologna, alcune di queste fotografie sono di Benedetta Iandolo; Cfr., Matteo Marchesini, I ragazzi del '77, «Corriere di Bologna», 19 febbraio 2011, p. 19.

fotografia¹⁷⁹ come mezzi espressivi che riconducono alla sua intima rappresentazione di una vita spesa tra arte e insegnamento, Benedetta Iandolo si pone sul confine tra cinema privato e documentario politico. La dimensione ludica e “l'estetica dell'intimità” del film di famiglia si coniuga 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. Nei film dei viaggi *Mare e montagna* e *Moto*, così come in *Performance Accademia Belle Arti e Liceo artistico* e *Manifestazione del Liceo artistico e Accademia 1978*, la corrispondenza tra chi è ripreso e chi riprende (con i continui sguardi in macchina, le interpellazioni, i primissimi piani e i dettagli) ci riporta a quella intimità e complicità che si ritrova nei film familiari di altre cineamatrici che riprendono il più circoscritto spazio privato. Queste sequenze sono delle

soggettive sensoriali, perché vi è indicato tanto un ancoraggio deittico con l'evento, ossia una contiguità con l'esperienza vissuta, quanto la relazione che si instaura tra una sensazione esterna e un'impressione interiore [...] Spesso le pellicole amatoriali s'innervano del flusso di emozioni che pervadono il cineamatore e i volti delle persone riprese, i loro gesti e in generale l'atmosfera circostante¹⁸⁰.

IV. 4 Adele Mussoni e le cronache della riviera

Adele Mussoni, cineamatrice animata da una forte passione per la sua città, Rimini, e le attività che si svolgevano sulla riviera romagnola, filma con costanza e determinazione, prima con la sua cinepresa 8mm e poi con la Super8, per molti anni della sua vita, dagli anni Cinquanta agli Ottanta, feste, incontri, manifestazioni pubbliche, gite, ricorrenze, iniziative ambientate sul

¹⁷⁹ Iandolo assegna ai ragazzi degli esercizi per spingerli alla documentazione del quotidiano, come ad esempio la realizzazione di un diario fotografico o filmato di una loro giornata.

¹⁸⁰ Alice Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Vita e Pensiero, Milano 2009, p. 105.

territorio riminese. Adele nata nell'ottobre 1906, si diploma in ragioneria e da giovanissima lavora presso la Cassa di Risparmio di Rimini sino all'età della pensione che arriva nel 1959. La cinepresa diventa per lei compagna di vita; Adele non si è mai sposata e ha sempre vissuto da sola e la camera è stata per lei insieme ai viaggi e al suo lavoro un passatempo abituale con il quale combattere la solitudine e l'isolamento¹⁸¹. Sin dai primi anni della pensione Mussoni impiega il suo tempo libero, stimolata dal direttore della Cassa di Risparmio di Rimini, per realizzare dei piccoli documentari di montaggio sulle filiali romagnole della banca: Viserba, Miramare, Alba, Misano, Cattolica, Igea, Bellaria. I suoi colleghi e l'ambiente di lavoro erano stati sino a quel momento una famiglia e continuano a mantenere questo ruolo con questi film. Le pellicole girate da Mussoni riprendono i colleghi al lavoro nelle sedi e negli uffici delle filiali, gli interni della banca, le file agli sportelli, le operazioni bancarie, e il contesto territoriale che li circonda.

Il tempio malatestiano. La porta di Augusto. Il ponte di Tiberio. Il palazzo comunale. Il monumento ai caduti. La Cassa di Risparmio di Rimini. Un uomo arriva in bicicletta ed entra. Primo piano dell'uomo che cammina verso la cinepresa. Altre persone davanti al portone di accesso. L'interno (immagini in bianco e nero). Un uomo e una donna salgono le scale. Un salone con le sedie vuote. Forse nella stessa sala un gruppo di persone discute. È in corso un incontro. Esterni (di nuovo a colori): in un giardino pubblica colonna con un busto di un personaggio non identificato, attorniata da una pianta con fiori rossi. La stazione ferroviaria. Il grattacielo. Persone che escono dalla stazione con le valigie. Il traffico cittadino. Un cartello stradale "al mare", una freccia indica la direzione. Riprese da un'automobile, verso il mare. Viali alberati. Siamo sul lungomare. È inquadrata una filiale della banca. L'interno della filiale. I clienti e

¹⁸¹ Le notizie biografiche e quelle relative alla realizzazione dei film di Mussoni mi sono state fornite da Roberto Renzi, pronipote della stessa, lungamente intervistato. Il fondo Mussoni, acquisito dall'Archivio nazionale del film di famiglia durante l'iniziativa Film di cassetto, svolta dalla Provincia di Rimini nel 2006. Nel catalogo online della Biblioteca Gambalunga si trova l'elenco delle pellicole digitalizzate catalogate e corredate di accurati abstract che descrivono le immagini molto minuziosamente, http://www.bibliotecagambalunga.it/cineteca/ccataloghi/film_cassetto/-categoria237/. I film acquisiti tuttavia rappresentano solo una piccola parte della collezione Mussoni e in particolare riguardano il territorio della provincia riminese. Le bobine conservate da Roberto Renzi, girate dalla Mussoni, che non sono state digitalizzate sono ancora molte, stimate dallo stesso oltre la cinquantina e, riguardano vacanze, matrimoni e ricorrenze familiari, ma anche avvenimenti storici come le Olimpiadi a Roma del 1960.

gli impiegati. Un impiegato conta le banconote. L'esterno della filiale. Il Grand Hotel. Piante fiorite. In un'aiuola, una scritta coi sassi. "16 agosto" (probabilmente è una specie di calendario). La spiaggia (dietro si intravede il Grand Hotel). Donne e bambini che giocano. Due bambini in riva al mare. Un castello di sabbia. Sul lungomare un trenino rosso con le ruote porta in giro dei bambini. Un elicottero atterra. Riprese da un'automobile. I viali alberati. L'insegna sulla strada "Villa Rosa Hotel". Una chiesa. Un'altra filiale della banca. L'interno. I clienti e gli impiegati. Un orologio segna le 8 e 37. Altre immagini mostrano un'intensa attività. Lo stesso orologio segna le 9e33. Un impiegato conta le banconote. Un giovane prete sorride. Riprese da un'automobile, o da una corriera. Si giunge a Miramare (come indica il cartello). La filiale locale, in un palazzo moderno all'angolo tra due strade. L'interno. Le file coi clienti. Esterno. Riprese da un'automobile. Viali alberati. Accesso a un camping (nome Maximline). Le tende. Un gatto legato a un guinzaglio. Una donna dentro una tenda. Una donna alle prese con la preparazione del cibo e un uomo in relax. Un cartello con l'orario della messa festiva. La messa (l'altare è in una tenda, le panche con i fedeli seduti sono all'esterno). La messa è finita, le persone si alzano per andarsene. Riprese da una corriera. La strada verso Riccione. Un cartello indica che la località è stata raggiunta. Freccia "Alba". La filiale locale. Interno della filiale. Clienti in fila e impiegati al lavoro. Esterno. Un aereo in volo con uno striscione pubblicitario "Capitano – denti bianchi solo in farmacia". Un'altra filiale (un edificio bianco). L'interno. Impiegati al lavoro. Fiori viola in una grande aiuola. Una rotonda circondata da edifici moderni, tra cui – dalle insegne – L'Hotel Sarti e l'Hotel des Nations. La spiaggia affollata. Il ristorante sulla spiaggia "Gambero Rosso". Il molo, alcune barche attraccate. Un pittore dipinge un quadro con la vista del molo. Passa una barca di pescatori. Riprese dalla corriera. Striscione Monti Salutari. Alcune persone all'aperto, in un cortile. Una bambina beve da una fonte. Siamo al camping Fontanelle. Riprese da una corriera. La corriera ora è ferma e le persone sono all'esterno di essa. Di nuovo in movimento. Strade alberate. Un cartello stradale indica l'accesso a Misano Mare. In un edificio modesto, la filiale della Cassa di Risparmio. Un'automobile Fiat 500 bianca è parcheggiata davanti ad essa. All'interno impiegati e clienti. Molti bambini, alcuni biondi, forse stranieri. Una rotonda circondata da edifici moderni. La spiaggia. Aiuole fiorite. Immagini in movimento dalla corriera che riprende la sua corsa. Strade in campagna. Cartello stradale "Cattolica". La facciata della filiale locale. Un edificio austero. L'interno: i clienti in fila e gli impiegati. Una piazza con una fontana. Dietro il moderno albergo Kursaal. In lontananza il mare. Aiuole fiorite. Una sorta di parco in miniatura di Cattolica e dintorni con pupazzetti, tra cui un vigile urbano mosso meccanicamente. Siamo in viale Carducci. Una filiale della banca in un edificio azzurro in cui c'è anche una pensione. L'entrata della filiale. Alcune persone all'interno. Un impiegato conta le banconote. L'esterno di alcuni alberghi: Hotel Nord Est, Excelsior, Hotel Regina. La spiaggia, gli attigui alberghi Rex, Royal, Continental, Savoia. Il porto. Di nuovo riprese dalla corriera. Strade che costeggiano moderni alberghi, residence, una chiesa. Una rotonda stradale, all'orizzonte il grattacielo di Rimini¹⁸².

¹⁸² Estratto dell'abstract della pellicola *cassa di risparmio 1959 sedi Miramare – Alba – Misano – Cattolica – parte I*, contenuto nel catalogo dell'archivio Film di Cassetto, all'indirizzo http://www.bibliotecagambalunga.it/cineteca/ccataloghi/film_cassetto/-categoria237/pagina3025.html.

Le immagini di questi film, a quanto risulta dalle testimonianze¹⁸³, sono state commissionate dal Circolo Ricreativo Aziendale a Mussoni, che ha confezionato dei film unici che hanno un valore inestimabile come documenti storici e specchio della società del tempo. Adele filmava e montava i suoi film in maniera ordinata, costruendo con il racconto cinematografico uno spaccato della società del tempo e un ritratto delle città e dei paesi che vengono rappresentati in questi film. Coniuga quindi l'aspetto privato delle pellicole a passo ridotto, come quando filma le gite con gli ex colleghi e colleghe (gite organizzate dal Circolo ricreativo aziendale), al mare¹⁸⁴, che hanno il sapore delle gite familiari, si percepisce intimità e vicinanza tra i partecipanti e Adele, che si immerge con la sua cinepresa in queste avventure, e riprende volti familiari che si rivolgono all'obiettivo con sorrisi e smorfie (proprio come accade nel più ristretto ambiente domestico), ma anche momenti di relax sulla barca (una ragazza che dorme sdraiata sulla prua). Il pranzo organizzato dai pescatori a base di pesce appena pescato è l'occasione per scambiarsi sguardi ammiccanti, e prestare alla macchina da presa delle piccole gag, momenti di gioco collettivo nei quali la cinepresa si muove con disinvoltura. Adele filma e monta suggestioni e frammenti che hanno suscitato in lei racconti visivi unici, con una competenza e una preparazione tecnica (nonostante sia un'autodidatta) di una cineamatrice che dedica molto più del suo tempo libero a questa passione, ne fa quasi un lavoro. Questi film amatoriali però conservano il carattere familiare, i soggetti siano essi gli uffici delle filiali o i colleghi e le colleghe, sono ripresi con una vicinanza, con un'intimità che si

¹⁸³ L'unica fonte che ci ha potuto confermare la notizia è Roberto Renzi al quale la Cassa di Risparmio di Rimini ha richiesto molte volte i materiali girati, pare commissionati ad Adele Mussoni dal direttore dell'epoca.

¹⁸⁴ Le bobine girate a quasi dieci anni di distanza si intitolano *pesca in mare con merenda luglio '73* e *rimini gita in mare con pesca 1965 ca.*

scorge soprattutto negli sguardi rivolti alla camera. I soggetti delle riprese si avvicinano a quelli tipici dell'home movies, gite, feste, ricorrenze, tempo libero e sport, come la partita di calcio ripresa in occasione di un torneo tra la Cassa di Risparmio e il Credito Romagnolo, nel 1960. Il gioco è ripreso da numerosi punti di vista, campi medi, dettagli dei passaggi, figure intere a bordo campo, una cronaca dell'evento sportivo dallo stile televisivo, ma al suo interno si inseriscono momenti di ilarità, piccole gag degli spettatori (alcuni di loro entrano in campo con una barella arrangiata alla quale è appeso un vaso da notte). Al termine del gioco spettatori e partecipanti delle due squadre escono dallo stadio in un clima di festa, gioviiale. L'ultima sequenza ci mostra amici e colleghi che camminano verso la macchina da presa e la salutano, guardando in macchina. Queste scene ritraggono situazioni e gesti di una convivialità che situa questi film al confine tra il cinema familiare e l'amatoriale, dove i due campi e le diverse esperienze si uniscono per dar vita ad una delle molte varianti e possibilità che il cinema privato e gli home movies dimostrano di attraversare.

PARTE SECONDA

Capitolo V. Cenni di una storia delle tecnologie del cinema familiare

La pratica amatoriale sin dalla nascita del cinematografo è promossa allo stesso livello di quella industriale, portata avanti dalle case produttrici, le stesse del cinema istituzionale, Pathé, Eastman Kodak, Edison, per poi veder nascere le vere e proprie industrie del cinema amatoriale, come la Bell&Howell, la Vitascope, la Kemko, la Bolex-Paillard, la Siemens e la Zeiss. L'industria culturale lavora, già nei primi anni di sviluppo e innovazione tecnologica del cinema, a una messa e in opera di una cultura di massa che fa parte della cultura dell'intrattenimento e si piega alla sfera domestica. Nel 1890 l'invenzione del fonografo domestico rende la sfera privata familiare luogo privilegiato del consumo e dell'intrattenimento frutto di una produzione industriale¹⁸⁵. Gli studi di Patricia Zimmerman¹⁸⁶ ci restituiscono una storia sociale del film amatoriale ed evidenziano come le ditte produttrici dell'industria del divertimento abbiano ridefinito la sfera familiare come sfera di consumo dei loro prodotti. Il cinema fatto in casa, il cinema fai da te, ma anche il cinema delle sale proiettato all'interno delle mura domestiche. Incrociando le dinamiche industriali e le pratiche sociali possiamo tracciare il percorso del cinema amatoriale come pratica sociale

¹⁸⁵ Laurence Allard, *L'amateur: une figure de la modernitéesthétique*, in Roger Odin, dirigé par, *Le cinéma en amateur*, «Communications», 68, 1999, p. 19.

¹⁸⁶ Gli studi sul cinema amatoriale americano sono convogliati nel volume, Patricia R. Zimmermann, *Reel families: a social history of amateur film*, Bloomington, Indiana University Press 1995; ultimamente in un più approfondito panorama che tiene conto delle problematiche e degli studi sugli archivi di film inediti e amatoriali di tutto il mondo, Patricia R. Zimmermann, Karen L. Ishizuca, *Mining the movie: excavations in histories and memories*, University of California Press, Berkeley, 2008.

che ha dalla sua parte numerose pubblicazioni di manuali, riviste e letteratura dedicata al cinema fatto in casa. Di pari passo le innovazioni tecnologiche vanno da sempre incontro alle esigenze dei dilettanti, riducendo le dimensioni degli apparecchi da presa che dei proiettori, favorendo la semplificazione delle tecnologie e l'automatizzazione dei mezzi segnano una strada per l'uso domestico del cinema. Un vero mercato parallelo lanciato dalle industrie produttrici che ha cercato di andare incontro alle esigenze del consumatore, di allargare la fetta del mercato, cercando di diffondere questo prodotto di nicchia a un consumo popolare, democraticizzando la pratica del cinema.

I formati e le apparecchiature che si sono succeduti nel XX secolo hanno una fondamentale importanza nella storia del cinema di famiglia. La diffusione delle apparecchiature di ripresa e dei proiettori, la loro immissione sul mercato, il prezzo e la facilità d'uso sono caratteristiche che non vanno trascurate all'interno di un quadro così complesso come quello che stiamo trattando. Il rapporto tra le grandi case produttrici e il mercato passa attraverso una codificazione di genere che vede l'uomo come il primo destinatario e l'unico di queste tecnologie. La figura della donna è utilizzata dalle case produttrici solamente allo scopo di raggiungere una maggior fetta di mercato: raggiungere le famiglie, tutte le famiglie. Campeggiano sulle riviste generaliste madri perfette che maneggiano con estrema spontaneità le cineprese e i proiettori, sin dai primi anni del Novecento. Chiaramente rivolte ad un consumatore medio, padre di famiglia, che si adopera già con la fotografia a immortalare ritratti nelle istantanee i propri cari, le feste, i compleanni e i viaggi, queste campagne pubblicitarie mettono in campo una rappresentazione della donna come madre e moglie perfetta, che riunisce di fronte alla cinepresa e intorno al proiettore i propri figli. C'è quasi un'identificazione tra il corpo macchina e il corpo della donna, quasi che l'occhio attento e premuroso della madre si sposasse con quello della

cinepresa. La donna è certo presa come modello incapace di interagire con la tecnologia cinematografica (dimenticando quante donne hanno operato nascostamente all'interno dell'industria cinematografica sin dagli albori della storia del cinema) per rassicurare e stimolare la superiorità del maschio nella pratica amatoriale. Accanto alla figura della madre che filma i suoi figli con sguardo tenero e materno si affianca la figura dell'uomo come protettore dell'integrità familiare che si prende cura di mantenere la sua immagine di padre e marito partecipe e affettuoso, dedicandosi al suo hobby preferito, facendone partecipe anche il nucleo familiare.

Dovranno passare molti anni prima che la tecnologia di ripresa amatoriali diventino alla portata di tutti, soprattutto a livello economico. In America questo è avvenuto negli anni Cinquanta con l'esplosione della "civiltà del tempo libero". Sino a quel momento i costi delle pellicole e delle apparecchiature rimanevano troppo e sono spesso appannaggio di una ristretta fetta della popolazione. Solo le famiglie abbienti potevano permettersi il lusso di possedere una macchina Pathé Baby negli anni Trenta. Se questo è vero per America e Europa lo è ancor più per l'Italia dove in quegli anni la cinematografia amatoriale stenta ad emergere. Gli anni che trascorrono tra le due guerre sono anni difficili e l'Italia è ancora alle prese con un tasso di analfabetismo e di povertà dilagante che certo non favoriscono lo sviluppo di questi prodotti sul mercato.

È difficile delineare un quadro della diffusione degli apparecchi cineamatoriali perché non esistono dati sulla diffusione e sulle vendite che possono confermare l'effettivo uso di queste tecnologie da parte delle famiglie italiane. Di certo possiamo basarci sulle pellicole raccolte sin ora e catalogate presso l'Archivio Nazionale del film di famiglia, che raccoglie molte delle bobine girate in Italia dai primi anni Venti fino all'avvento del video. Possiamo solo azzardare delle timide ipotesi perché il sommerso in questo caso è un fattore imprevedibile. Molte pellicole, infatti, possono

essere state disperse (pensiamo solo a tutte quei film che si ritrovano abbandonati sulle bancarelle dei mercatini antiquari di tutto il mondo) e abbandonate al loro destino, rovinate per sempre dall'usura del tempo o nascoste nelle cantine e soffitte di molte e molti che ne ignorano persino l'esistenza. Molte e molti dei cineamatori e delle cineamatrici sono ormai scomparsi e, il difficile reperimento di questi materiali, porta ad avere un quadro parziale del possibile panorama italiano. L'archivio, ancora in divenire, rende difficile le previsioni sulla quantità di ore e di fondi che ancora potrebbero pervenire nella sede bolognese. In questo complesso contesto di studi empirici si auspica la nascita di archivi regionali (come quello sardo) che potrebbero dare la possibilità a studiosi e studiose di lavorare sul territorio e contribuire a definire un panorama italiano manchevole soprattutto per quanto riguarda la presenza delle donne. La raccolta delle pellicole private è ancora in fase embrionale e dieci anni di lavoro non sono sufficienti per riconoscere e delineare la diffusione e le pratiche cineamatoriali di un paese.

La condizione delle donne, se si escludono naturalmente le classi nobili o alto-borghesi, non permetteva certo a queste di dedicarsi a hobby che non fossero legati all'economia domestica, tenendole quindi al riparo da qualsiasi contatto con queste tecnologie. Nelle famiglie agiate le giovani ragazze invece sperimentavano queste macchine, come del resto la passione per la fotografia, ereditandole dai padri o dai fratelli maggiori, girando piccoli film durante le vacanze o nelle occasioni di festa. La realtà diffusa era differente e sino agli anni Sessanta le donne con la cinepresa erano davvero un numero trascurabile. L'agiatazza raggiunta dalle famiglie italiane durante il boom economico trasforma la cinepresa da bene di lusso a mezzo popolare di svago, per culminare nella sua massima diffusione durante gli anni Settanta quando le donne iniziano a riconoscersi e a prendere confidenza col mezzo cinematografico pensandolo come un mezzo di

espressione e di narrazione del sé, liberate dallo stretto giogo patriarcale di mogli e madri, economicamente più indipendenti.

La tecnologia cineamatoriale passa a volte dal marito, dall'uomo, che si le abbandona per dedicarsi ad altri hobby o per praticare la cinematografia in ambienti fuori dalla famiglia, come i cineclub, alla donna, che si avvicina al mezzo timidamente, mantenendone la dimensione strettamente familiare. Ma molte di queste cineamatrici hanno coltivato la passione per l'home movie autonomamente, spinte dalla curiosità, attratte dalla nuova "fotografia in movimento" e dalle opportunità che offriva loro di registrare attimi di vita indimenticabili, immagini vivide di un presente che scorrevano sullo schermo del salotto di casa e non ingiallivano su una carta dentro un cassetto.

VI. 1 Le evoluzioni tecniche del passo ridotto

La storia del cinema a passo ridotto non può non tener conto degli strumenti e delle invenzioni che hanno contribuito alla sua nascita e alla sua diffusione. Gli sviluppi delle strumentazioni e dei mezzi sono necessari e quantomai utili per definire le abitudini, gli usi e tracciare un percorso attraverso il quale rilevare differenze e somiglianze, punto di rottura e di contatto tra i periodi che delineano le evoluzioni dei supporti e degli apparecchi del cinema familiare. Di pari passo con le scoperte e le migliorie tecniche del grande schermo, le case produttrici si impegnano nello sviluppo della tecnologia leggera che riesce a conquistare larghe e diverse fette di mercato¹⁸⁷. La corsa ad una cinematografia accessibile a tutti, con costi inferiori e la spinta verso un mercato domestico, familiare si riflette nell'evoluzione dei formati delle pellicole che condizionano naturalmente tutti gli apparati di ripresa e riproduttivi. L'idea perseguita dai produttori era

¹⁸⁷Cfr. Giuseppe Valperga (a cura di), *Il formato ridotto*, Museo nazionale del cinema, Torino 1988.

la convenienza economica e le dimensioni ridotte degli apparecchi. La storia della tecnica amatoriale non parla italiano, il mercato nazionale è stato terreno di conquista da parte delle grandi case produttrici straniere che hanno lottato per il monopolio del mercato sia dei supporti che delle strumentazioni: le americane Kodak, Bell and Howell, De Vry, la francese Pathé, e i gruppi tedeschi Ica, Zeiss-Ikon, Agfa; forti di una grande esperienza e visibilità nel campo fotografico, queste case si sono guadagnate il successo attraverso le campagne sulla stampa generalista e specializzata¹⁸⁸. Molti gli esperimenti, ma pochi i successi dei piccoli produttori italiani: tra quelli più conosciuti i brevetti del Cineparvus (1908-11) di Vittorio Melano Calcina, e l'Autocinephot (1917) di Giovanni Battista Tartara¹⁸⁹, invenzioni che non hanno dato seguito a nessun tipo di accordo di produzione con le industrie di settore italiane, andando solamente ad arricchire una serie di privative industriali che non hanno mai dato seguito ad una effettiva industria del cinema amatoriale italiano¹⁹⁰.

Nei primi anni, dal 1897 al 1923 le macchine da presa amatoriali prodotte furono 42 (lista incompleta pubblicata da *The journal of the society of motionpicture and televisionengineers*¹⁹¹); i formati di pellicola prodotti e sperimentati sono i più vari, il punto di partenza è il 35mm che viene diviso in due e portato a 17,5mm, si passa poi al 21mm, 22mm, 28mm, 11mm, 9mm per arrivare al 9,5mm. La prima ditta a brevettare il 17,5mm è la Acres di Londra nel 1898. La Birtac, macchina da presa e proiettore allo stesso

¹⁸⁸ Cfr. Elena Mosconi, *Il cinema per tutti*, in Luisella Farinotti, Elena Mosconi (a cura di), *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, «Comunicazioni Sociali», 3, 27, 2005.

¹⁸⁹ Cfr. Ernesto Cauda, *L'apparecchio italiano per il passo ridotto*, «Rivista italiana di cinetecnica», 7, IV, luglio 1932, pp. 9-10.

¹⁹⁰ Su questo si veda Alberto Friedemann, *Appunti per la storia di un formato substandard. Due proposte torinesi*, in Michele Canosa, Giulia Carluccio, Federica Villa, a cura di, *Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia - Volume secondo. Brevetti, macchine, mestieri*, Carocci, Roma, 2006.

¹⁹¹ Cfr. Raymond Fielding (a cura di), *A Technological history of motion pictures and television. An anthology from the pages of the Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*, University of California Press, Berkeley 1967.

tempo ¹⁹², utilizzava la pellicola 17,5mm con perforazione laterale a differenza della Biokam, nata un anno più tardi, che presentava la perforazione centrale. Questa macchina funzionava anche da proiettore, sviluppatrice e riversatrice, e funzionava anche come macchina fotografica, impressionando un fotogramma alla volta.¹⁹³ La stessa pellicola fu usata anche per la Kino I, prodotta nel 1903 da Heinrich Ernemann¹⁹⁴. Il periodo delle sperimentazioni e delle ricerche sul formato *substandard* si contraddistingue per questa varietà e compresenza di formati e di attrezzature diverse. Nel 1900 Gaumont-Demeny esce con un formato inusuale, 15mm a perforazione centrale; qualche anno più tardi il sistema Mirograph utilizza il formato 20mm. Negli Stati Uniti il primo sistema di proiezione sub-standard esce nel 1902, le apparecchiature Vitak utilizzano la pellicola 17,5mm, qualche anno dopo Ikonograph utilizza sempre il 17,5mm ma con perforazione centrale.

Gli sforzi dell'industria nei primi anni di sperimentazione sui supporti si concentrarono anche sulla sicurezza dei materiali: il nitrato di cellulosa altamente infiammabile doveva essere sostituito con altri materiali più sicuri per essere introdotto nelle case¹⁹⁵. È del 1908 il primo tentativo di supporto safety di acetato di cellulosa, della Eastman Kodak. Le sperimentazioni sull'acetato durarono decenni prima che questo supporto potesse avere le stesse caratteristiche del nitrato¹⁹⁶, solo nel 1912¹⁹⁷ la Pathé Freres produsse il

¹⁹² Questa combinazione di camera e proiettore venne sperimentata anche in seguito da molte case produttrici e su molti formati, seppur con scarso successo. La CineParvus, sistema di ripresa e proiezione tutto italiano, comparso sul mercato tra il 1908 e il 1911, usava sempre il formato 17,5mm.

¹⁹³ K. Fiorini, M. De Santi, *Per una storia della tecnologia amatoriale*, cit., p. 429.

¹⁹⁴ <http://wichm.home.xs4all.nl/filmsize.html>

¹⁹⁵ La memoria riporta al tristemente famoso incendio del 4 maggio 1897 che divampato dall'apparato di proiezione cinematografica del Bazar della Carità, inaugurato proprio nello stesso giorno a Parigi, nel quale morirono più di cento persone.

¹⁹⁶ Solo nel 1950 con la produzione della pellicola in tri-acetato si può considerare una vera alternativa al nitrato, Cfr.

primo proiettore adatto alla pellicola 28mm safety, chiamato PathéKokHome Cinematograph (nome che deriva dall'immagine del nuovo logo della casa produttrice, un gallo). Il proiettore era alimentato a batteria, il che lo rendeva perfetto per le proiezioni in campagna, dove la corrente elettrica ancora mancava¹⁹⁸. Il sistema PathéKok era commercializzato soprattutto per la distribuzione dei cataloghi di film commercializzati dalla casa francese, ma comunque l'azienda mise presto in commercio anche la cinepresa per lo stesso sistema. Il 28mm può essere considerato il padre dei formati amatoriali e sino all'introduzione del 16mm restò il formato più usato nella cinematografia domestica e scolastica. La produzione delle pellicole ininfiammabili (diacetato) da parte della casa francese ruppe il monopolio sino ad allora detenuto dalla Eastman-Kodak. Di fatto la Pathé puntò molto sulla nuova invenzione che offriva una sicurezza assoluta per la clientela e metteva la cinematografia nelle mani di tutte e tutti¹⁹⁹. *Un grido di allarme* risuona nelle pagine del bollettino ufficiale «Pathé-Baby»²⁰⁰, che richiama l'attenzione dei suoi lettori sulle numerose pellicole che alcune case hanno messo in commercio in quegli anni «singole iniziative che, pur non avendo che un'assai scarsa importanza dal lato commerciale e industriale, ne hanno però una grandissima agli effetti civili e morali»²⁰¹. La casa francese rilancia sulle pagine della sua rivista, destinata ad un pubblico selezionato di appassionati e dilettanti, un appello alle istituzioni italiane perché

¹⁹⁷ Lo stesso anno la Thomas Edison Inc. realizza un altro sistema di proiezione, l'HommeKinetoscope, che utilizza la pellicola ininfiammabile di formato 22mm. La pellicola in nitrato veniva usata per essere impressionata e restituita in copia positiva dal laboratorio di sviluppo in una cartuccia metallica su supporto safety; Cfr. Alan D. Kattelle, *The Evolution of amateur motionpictureequipment 1895-1965*, in *Home Movies and amateur filmmaking*, «Journal of film and video», 38, 3-4, Summer-Fall 1986, p.48.

¹⁹⁸ <http://wichm.home.xs4all.nl/filmsize.html>

¹⁹⁹ Cfr. Anke Mebold, Charles Tepperman, *Resurrecting the lost history of 28mm film in North America*, in *Small-gauge and amateur film*, «Film History», 15, 2, 2003, p. 140.

²⁰⁰ Si veda *Un grido d'allarme*, «Pathé-Baby», 10-11, luglio-agosto 1929, pp.14-15.

²⁰¹ *Ibidem*.

regolamentino come già fatto in altri paesi europei l'uso delle pellicole ininfiammabili obbligatorie per il formato ridotto, a tutto vantaggio delle bobine 9,5mm, per scongiurare «i focolai di grave pericolo che vanno costituendosi col libero smercio di tali pellicole»²⁰². Nel manuale della macchina da presa Pathéscope (1915) si legge di come la cinematografia di famiglia preservi i ricordi di ogni momento, ogni dettaglio di vita in movimento (al contrario delle solite fotografie senza vita) accompagnandoci nei momenti più felici, restituendoceli in ogni loro minimo particolare. L'investimento della casa produttrice fu notevole e la spinta verso il mercato familiare ne testimonia l'importanza per i futuri sviluppi della cinematografia amatoriale. Il sistema Pathéviene importato anche in America, dove nel 1918 la Society of Motion Picture Engineers adotta il 28mm come formato *safety-standard*. William Cook e Alexander Victor, che si erano a lungo battuti per l'introduzione del 28mm tra i formati standard, lavorano alla produzione di proiettori e macchine da presa americane per questo nuovo formato (Victor Safety Cinema) e nel 1923 quando la Eastman-Kodak introduce sul mercato il 16mm, i due si dedicano completamente alla promozione di quest'ultimo. Il 16mm della Kodak non porta con sé la sola novità delle dimensioni del fotogramma, ma sperimenta da anni l'uso della pellicola invertibile innovazione tecnica che contraddistinguerà il cinema a passo ridotto da ora in avanti. La pellicola invertibile consente di risparmiare sui costi di sviluppo, la stessa, infatti, viene utilizzata per girare e proiettare. Questo sistema viene presto adottato da tutte le case americane e europee che intuiscono le possibilità del nuovo supporto e la sua diffusione sul mercato amatoriale, producendo cineprese e proiettori che utilizzano la pellicola 16mm e abbandonando i vecchi formati, da subito considerati fallimentari rispetto al nuovo. Entro due anni dalla sua introduzione Kodak estende i suoi laboratori di sviluppo in tutte le maggiori città dei paesi europei e americani.

²⁰² *Ibidem*.

Nel frattempo in Francia la PathéFreres avvia le proprie ricerche per la realizzazione di un nuovo formato capace di ridurre i costi del 28mm. Nel dicembre del 1922 mette in commercio il primo proiettore Pathé Baby 9,5mm, con perforazione centrale. Le bobine dei primi film commerciali, ridotti dal 35mm, sono chiuse in cassette circolari di metallo, in supporto safety. Questo sistema divenne subito popolare in patria e in breve tempo in tutta europa grazie alla messa in commercio della cinepresa Pathé Baby, piccola, maneggevole ed economica. La casa francese introdusse anche un sistema di sviluppo fai da te, con scarso successo però, e questa possibilità fu presto abbandonata. Negli Stati uniti il formato non ebbe fortuna, ma in Europa e anche in Italia la diffusione del Pathé Baby rimase il formato più usato fino alla Seconda Guerra Mondiale dopo la quale l'introduzione dell'8mm stabilisce il suo declino²⁰³.

L'8mm detto anche "Doppio 8" venne introdotto dalla Eastman-Kodak nel 1932, semplicemente sfruttando la doppia perforazione della pellicola 16mm e impressionando solo la metà dei fotogrammi ad un primo passaggio e l'altra metà ad un secondo. La dimensione di un fotogramma corrispondeva a circa 1/4 del fotogramma originario. Il vantaggio di una lunghezza maggiore delle pellicole, la facilità con cui l'attrezzatura già acquistata poteva essere riutilizzata per questo nuovo formato, e la riduzione sostanziale dei costi²⁰⁴ ne decretarono il successo. Nel 1935 grazie agli sforzi di due giovani ricercatori che dal 1920 sperimentarono le possibilità della pellicola a colori, si annunciò l'uscita della pellicola Kodakchrome per il 16mm e solo un anno più tardi la stessa fu disponibile anche per il formato

²⁰³K. Fiorini, M. De Santi, *Per una storia della tecnologia amatoriale*, cit., p.433.

²⁰⁴ I costi degli equipaggiamenti calarono fino a raggiungere il 60% in meno e questo decretò un forte incremento delle vendite sul mercato amatoriale, Cfr., Alan D. Kattelle, *The Evolution of amateur motion picture equipment 1895-1965*, cit., 52.

8mm²⁰⁵. Nel 1960 la pellicola viene dotata anche di una striscia magnetica che attraverso le nuove cineprese permette di registrare il sonoro direttamente mentre si filma.

Il sistema “Doppio 8” resta il più diffuso tra tutti i formati sub-standard e il suo successo si deve soprattutto alla sua lunga permanenza sul mercato. Prima che l'ultimo dei formati sub-standard faccia la comparsa passeranno poco più di trent'anni. Il nuovo rivoluzionario Super 8 con il 50% di superficie impressionabile in più, le sue pratiche cartucce in plastica e i suoi costi ancora più ridotti.

VI. 2 Arriva il Super8

Nell'evoluzione e nelle rivoluzioni che il susseguirsi delle scoperte e della messa in commercio delle pellicole e dei vari formati di ripresa a passo ridotto ha registrato nella storia della tecnologia amatoriale il Super8 è forse il più importante da analizzare. Importante non solo perché l'ultimo in ordine cronologico ma perché la sua introduzione sul mercato avvenuta²⁰⁶ nel 1965 segna per l'Italia una vera e propria democratizzazione del mezzo.

Formato ridotto per eccellenza, il Super 8 entra nelle case delle italiane e degli italiani come un qualsiasi elettrodomestico di uso comune. Affianca la macchina fotografica nelle vacanze estive e si trova spesso tra i regali di natale, gradita sorpresa per tutta la famiglia. Eppure l'8mm

²⁰⁵ Gli esperimenti sul colore risalgono al 1928 quando la Eastman annuncia il primo sistema amatoriale per la produzione di pellicole a colori, il Kodacolor; cfr. Alan D. Kattelle, *The Evolution of amateur motionpictureequipment 1895-1965*, cit., 56.

²⁰⁶ In America il formato viene presentato alla conferenza *Society Motion Picture and Television Engineers* a Los Angeles nella aprile del 1964, cfr. K. Fiorini, M. De Santi, *Per una storia della tecnologia amatoriale*, Comunicazioni sociali, 3, 2005, p. 431.

introdotta sul mercato più di trent'anni prima era largamente diffusa tra le famiglie italiane. Leggiamo nel manuale *L'ABC del Passo ridotto*²⁰⁷ pubblicato dalla Ferrania nel 1964, proprio subito prima dell'avvento del nuovo formato come l'8 mm invece si è affermato decisamente in tutto il mondo nel campo del passo ridotto dilettantistico perché rispetto agli altri due formati presenta diversi vantaggi; un prezzo notevolmente più basso (il costo di una scena della durata di circa 10 secondi è inferiore a quello dell'ingrandimento di una fotografia in formato cartolina, mentre è evidente quanto più interessante risulti la scena animata); la diffusione di questo formato che si può acquistare sia nei laboratori fotografici che in altri piccoli rivenditori di elettrodomestici, la varietà del tipo di pellicole presenti sul mercato che soddisfa anche il più esigente cineamatore; ultima e non meno importante caratteristica è la versatilità e la semplicità di utilizzo della cinepresa.

Tutte queste caratteristiche sembrano preannunciare l'imminente arrivo del formato Super8 come una inutile mossa di mercato delle case produttrici. Mentre invece la sua uscita nel 1965 rivoluziona il mondo del cinema amatoriale, specialmente la cinematografia familiare che trova attraverso questo semplice e versatile formato la sua massima diffusione a livello popolare.

Certo l'8mm è il formato amatoriale per antonomasia, rimasto sul mercato per oltre trent'anni e utilizzato ancora alcuni anni dopo l'introduzione del nuovo Super8. Anche se quest'ultimo è superiore per qualità fotografica, a più alta definizione, molti cineamatori considerano migliore e rimangono fedeli a questo vecchio formato, tacciando il nuovo di eccessiva semplicità e automatismi. L'8mm però è il formato dei passoridottisti dilettanti, dei cineamatori semi-professionisti, il Super8 è il formato delle famiglie, dalle madri ai figli, in cui tutti possono cimentarsi

²⁰⁷*L'ABC del passo ridotto*, Ferrania, 1964, manualetto

nelle riprese. Le pellicole sono facili da caricare, anche alla luce del sole, senza rischi di bruciature o possibili sbagli, la cinepresa è un prodotto del suo tempo. Nel periodo del boom economico il Super8 si adatta al consumo di massa, all'insegna dell'automatismo e della semplificazione, diviene il formato di tutti. Le cineprese si fanno sempre più economiche, anche il loro aspetto diviene meno professionale e più "domesticizzato", i modelli alla portata di tutti mantengono però le agevolazioni e semplificazioni della nuova tecnologia: esposimetro automatico, filtro per la luce solare o artificiale e lo zoom. Il prezzo ridotto di queste cineprese è indubbiamente uno dei motivi di maggior successo di questo prodotto che è il risultato di anni di ricerche e miglioramenti tecnici sui vecchi formati. A confronto con il passato 8mm la nuova pellicola con la perforazione verticale, molto più piccola, mostra il 40% di superficie impressionabile e proiettabili in più, restituendo immagini di più alta qualità e nitidezza. Il Super8 è una tecnologia leggera, semplice e si distacca nettamente da quella aura di professionale che ammantava il vecchio formato 8mm, mal condiviso con i cineamatori amatoriali dilettanti dal cineamatore di famiglia. Le prima cinepresa prodotta dalla Kodak, a partire dalle prime Instamatic²⁰⁸ M2 e M4, prima compatta dedicata al nuovo formato²⁰⁹, si caratterizza per la sua nuova linea di design. Le cineprese assomigliano molto alle nuove macchine fotografiche, di materiale plastico, si avvicinano molto ad una piccola scatola magica, ricalcate sulle forme delle prime cineprese 9,5mm Pathé Baby senza impugnatura, ma orizzontali. Di seguito le case produttrici svilupperanno un disegno funzionale all'uso versatile e semplice delle macchine, con impugnatura a scomparsa e dimensioni molto ridotte. Il design semplice che ricorda più un giocattolo che una macchina professionale nasce come un

²⁰⁸ Anche il termine Instamatic che lancia nel 1963 le nove macchine fotografiche e nel 1965 i proiettori e le nuove cineprese Super8 diviene poi di uso generico per indicare tutti i tipi di camere Kodak con cartucce.

²⁰⁹K. Fiorini, M. De Santi, *Per una storia della tecnologia amatoriale*, cit. p. 433.

esigenza del mercato del cinema amatoriale sin dalle sue origini. Le tecnologie amatoriali si iscrivono sotto il dominio del tempo libero e della famiglia e si liberano da subito della competitività con i formati professionali restando invece legati alle tradizioni delle lanterne magiche e delle ombre cinesi casalinghe.

Il Super8 è il cinema fatto in casa, il cinema del tempo libero, dello svago, un passatempo con in più il fascino della novità, dell'evoluzione tecnologica. Questo suo uso familiare e democratico è attestato anche dal nome che diviene presto il termine usato per indicare i film di famiglia ("i miei Super8"), il Super8 entra nel linguaggio comune e da formato si trasforma in genere.

Se è vero che con il Super8 si completa quella domesticazione delle tecnologie di ripresa amatoriali che entrano a far parte della vita quotidiana come pratica del tempo libero a livello popolare, è anche vero che questo processo investe totalmente la questione di genere. Le donne sono le protagoniste della comunicazione pubblicitaria di tutti gli elettrodomestici e dei prodotti relativi allo svago e alla vita familiare. La cinepresa Super8 è una compagna di tempo libero, di viaggio e di avventure che riprende fedelmente la vita di quegli anni e la restituisce attraverso le vivide immagini cinematografiche sullo schermo di casa. La madre casalinga dedica molto del suo tempo libero ai giochi con i figli e la cinepresa diviene sia oggetto di questi giochi che testimone.

Le pubblicità e i manuali d'uso sfruttano l'immagine della donna per rappresentare le modelle intente a maneggiare e usare con ostentata sicurezza il mezzo tecnico. Sempre prendendo ad esempio la prima M2 Kodak nel manuale di istruzioni ritroviamo una giovane donna intenta a "indossare" la macchina da presa, e immagini di particolari delle mani che maneggiano la cartuccia e le parti della cinepresa. Certo è l'uomo il destinatario di questi messaggi pubblicitari, la figura della donna è usata per

trasmettere la semplicità di questi strumenti e contestualizzarli nel mercato familiare, casalingo²¹⁰. Come per altri oggetti d'uso propriamente maschile la pubblicità sfrutta il corpo della donna e la sua immagine relativamente al target del prodotto. Nel caso delle cineprese, oggetto d'uso rivolto ad un target maschile, l'immagine della donna catalizza l'attenzione dell'uomo sul prodotto. Niente di più semplice, le campagne pubblicitarie delle cineprese, dagli inizi sino alle più recenti, immortalano spesso donne-madri intente a filmare i loro figli e i loro cari nei momenti di tempo libero e di vacanza. L'immagine prescelta dalle case produttrici è quella della maternità e della vita familiare²¹¹, che presenta la donna come moglie e madre perfetta, che vigila sui figli e sulla coppia coniugale con la sua disinvolta bellezza. La cinematografia dilettante è un hobby che anche la donna può praticare perché riguarda la sfera protetta e ristretta della casa, e l'immagine della famiglia che lei stessa crea e si preoccupa di mantenere nella società. Nell'Italia di quegli anni, nonostante le contestazioni, e gli accadimenti che porteranno al cambiamento della situazione politica e sociale dell'Italia, l'immagine della donna è ancora legata a quella della madre, angelo del focolare, tutrice e governante di quella "istantanea familiare" che rappresenta l'immaginario italiano.

Il Super8 è l'ultimo delle evoluzioni dei formati ridotti, ma continua ad essere usato, in misura minore, fino a tutti gli anni Ottanta nonostante l'avvento del video cambi totalmente gli approcci e le modalità di riproduzione della realtà che ci circonda. La Kodak ha continuato a produrre le pellicole Super8 e ancora oggi sono in commercio molti tipi di pellicola come la Ektachrome e la Vision, rimesse in produzione per la continua

²¹⁰ Su «Le vie d'Italia» appare già nell'ottobre del 1937 una pubblicità che recita: «E mamma cinema le ombre cinesi; poiché l'uso della perfetta macchina da presa a passo ridotto Movikon 8 e della ZeisIkon è veramente assai facile», p. 452.

²¹¹ Anna Lisa Tota, *Cornici mediali. Pubblicità e studi di genere*, in *Occhio alla pubblicità*, «Nuova DWF», 1-2 (61-62), gennaio-giugno 2004, p. 39.

richiesta da parte di cinedilettanti nostalgici del formato ridotto, ma anche per il rinato interesse da parte di registi e artisti che utilizzano questo tipo di pellicole per girare le loro opere.

Purtroppo non esistono né statistiche né cifre che comprovino la diffusione e la penetrazione sul mercato dei formati, possiamo solo supporre e tentare di fare delle ipotesi basandoci sugli stessi film pervenuti sino a noi e sulle tracce che questi prodotti hanno lasciato nella cultura di massa.

Tra i fondi presi in esame che spaziano in un arco temporale che va dai primi anni Trenta alla metà degli anni Novanta, le cineamatrici che utilizzano il formato Super8 sono 15; 8 quelle che hanno affrontato il passaggio tra il vecchio formato e il nuovo, 7 che hanno filmato esclusivamente con la pellicola Super8 e 8 con la 8mm e soli 3 fondi con il più professionale e costoso 16mm. Il passaggio di consegne tra i due formati non avviene immediatamente dopo all'introduzione del nuovo, ma sempre a qualche anno di distanza. Sostanzialmente l'introduzione del Super8 si colloca verso gli inizi degli anni Settanta. Acquistare ex novo tutta la strumentazione, dalla cinepresa, al proiettore, alla moviola, alla taglierina, era una spesa considerevole da affrontare per la famiglia, così spesso si attendeva il malfunzionamento o la rottura delle vecchie strumentazioni come pretesto per sostituirle con le nuove.

Emerge dallo studio di fondi femminili che riguardano il cinema praticato nelle scuole dalle stesse cineamatrici che condividevano una passione intima e personale portandolo al di fuori del nucleo familiare, nelle scuole. Negli anni Settanta e contemporaneamente all'uso sempre più diffuso delle tecnologie di ripresa in Super8 anche nelle scuole si pratica la cinematografia come affiancamento allo studio dell'educazione artistica e delle discipline letterarie. I fondi ritrovati sono un'esigua quantità rispetto al sommerso che si intuisce essere un ambito di ricerca completamente inesplorato. La difficile reperibilità dei film e dei materiali presso gli istituti

scolastici non ha permesso per ora una ricognizione approfondita. Di certo la rete delle insegnanti che a partire dagli anni Settanta affrontò la pratica cinematografica nelle scuole medie inferiori e superiori ci dimostra che questi fondi trovati non sono certo eccezioni, ma punti di partenza che getteranno le fondamenta per una ricerca sul campo. Tra i fondi analizzati sono 3 quelli di cineamatrici che si cimentano e sperimentano l'uso del cinema come mezzo espressivo con i loro studenti, realizzando film sperimentali e d'animazione, performance e film di finzione²¹². Il nuovo formato che vantava migliorie e semplificazioni tecniche, capaci di far avvicinare anche le più sprovvedute alla macchina da presa, fu testimone di questa incursione del cinema nella scuola italiana.

V. 3 Camere rosa, la tecnologia amatoriale e le donne

Nel complesso panorama dei primi anni (almeno sino all'introduzione dell'8mm) in cui si sviluppano e convivono diversi formati per la pratica del cinema amatoriale non è possibile, per la scarsità dei dati e l'impossibilità di riscontri sull'uso da parte delle donne e la loro partecipazione alla cinematografia in famiglia, definire il ruolo che queste hanno avuto nella storia delle tecnologie amatoriali. L'aspetto che ci interessa più sottolineare è come molte delle aziende produttrici abbiano delineato lo sviluppo e la diffusione della cinematografia amatoriale secondo delle caratteristiche di genere. Se le innovazioni e le tappe della storia della tecnologia amatoriale ci parlano di un mondo esclusivamente maschile, fatto di ingegneri, chimici, dilettanti e inventori, che si sono messi in gioco alla continua ricerca del formato sub-standard per eccellenza, gli sforzi dei produttori di promuovere e realizzare il sogno del cinema nelle case di ognuno è stato un compito

²¹² Si rimanda per questo argomento al capitolo *Una cinepresa nomade, tra cinema privato e amatoriale*.

affidato all'immagine e alla presenza delle donne come anello di congiunzione tra la vita sociale e quella familiare. Vale la pena in questo contesto ricordare la figura di Marion NorrisGleason, amica e collaboratrice di George Eastman che fu incaricata dallo stesso di sperimentare il primo prototipo della cinepresa 16mm, messo a punto da John G. Capstaff. La stessa Norris ricorda come la Kodak volesse affidare la cinepresa nella mani di qualcuno che non avesse nessuna cognizione tecnica ed esperienza con la cinematografia in modo da poter dimostrare che chiunque avrebbe potuto usare le loro attrezzature²¹³. Norris rappresentava per il reparto commerciale della Kodak l'ideale tipo di "home movie maker": Marion era una donna e meglio ancora una madre, perfetta icona della "Kodak-girl"²¹⁴, immagine simbolo delle campagne promozionali della casa di Rochester che veniva utilizzata per le campagne promozionali sin dagli inizi del ventesimo secolo. Giovane e indipendente, viaggiatrice instancabile la Norris gira un film di ambientazione familiare, seguendo la linea delle campagne commerciali che nel secondo decennio del Novecento la casa adotta per la stampa americana, pubblicizzando i suoi prodotti con illustrazioni che descrivono scene di vita privata e familiare e ripetono lo slogan "Keep a Kodak story of the children". Il film della Norris *The picnic party* (o anche *A child's birthday party*) ha come protagonisti un gruppo di bambini che giocano e scherzano durante un picnic in campagna e coinvolge anche amici e conoscenti della regista. Il film così bene riuscito promuoveva l'uso domestico delle apparecchiature, alla portata di tutte e tutti quanti volessero cimentarsi con la cinematografia, e come dichiara la Norris convinse il signor Eastman e gli altri dirigenti che quella era una strada praticabile e vincente. Kodak continuò a usare il film per più di due anni alle proprie dimostrazioni in America e in Europa e tra il

²¹³ Dwight Swanson, *Inverting amateur film: Marion NorrisGleason, Eastman Kodak and the Rochester scene, 1921-1932*, in *Small-gauge and amateur film*, «Film History», cit., p. 127.

²¹⁴ Martha Cooper, *The kodak girl collection*, www.kodakgirl.com, ultima consultazione ottobre 2010.

1921 e il 1927 Norris in collaborazione con Harris B. Tuttle realizzò diversi film promozionale di vario livello²¹⁵. La testimonianza dell'esperienza della Norris ci rivela come la cinematografia familiare, a quell'epoca ancora una realtà non definita, fosse una prospettiva tutta da valutare per le case produttrici che perseguivano la strada dell'affermazione dei formati sub-standard e il loro inserimento sul mercato. Altre case produttrici puntarono ben presto sulla diffusione dell'immagine della donna come principale destinataria della tecnologia amatoriale, non solo attraverso le campagne pubblicitarie. Bell and Howell promuove le sue macchine da presa negli anni Venti attraverso figure di donne intente a filmare i propri figli in casa o durante le vacanze, associando così il cinema amatoriale al nucleo familiare. La macchina da presa è compatta e leggera, il design si accorda alle caratteristiche di genere²¹⁶. La camera Filmo75, prodotta dalla Bell and Howell nel 1928 ha un design accattivante e rispecchia delle esigenze tutte femminili: piccola tanto da entrare in una tasca o in una borsetta, disponibile in più colori «silver birch, ebonyblack, and walnutbrown»²¹⁷, arricchita con degli intarsi floreali e un laccio in cuoio che la rendono la più femminile tra tutte le cineprese mai commercializzate. Sempre una coeva pubblicità illustrata della macchina Filmo ritrae il volto di una donna sognante mentre guarda una pellicola dalla quale emergono fotogrammi familiari, scene di vita quotidiana, vacanze, ritratti dei bambini con la nonna, paesaggi; il testo recita «My movied diary of life and happiness». Il richiamo alla possibilità di preservare e rivivere i più bei ricordi della vita attraverso il dispositivo cinematografico è veicolato attraverso l'immagine di una donna sognante,

²¹⁵ *Flowers for Rosie* e *The Tompkins boys car* sono solo due tra i vari titoli che compaiono in quegli anni, Cfr. Dwight Swanson, *Inventing amateur film: Marion Norris Gleason, Eastman Kodak and the Rochester scene, 1921-1932*, cit., p. 128.

²¹⁶ Patricia Zimmermann, *Reel families. A social history of amateur film*, cit. p. 62.

²¹⁷ Si veda ad esempio la pagina promozionale *What a camera for making your vacation movie!*, in «The literary digest», 26, maggio 1928.

destinataria di questa funzione di recupero e salvaguardia di una memoria familiare che passa prima di tutto attraverso il suo sguardo. Era chiaro fin da subito che la cinematografia avrebbe varcato i confini delle mura domestiche grazie alle donne che catturate dalle possibilità offerte da questi apparecchi, il loro semplice utilizzo, le dimensioni ridotte, avrebbero contribuito in misura maggiore degli uomini alla diffusione dell'home movie. Molti anni più tardi, quando la Kodak lancia sulle pagine delle riviste di tutta Europa, e anche in Italia, la sua nuova cinepresa Super 8 Instamatic, le cose non sono molto cambiate. La campagna pubblicitaria è di forte impatto, campeggia su ben due pagine con tre frame consecutivi di una ragazza giovane e disinvolta che apre la confezione della pellicola, carica la cartuccia nella cinepresa e filma. A lato delle tre foto un frammento di pellicola mostra i fotogrammi di un film ideale: il giovane marito che gioca con il figlio. In Italia pochi anni più tardi, Agfa ritraeva il volto di una donna che indossa un cappellino bianco, molto curata che guarda attraverso l'obiettivo della cinepresa rivolgendola in alto. Il testo recita: «La signora che di solito ha poca simpatia per la tecnica, per le viti e per i calcoli, cinematografata con Movex 8 Agfa come se guardasse da un binocolo da teatro»²¹⁸. La cinepresa è ancora un bene di lusso e l'immagine della donna borghese, giovane e attraente, insieme al riferimento nel testo alle serate passate a teatro rispecchia perfettamente la situazione del tempo.

Non stupisce che la grandi case produttrici del cinema domestico (proiettori, macchina da presa, schermi, moviole) abbiano scelto le donne come principali figure di riferimento, sin dai primi che seguono l'invenzione dei proiettori casalinghi Pathescope, quindi ancora nel secondo decennio del Novecento, posizionando questi prodotti come «una via possibile alla monotonia e alle frustrazioni della routine giornaliera, senza per questo

²¹⁸ Pubblicità tratta dalla rivista Oggi del 1940.

dover fuggire da casa»²¹⁹. Le pubblicità attuano una vera e propria inversione di genere: posizionano la madre al controllo dell'apparecchio e marginalizzano il padre, i loro volti radiosi riflettono la luce del proiettore, che loro stesse azionano, l'uomo sembra quasi in disparte, guarda altrove. Le fantasie femminili trovano spazio nel cinema di famiglia, il desiderio di confrontarsi con le tecniche, fatte più semplici e fruibili perché entrate nel circuito domestico, ne favorisce gli sviluppi. Molte sono le donne che si avvicinano al mezzo tecnico, prima al proiettore e poi alla cinepresa, rassicurate dalla semplicità d'uso, e da queste pubblicità che le raffigurano come le destinatarie di questi equipaggiamenti.

Fino agli anni del boom economico del resto la cinematografia era appannaggio delle famiglie alto borghesi, hobby troppo costoso e poco praticabile per le famiglie meno abbienti. Solo due fondi femminili di quelli da me analizzati sono composti da pellicole 16mm; le pellicole di Stefania Geronazzo girate dal 1947 al 1970 e quelle di Ruth Puccio Posse girate tra il 1936 e il 1942. In entrambi i casi purtroppo le notizie sulle autrici sono insufficienti per ricostruire un quadro esaustivo del contesto familiare e sociale nel quale questi film vengono prodotti. Di certo i titoli del fondo Geronazzo (purtroppo ancora non restaurato e digitalizzato) fanno pensare ad un contesto borghese e anche a delle competenze tecniche molto avanzate. Diversi sono i titoli di viaggi nel vecchio continente, Washington, New York dei primi anni Cinquanta, e le più esotiche mete dello Yemen, Grecia e Mesopotamia degli anni Settanta. L'uso di questo formato anche in anni dove i più semplici 8mm e Super 8 la facevano da padroni sul mercato della cinematografia domestica di certo fa ipotizzare una conoscenza e una competenza professionale del mezzo. I film girati da Ruth Puccio Posse sono ambientati tra la provincia di Viterbo (Montefiascone) e Roma, negli

²¹⁹MoyaLockett, *Filming the Family: Home movie system and the domestication of spectatorship*, «Velvet Light Trap», 36, Fall 1936, p. 25.

anni immediatamente precedenti alla Seconda Guerra Mondiale, in ambiente militare. La donna spesso in visita al marito, in servizio nell'esercito, filma le gite e le scampagnate domenicali in compagnia del marito e di altri colleghi e i primi mesi di vita del figlio. Il possesso delle macchine da presa e l'uso di questo strumento tecnologicamente avanzato da parte delle donne del nucleo familiare, in questi anni, si rivelano come un indicatori della situazione economica particolarmente agiata di queste famiglie. Di certo la diffusione e le pratiche del cinema familiare devono la loro espansione alla più favorevole situazione economica degli anni del boom, anni in cui la cultura del tempo libero si diffonde anche in Italia e permette all'universo femminile di avvicinarsi e confrontarsi con il mezzo.

Capitolo VI. L'archivio nazionale del film di famiglia, Associazione Home Movies

Con decreto del 22 marzo 2011, l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia, fondato e gestito dall'Associazione Home Movies è stato dichiarato di interesse storico particolarmente importante dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali (Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'Emilia Romagna). Questo riconoscimento è frutto del lavoro assiduo, e unico in Italia, dei fondatori e collaboratori dell'associazione bolognese che da anni sono impegnati nel recupero e nella valorizzazione dei film di famiglia nonché nella ricerca scientifica che investe questo tipo di materiali. L'Associazione Home Movies nasce e si costituisce nel 2002 con l'intento di creare un archivio di cinema amatoriale, vocazione che ha sin dagli inizi ricevuto una concreta risposta dalle famiglie e dai singoli che hanno fatto pervenire i loro film a passo ridotto. Karianne Fiorini, Paolo Simoni, Mirco Santi e altri collaboratori e collaboratrici che hanno aderito al progetto²²⁰, in quei primi anni raccolgono pellicole provenienti da tutta Italia: Roma, Torino, Genova, Palermo, Venezia, Siena. Le pellicole vengono conservate temporaneamente nelle case dei soci, in attesa di una collocazione che riconosca e rispetti gli intenti dell'archivio e le norme di conservazione dovute a questo tipo di materiale. Nel 2005 l'archivio viene istituzionalizzato con la sua collocazione all'interno dell'ex convento di San Mattia, di proprietà del Comune, e la stipula di una convenzione tra l'Associazione e l'Istituto Storico Parri Emilia-Romagna²²¹. La sede ufficiale garantisce non solo una presenza istituzionale sul territorio

²²⁰ Per tutte le informazioni relative all'Associazione Home Movies e le sue attività si veda il sito <http://www.memoriadelleimmagini.it/homemovies/>.

²²¹ «L'Istituto, titolare dell'uso dei locali comunali ed ente archivistico riconosciuto da leggi regionali e nazionali, garantisce la conservazione e la tutela del patrimonio dei film di famiglia e amatoriali archiviati, come beni culturali di interesse nazionale», http://www.memoriadelleimmagini.it/homemovies/?page_id=143.

ma anche e soprattutto un riconoscimento del lavoro dell'Associazione. All'interno delle stanze dell'Istituto Storico Parri Emilia-Romagna si trovano ancora oggi i locali climatizzati nei quali vengono conservate le pellicole originali donate dalle famiglie o dalle cineamatrici e cineamatori di tutta Italia. Il passaggio è stato fondamentale per formalizzare tutta una serie di contatti e collaborazioni con enti locali, associazioni e università che già si erano istaurati alla nascita dell'Associazione, ma che avevano bisogno di un primo riconoscimento come quello di una sede pubblica. Anche se l'Archivio si è subito distinto per il suo carattere di respiro nazionale, le prime attività si sono concentrate sul territorio bolognese e sulla regione Emilia-Romagna. Molto importante per la crescita e la realizzazione di progetti che hanno dato il via a una fortunata serie di raccolte -finanziate da enti pubblici e istituzioni regionali- è stato il coinvolgimento delle università e delle equipe scientifiche che si occupano di cinema e in particolare di cinema amatoriale in Italia²²². L'Archivio bolognese segue le mosse di altre realtà europee che da molti anni lavorano al recupero del cinema amatoriale come importante testimonianza della vita sociale e della storia dei territori e delle comunità. Esempio molto attivo è stato il Smalfilmmuseum di Hilversum in Olanda, una raccolta a livello nazionale di film amatoriali e di famiglia ma anche di

²²² Sono numerosi in tutta Europa e oltre oceano gli studi sul cinema amatoriale, tra i molti ricordiamo quelli di Patricia Erens, (a cura di) *Home Movies and Amateur Film Making*, «The Journal of Film and Video», 38, 3-4, 1986, Patricia Zimmermann, *Reel Families: a social History of Amateur film*, Indiana University Press, Bloomington 1995, che prendono le loro mosse ed ampliano anche verso la prospettiva di genere il lavoro di studio e ricerca antropologico-visuale nel volume di Richard M. Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 1987 che ha ispirato anche gli studi di Michelle Citron, *Home Movies and other necessary fictions*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 1999. Studi pionieristici per la Francia e l'Europa sono stati quelli di Roger Odin che con la sua equipe di ricercatori e studiosi dell'Université Paris3, Sorbonne Nouvelle, ha dato vita a numerose pubblicazioni tra le quali le più importanti: R. Odin, (a cura di) *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris 1995 e R. Odin, (a cura di) *Le cinéma amateur*, «Communications», 68, 1999. In Italia gli studi sul cinema amatoriale sono confluiti in numerosi saggi che si inseriscono negli studi sul cinema di finzione e sul documentario e anche come approcci ad una possibile storia del cinema amatoriale in Italia, come in Luisella Farinotti, Elena Mosconi, (a cura di) *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, «Comunicazioni Sociali» 27, 3, 2005, recentemente è stata pubblicata la monografia Alice Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Vita e Pensiero, Milano 2007.

documenti e materiali relativi ai film e alle pellicole a passo ridotto, come le apparecchiature, i manuali e le attrezzature più usate dai cineamatori e una nutrita biblioteca. Trasformato in Amateur Film Foundation nel 2006 conserva, raccoglie e promuove iniziative per la valorizzazione ed il recupero del patrimonio filmico privato olandese, organizzando eventi come l'annuale Day of the Amateur Film²²³ (Dag van de amateur film) e collaborando con centri di ricerca e istituzioni nazionali²²⁴. Come questo un altro esempio importante, ma circoscritto ad un'area regionale, è la Cinémathèque de Bretagne²²⁵ che dal 1986 raccoglie film, video e materiale riguardante il patrimonio audio visuale della Bretagna. La Cinémathèque è sostenuta dalle istituzioni pubbliche regionali e svolge numerose attività per la promozione, la conservazione e diffusione del patrimonio audiovisuale. Così in Francia attraverso la Cinémathèque membro fondatore nel 1991 dell'Association Européenne des Inédits²²⁶ si sviluppano altre realtà regionali come ad esempio il progetto Mémoire Audiovisuelle de Haute-

²²³ Iniziativa molto diffusa è quella di dedicare una giornata al cinema amatoriale, con eventi, proiezioni e dibattiti per sensibilizzare le persone sull'importanza storica e del recupero della memoria collettiva attraverso le pellicole private. La più importante e meritevole di nota, alla quale aderiscono molti centri e archivi audiovisivi e realtà coinvolte nella preservazione di questo tipo di memorie in tutto il mondo, è quella organizzata dal Center for Home Movies di Baltimora (CHM) che organizza e supporta le iniziative dell'International Home Movies Day e coordina la manifestazione in tutti i centri che si fanno promotori dell'evento. Questa giornata prevede iniziative diverse nei vari centri che aderiscono, concordi nel coinvolgere i possibili possessori di pellicole a donarle agli archivi, e cercare di dare la dovuta importanza ai formati originali e al loro corretto restauro e soprattutto all'adeguata preservazione con proiezioni in pellicola e nei diversi formati di film provenienti dalle donazioni, di particolare rilevanza storica o sociale. Le informazioni sul CHM sono reperibili all'indirizzo <http://www.centerforhomemovies.org/index.htm>, che rimanda poi al sito ufficiale dell'Home Movies Day, <http://www.homemovieday.com/about.html>.

²²⁴ Le informazioni relative alle attività e la storia dell'Amateur Film Foundation possono essere consultate all'indirizzo <http://www.amateurfilmer.nl/>, per le iniziative collaterali alla fondazione si rimanda al sito del Dag van de amateur film, <http://www.dagvandeamateurfilm.nl/>.

²²⁵ La Cinémathèque de Bretagne è forse l'archivio più organizzato e attivo al momento in Europa, anche dal punto di vista dei finanziamenti e le attenzioni ricevute dalle istituzioni pubbliche, consultabile al sito, <http://www.cinematheque-bretagne.fr/>.

²²⁶ Il sito dell'Association Européenne des Inédits è consultabile alla pagina <http://www.inedits-europe.org/Accueil-679-0-0-0.html>.

Normandie²²⁷ e collaborazioni con altri archivi e associazioni di paesi europei che hanno in comune lo scopo di conservare e diffondere le immagini del cinema amatoriale e di famiglia. Inédits svolge un ruolo molto importante per il confronto e la collaborazione tra i centri di ricerca e di studio sul cinema amatoriale in Europa, organizzando convegni e incontri ai quali partecipano le realtà più attive nel campo del cinema amatoriale²²⁸ come l'Associazione Home Movies.

In Italia sono presenti molti archivi e cineteche che conservano anche film amatoriali di indubbio valore come l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico²²⁹ o l'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza²³⁰, ma non esiste per adesso un altro archivio nazionale italiano che si dedichi esclusivamente al cinema amatoriale e soprattutto al cinema di famiglia come quello creato a Bologna. L'Associazione Home Movies ha svolto quindi un ruolo pionieristico in Italia nella raccolta e nella valorizzazione di questo tipo di materiale, rivolgendosi in un primo momento direttamente alle famiglie, alle cineamatrici e ai cineamatori che negli anni avevano raccolto testimonianze della storia d'Italia, dei costumi e delle grandi trasformazioni culturali e territoriali, delle abitudini e dei modi di vivere di tutte e tutti noi. Il lavoro di raccolta che continua tutt'oggi a Bologna e a Milano²³¹ è stato svolto in molte città italiane attraverso progetti di recupero dei film familiari²³².

²²⁷ Il progetto è inserito all'interno del Pôle Image Haute-Normandie, visitabile alla pagina <http://www.poleimagehn.com/>.

²²⁸ Nel 2011 l'incontro annuale sarà organizzato a Bologna proprio dall'Associazione Home Movies-Archivio Nazionale del film di famiglia.

²²⁹ Le attività dell'archivio e il catalogo dei film sono online all'indirizzo <http://www.aamod.it/>.

²³⁰ <http://www.ancr.to.it/new/>.

²³¹ Nella città di Milano l'Associazione Home Movies ha stabilito presso la Mediateca Santa Teresa una seconda sede operativa di raccolta permanente inaugurata nell'ottobre 2009 (<http://www.homemovies.it/Emilano.htm>) e attiva nella raccolta e promozione di iniziative.

²³² Molte delle attività e delle iniziative percorsi dall'Associazione Home Movies per la diffusione e la valorizzazione del cinema privato sono documentate nella Tesi di Laurea, *Home Movies come*

Tali progetti, realizzati in collaborazione e con il sostegno di istituzioni ed enti locali, associazioni e fondazioni private, consentono un ampio censimento dei materiali amatoriali relativi a uno specifico territorio (Comune o Provincia) e forniscono un corpus di materiali audiovisivi inediti e preziosi per lo studio della storia e della memoria locale, delle abitudini e delle tradizioni del luogo e dei suoi abitanti, dello sviluppo urbanistico, economico e paesaggistico. Ogni progetto, oltre al recupero e alla conservazione delle pellicole originali presso l'Archivio nazionale a Bologna, prevede la creazione di un archivio digitale locale accessibile presso una biblioteca/medioteca pubblica del luogo. In questo modo Home Movies, oltre a facilitare l'accesso ai materiali raccolti da parte della cittadinanza, degli studiosi e ricercatori di storia locale, intende favorire la creazione di una rete di archivi digitali locali di film di famiglia. L'Archivio è a disposizione di biblioteche, mediateche, enti locali, associazioni per offrire supporto scientifico e operativo, studiare la fattibilità di progetti di raccolta locali, monitorare obiettivi e risultati, mettere a punto i dettagli del progetto, preparare i materiali necessari all'avvio della raccolta (bando, regolamento, schede di partecipazione, fasi specifiche), gestire e coordinare le attività di recupero, digitalizzazione e catalogazione²³³.

Questi progetti, che dal 2005 contribuiscono alla costruzione di un archivio su scala nazionale, si sono via via modificati e perfezionati negli anni. Le differenze che si riscontrano nelle modalità e nei risultati nel corso degli anni sono il frutto di un'attenta valutazione delle variabili territoriali. Naturalmente alla buona riuscita e ai vantaggi per il territorio che porta un'operazione come quella del recupero della memoria privata di una città, una comunità o una regione, contribuiscono in maniera determinante sia le risorse umane che quelle finanziarie attivamente coinvolte. L'Associazione Home Movies svolge un ruolo di supervisore alle raccolte e si occupa soprattutto del restauro, digitalizzazione e catalogazione delle pellicole, e spesso della loro conservazione nei locali climatizzati della sede bolognese²³⁴.

fonte storica, di Jacek Jerzy Bujak, relatore prof. Gian Piero Brunetta, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, AA. 2009-2010.

²³³ Le informazioni sui progetti si trovano alla pagina http://www.memoriadelleimmagini.it/homemovies/?page_id=52 del sito dell'Associazione Home Movies.

²³⁴ «Conservare con cura le pellicole è tra gli obiettivi primari dell'Archivio Nazionale del Film di Famiglia. I film sono documenti da tutelare e salvaguardare per il loro valore storico, prima di tutto. La buona conservazione nel tempo dei filmati originali è il modo più sicuro per disporne

Le diversità delle raccolte mostrano come queste iniziative siano ben articolate con le esigenze e i vissuti locali. A titolo di esempio, il progetto di raccolta nella città di Rimini è stato rivolto in particolare ai turisti (italiani o stranieri) che avessero ripreso con le piccole cineprese le loro vacanze sulla riviera romagnola prima degli anni Ottanta²³⁵. I filmati raccolti in realtà esulano anche dalle caratteristiche indicate nella raccolta, fotografando sia la dimensione turistica e vacanziera di queste località, ma anche il volto dell'Italia di quegli anni. Le adesioni sono state numerose e il concorso a premi vinto da un cinemamatore tedesco, Peter Dufren di Aachen.

[le pellicole di Dufren] raccontano anni di vita balneare con uno sguardo zavattiniano. Mostrano gli elementi tipici della vacanza nella riviera romagnola dall'angolo visivo riccionese. In essi, la storia cittadina si fonde con la vita quotidiana con immagini e suoni partecipi ed affettuosi. Rinverdisce e si rinsalda il flusso che ha sempre unito la Germania alla nostra terra²³⁶.

Il concorso ha avuto degli ottimi risultati: 140 le ore di girato donate al progetto sino al 2009 e molte sono state le iniziative e le manifestazioni culturali che sono seguite alla raccolta portando alla luce anche materiali

anche in futuro: l'evoluzione tecnologica in ambito di conversione permetterà di recuperare più informazioni visive e restituire più fedelmente la qualità di partenza solo se si potrà partire dal documento originale ben conservato. Temperatura e umidità non devono subire sbalzi, ma mantenersi costanti a fronte di un ricambio regolare e completo dell'aria contenuta in archivio. Lo spazio deve essere isolato dalla luce diurna. Gli spazi climatizzati dell'Archivio Nazionale del Film di Famiglia dispongono di macchinari che mantengono la temperatura costante di 16°C e l'umidità relativa al 45%, 24 ore al giorno, per tutto l'anno. L'Archivio dispone di un sistema antincendio a saturazione d'ossigeno: un gas inerte viene rilasciato in caso di rilevazione di fumo e l'eliminazione dell'ossigeno impedisce al fuoco di espandersi.», http://www.memoriadelleimmagini.it/homemovies/?page_id=48.

²³⁵ È ancora online la documentazione relativa al bando che risale al 2007, http://www.provincia.rimini.it/progetti/cultura/2007_filmcassetto/index.htm. Redatta in lingua italiana e tedesca proprio per il carattere singolare dell'iniziativa che si sposa però con le caratteristiche del territorio che dagli anni del boom economico sino ad oggi si è caratterizzato come località turistica prescelta delle famiglie (e non solo) italiane e straniere (soprattutto nord europee) trasformandolo e influenzando indubbiamente la sua storia e le dinamiche sociali. L'iniziativa è stata promossa dall'Associazione Home Movies con la collaborazione della Cineteca di Rimini e il sostegno del Comune e della Provincia.

²³⁶ Articolo tratto dalla pagina <http://www.libertas.sm/cont/comunicato/b-film-di-cassetto-premiazione-filmati-b/35621/1.html>.

inediti di registi amatoriali molto significativi per il recupero di una memoria audiovisiva così importante²³⁷. Dalla raccolta riminese sono emerse anche le prime due cineamatrici importanti che compongono il corpus di fondi femminili discussi in questa tesi, Marisa Romani e Adele Mussoni, che con le loro piccole cineprese sono state testimoni partendo dal proprio sentire e da motivazioni diverse della riviera romagnola dagli anni Cinquanta ai Settanta del Novecento. La raccolta ha dato vita a un catalogo online che, sebbene incompleto, è per ora uno dei pochi disponibili, in attesa che si renda disponibile alla libera consultazione quello dell'Archivio Nazionale del film di Famiglia²³⁸. Il catalogo inserito nella lista degli archivi disponibili online della Biblioteca Gambalunga²³⁹ contiene le schede delle singole bobine con il nome dell'autore o autrice, la data, il formato, la durata, il numero di inventario e delle descrizioni accurate sul loro contenuto filmato. Il catalogo incompleto e non corrispondente ai criteri di catalogazione degli audiovisivi rappresenta però un importante esperimento per le successive esperienze e i perfezionamenti ancora in atto delle difficili catalogazioni di questo tipo di materiale.

Altre raccolte sono state intraprese negli anni sotto la supervisione di Home Movies a Pesaro nel 2008 dove sono state archiviate oltre 50 ore di filmati, a Foligno dove il progetto "Fino all'ultima bobina" è stato esteso a tutto il territorio umbro nel 2009, a Vicenza dove "Cineconfidenziale" si è

²³⁷ Un'operazione molto importante è stata il recupero e la digitalizzazione dei film del già conosciuto fotografo e cineamatore Davide Minghini che sono stati presentati con una proiezione pubblica nel corollario di iniziative legate al progetto di raccolta riminese che ha avuto la sua conclusione con 'I film della memoria' iniziativa in due serate promossa dall'assessorato alla Cultura della Provincia di Rimini e dalla Biblioteca Gambalunga e Cineteca di Rimini (che prevedeva la premiazione e la proiezione dei filmati raccolti per "Film di cassetto" e la serata dedicata ai film di Davide Minghini).

²³⁸ Progetto in corso che ha richiesto quasi 5 anni di lavoro per la catalogazione di tutti i fondi presenti nell'archivio e la loro indicizzazione, dovrebbe essere disponibile e aperto alla libera consultazione entro il 2012.

²³⁹ Il catalogo è tutt'ora consultabile all'indirizzo http://www.bibliotecagambalunga.it/cineteca/ccataloghi/film_cassetto/.

concluso nel 2009 e a Reggio Emilia, dove la raccolta è sfociata in un progetto di ricerca promosso dal Dipartimento di Scienze Sociali, Cognitive e Quantitative dell'Università di Modena e Reggio Emilia, "Osservatorio Reggio Emilia", che vede oggi al suo attivo numerose iniziative e si propone come osservatorio privilegiato sui «cambiamenti sociali ed economici della città di Reggio-Emilia attraverso gli audiovisivi»²⁴⁰.

Attraverso il rinvenimento e la scoperta di fondi e cineamatori per lo più dimenticati o caduti nell'oblio si sono aperti anche laboratori e workshop che lavoravano sulle elaborazioni e gli utilizzi di questi materiali, attraverso il loro recupero e la loro valorizzazione. Il progetto di formazione realizzato in collaborazione con la regione Emilia Romagna "Memoria delle Immagini" nasce come una delle possibili esperienze di «recupero e valorizzazione del patrimonio audiovisivo privato»²⁴¹ e nel 2006 ha dato vita ad un' importante operazione di recupero e salvataggio del fondo di film privati della famiglia Togni che riguardano la vita e le attività della famiglia circense tra gli anni Quaranta e i primi anni Settanta²⁴². La scoperta e il recupero delle immagini dei circensi ha dato vita ad un corso di formazione,

²⁴⁰ Il sito ufficiale dell'Osservatorio Reggio Emilia dal quale sono tratte le informazioni è consultabile alla pagina <http://www.osservatorioreggioemilia.org/>.

²⁴¹ <http://www.memoriadelleimmagini.it/>

²⁴² «Il fondo filmico della famiglia circense di Darix Togni consiste di 15 bobine in formato 8mm di diversa lunghezza, acquisite dall'Archivio Nazionale del Film di Famiglia il 26 giugno del 2006. I film sono stati recuperati a Rio Saliceto dove risiedono gli eredi di Darix Togni e dove le pellicole sono state ritrovate all'interno di un cassetto di uno dei carrozzoni in cui ancora vivono alcuni componenti della famiglia. Al momento dell'acquisizione erano presenti Livio e Corrado Togni, due dei cinque figli di Darix Togni, oltre a Fiorenza Colombo Togni, moglie di Darix Togni. Lo stato di conservazione dei film al momento del ritrovamento era drammatico. Le bobine erano ricoperte di strati di muffa e di ruggine. I film sono stati restaurati con la collaborazione di La Camera Ottica, laboratorio di restauro cinematografico dell'Università di Udine, DAMS di Gorizia. Finora è stato possibile recuperare 12 delle 15 bobine acquisite, una delle quali è un carosello della brillantina Linetti, ambientato all'interno di un circo con protagonista Danila Togni, figlia di Darix. Oltre ai film in pellicola sono stati acquisiti tre album fotografici e centinaia di fotografie non ordinate che si riferiscono alla vita familiare e alla vita circense. Uno degli album in particolare documenta l'incendio del circo che avvenne nel 1962 a Milano», descrizione tratta dal catalogo online dedicato al fondo Togni consultabile all'indirizzo <http://www.memoriadelleimmagini.it/archivio/fondo.htm>, a questo proposito si veda anche Bursi Giulio, *Tra i resti e il circo: note sul fondo della famiglia Togni tra storia, riuso, e fenomenologia del film di famiglia*, «Cinergie», n. 14, 2007, pp. 60-62.

“Archivi nascosti”, che è poi sfociato in un catalogo che raccoglie la storia delle bobine e la descrizione dei film recuperati, con la possibilità di consultare le pellicole (restaurate e digitalizzate) online²⁴³.

I filmati rinvenuti dai figli di Darix Togni, Livio e Corrado, girati soprattutto anche da Fiorenza Colombo Togni (moglie di Darix), raccolgono momenti di vita privata e

le attività quotidiane della famiglia sotto e fuori dal tendone del circo, tra le carovane e gli spazi circostanti. Oltre ad alcuni momenti trascorsi al di fuori del circo, al mare o al parco giochi Tivoli a Copenaghen durante una tournée del domatore Darix Togni il cui numero con le tigri era ospitato dal circo Schumann nel 1962. Quattro dei cinque figli di Darix e Fiorenza Togni sono i protagonisti di queste pellicole: la primogenita Danila, il secondogenito Livio, il terzogenito Corrado e il quartogenito Davio. I bambini sono seguiti nei loro momenti di gioco, sempre sotto l'occhio degli adulti. Oltre alla vita privata sono documentati alcuni dei viaggi che il Circo Darix Togni ha compiuto negli anni '50 in tournée in Egitto²⁴⁴, in Israele e in Danimarca. Con dovizia di particolari sono registrati i momenti del caricamento e dello scaricamento della nave in partenza e in arrivo al Cairo. Gli animali del circo sono anch'essi protagonisti di molte pellicole. In particolare una bobina è testimone della spedizione transalpina che Darix Togni effettuò nell'agosto del 1959 sulle tracce di Annibale²⁴⁵.

Il lavoro di recupero e restauro sulle pellicole, che risultano gravemente danneggiate, è stato realizzato in collaborazione con La camera ottica, il laboratorio dell'Università degli Studi di Udine e DAMS di Gorizia, collaborazione che prosegue tutt'oggi unendo le competenze tecniche-professionali dei due centri e garantendo ai progetti in corso una piena autonomia e gestione delle fasi di restauro e recupero di pellicole particolarmente danneggiate²⁴⁶.

²⁴³ <http://www.memoriadelleimmagini.it/archivio/index.htm>

²⁴⁴ La regista Valentina Monti sta realizzando un film dedicato alla famiglia Togni e in particolar modo al loro viaggio in Medio Oriente negli anni Sessanta, il documentario *Circle. A log life journey* è prodotto dalla casa di produzione Kiné, partner dell'Associazione Home Movies.

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ Ultimo in ordine cronologico il progetto di restauro, in collaborazione con Haghe Film Foundation (Amsterdam) e Austrian Film Museum (Vienna), delle pellicole del professor Vincenzo Negri, tra i primi al mondo (girando tra Bologna e Parigi dal 1908 al 1928) ad usare il cinema per documentare e studiare le patologie neurologiche. Il film sono stati presentati

Oltre a questa prima esperienza di formazione e valorizzazione “Memoria delle immagini” ha promosso un’altra interessante iniziativa. Svoltosi a Felina nell’estate 2009, “Old Images New Films. Il riuso degli archivi filmici privati nel cinema documentario” ha permesso a dodici partecipanti di lavorare all’archivio filmico di Don Artemio Zanni, parroco del paese, che girò numerose pellicole tra gli anni Quaranta e gli anni Ottanta del Novecento, in particolare riguardanti il centro per orfani e bambini disagiati da lui fondato, ma che attraversano la storia d’Italia di quegli anni²⁴⁷.

VI. 1 Recupero, restauro e digitalizzazione

Le pellicole di film privati pervengono presso la sede di Home Movies che essendo un punto di raccolta permanente continua incessantemente a raccogliere materiale, forte ormai di una consolidata

all’edizione 2011 della manifestazione Archivio aperto, svoltasi a Bologna dal 27 al 30 ottobre 2011.

²⁴⁷ «Si tratta delle pellicole girate tra gli anni ’40 e ’80 da Don Artemio Zanni, figura forte e controversa di una zona molto povera di montagna in cui potè affermarsi, conquistando la fiducia della popolazione, grazie alla sua straordinaria attività di prete determinato a risolvere i conflitti e le ingiustizie sociali. I suoi film presentano la caratteristica più unica che rara di ritrarre un’intera comunità nel corso del tempo, in particolare focalizzando l’obiettivo della cinepresa sulla “Casa nostra”, il centro per orfani e bambini disagiati che Don Zanni fondò subito dopo la guerra e gestì nei decenni successivi, con il coinvolgimento degli abitanti del luogo. L’archivio filmico di Don Zanni sarà integrato da fotografie, documenti, diari, memorie scritte, solo in parte pubblicate. Con i film di Don Zanni è possibile tracciare la storia di una comunità che cambia nei decenni. I bambini di “Casa nostra” saranno i testimoni di micro racconti quotidiani, ma dallo sfondo emergeranno in primo piano le trasformazioni della Storia, con tutte le sue contraddizioni. Dalle forti tensioni degli anni dopo la Guerra, il cui clima politico e sociale rimane a tutt’oggi di non facile interpretazione, fino agli anni del miracolo economico e delle trasformazioni che hanno portato al panorama contemporaneo. In questa vicenda Don Zanni è una figura centrale, da indagare e riscoprire a distanza di 20 anni dalla sua scomparsa, il protagonista di una storia periferica, di una provincia sperduta, eppure assai rappresentativa e da tener presente in un’Italia che in buona parte ha già perso le memorie del suo territorio. Immagini testimoni, fonti per racconti di vita e riscritture di un passato ricco di identità da riscoprire: il materiale d’archivio custodisce potenzialità che è possibile far esplodere attraverso le molteplici forme del cinema documentario», http://www.memoriadelleimmagini.it/oldimages/?page_id=2. Il lavoro della summerschool ha coinvolto i partecipanti e tutti i testimoni della vita pubblica e privata del parroco di Felina e ha dato vita ad un documentario, (ancora in fase di postproduzione).

esperienza e affidabilità. Oltre alle pellicole vengono conservati anche apparecchiature e cimeli come proiettori, cineprese, moviole, cataloghi e manuali, e tutta una serie di oggetti indispensabili ai cineamatori, strumenti donati dalle appassionate e appassionati registi amatoriali²⁴⁸, che documentano la storia tecnologica del cinema a passo ridotto. Nell'intento di ricostruire oltre che una storia attraverso le immagini anche una storia delle apparecchiature vi è l'idea di poter allestire un museo del cinema amatoriale che conservi una traccia dell'evoluzione tecnologica e delle attrezzature che si sono avvicendate negli anni²⁴⁹.

Le pellicole possono pervenire all'archivio attraverso modalità diverse. In un primo caso possono venire donate spontaneamente e direttamente alla sede di raccolta permanente, secondariamente possono provenire da raccolte temporanee organizzate nelle varie province o regioni. In ogni caso le operazioni per l'archiviazione e la catalogazione seguono un iter ben preciso. Con la sua esperienza l'Associazione Home Movies ha messo a punto un sistema di catalogazione che prende le mosse da quello proposto dalla FIAF²⁵⁰ riadattato e modificato per questo particolare genere di testi audiovisivi che richiede un trattamento specifico.

²⁴⁸ Oltre agli "strumenti del mestiere" vengono raccolti, là dove fossero presenti, anche diari, annotazioni autografe, liste del contenuto delle bobine, libretti di edizione, fogli o scritte dell'autrice o dell'autore poi utilizzati preziosamente per la fase di catalogazione. Le testimonianze scritte e orali dei cineamatori o degli eredi sono tasselli importanti per ricostruire la storia delle immagini e dei suoi autori e arricchire le schede del catalogo con più informazioni possibili.

²⁴⁹ L'aspetto tecnologico non è assolutamente da sottovalutare in una storia di un cinema dove l'avvicinarsi di nuovi formati e nuovi sistemi di ripresa e sviluppo ha influenzato ed è a sua volta stato influenzato dal consumo e dalle abitudini dei consumatori. Si veda il concetto di *Kodak Culture* citato da M. Chalfen

²⁵⁰ Per un'analisi approfondita sui sistemi di archivio e la nascita della FIAF si veda P. Cherchi Usai, *La cineteca di Babele*, in (a cura di) G.P. Brunetta, *Storia del cinema mondiale, Teorie, strumenti, memorie*, Vol. 5, Einaudi, Torino 2001, pp. 999-1003. Le norme di catalogazione della FIAF (International Federation of Film Archive) redatte nel 1991 per la catalogazione archivistica delle immagini in movimento dal 2004 sono oggetto di una lunga revisione che ancora non ha portato modifiche normalizzate. Il sistema adottato da Home Movies si basa anche sulle esperienze pregresse di cineteche che conservano filmati amatoriali come la Cinémathèque de Bretagne, dell'Amateur Film Foundation e dell'AAMOD.

Le pellicole al loro arrivo all'archivio vengono revisionate e inventariate. La revisione dei film è una fase delicata e molto importante per capire in che stato si trovano le pellicole e valutare l'eventuale lavoro di restauro al quale le pellicole dovranno essere sottoposte. La revisione comprende la compilazione di una scheda apposita dove vengono annotate tutte le caratteristiche delle bobine in arrivo, il loro stato di conservazione, le condizioni delle giunte (la colla potrebbe aver danneggiato dei fotogrammi o lo scotch potrebbe cedere e staccarsi), le eventuali imperfezioni e difetti della pellicola (restringimento, curvatura o torsione) che potrebbe essere incorsa anche in deteriorazioni difficili da trattare come la sindrome dell'aceto²⁵¹, muffe, perforazioni danneggiate o bruciate.

Dopo la revisione si procede all'eventuale visionamento in moviola e pulizia delle pellicole o si interviene con un restauro più accurato²⁵².

Il telecinema su supporti video digitale delle pellicole è una fase delicata e fondamentale e il team di tecnici dell'Associazione Home Movies

²⁵¹ La sindrome dell'aceto (vinegar syndrom) è una reazione chimica che colpisce le pellicole costituite da nitrato di cellulosa, si riconosce in un primo momento dal tipico odore di aceto che emanano le pellicole, che risultano a volte irrimediabilmente compromesse ad un esame più accurato.

²⁵² Il restauro delle pellicole in casi particolari di condizioni di bobine molto disastrose e corrotte fondi è stato eseguito dal laboratorio "La camera Ottica" che si occupa anche di restaurare e telecinemare i formati 9,5mm Pathé Baby con un sistema sperimentale a scansione elaborato in collaborazione con gli esperti di Home Movies. « Per il 9,5mm Pathé Baby, diffusosi in Europa dal 1922, il sistema di acquisizione è costruito a partire da un proiettore 9,5mm completamente modificato: - il sistema di illuminazione è stato depotenziato e schermato da pannello di diffusione che retro-illumina direttamente il fotogramma; - il quadro di proiezione è stato allargato per la cattura dell'intero fotogramma. L'avanzamento si avvale però di un motore "a passo uno" e di una cinghia dentata per la trasmissione del movimento. Un controllo elettronico tramite protocollo USB permette di sincronizzare avanzamento del fotogramma e cattura del frame. L'immagine è ottenuta tramite videocamera SD, (si stanno sperimentando l'uso di sensori a 2K per una maggiore qualità, tale da permettere eventuali lavori di restauro digitale) con la registrazione via Firewire tramite software dedicato di cattura direttamente su hard disk dei singoli fotogrammi che compongono il film. Il restauro digitale delle immagini amatoriali viene effettuato in via sperimentale con il software Revival. Il sistema non lavora in real-time, ma a circa 3 fps, i files di immagini catturati nell'hard disk vanno poi rimessi in continuità tramite software di editing. Questo procedimento garantisce un'ottima qualità finale nel recupero dei materiali d'archivio, spesso in cattive condizioni.», http://www.memoriadelleimmagini.it/homemovies/?page_id=48.

ha sviluppato dei sistemi innovativi per la risoluzione delle problematiche legate al trasferimento dal sistema analogico al digitale²⁵³.

Il telecinema di cui è dotato il laboratorio è stato costruito adattando un proiettore Elmo per il Super8 (sonoro), un proiettore Silma (sonoro) per il formato 8mm, un proiettore Bauer (sonoro ottico e magnetico) per il 16mm. Si tratta quindi di un sistema che lavora nei tre formati adattandosi al caratteristico avanzamento discontinuo della pellicola tipico di tutti i proiettori cinematografici. Le modifiche apportate ai proiettori riguardano:

- la meccanica del trascinamento quindi la velocità del proiettore, portata da 18fps a 16,66fps per ottenere una sincronizzazione fra le 3 pale dell'otturatore e lo shutter della videocamera (1/50 di secondo)

- il sistema di illuminazione a luce diffusa per permettere la retro illuminazione della pellicola;

- la ri-sagomatura/l'allargamento del quadro per consentire una cattura dell'immagine sul fotogramma integrale.

Questi speciali proiettori utilizzano, come ottiche, obiettivi da ingrandimento diaframmati e sono accoppiati a un prisma ottico di altissima qualità e precisione (di provenienza militare) opportunamente interfacciato a videocamere 3-CCD digitali o CMOS SD e full HD. La cattura dell'immagine risulta controllabile via software sullo schermo di un computer. Ciò risulta fondamentale in quanto il monitor permette di vedere tutta l'immagine fino ai bordi estremi del fotogramma garantendo la qualità del risultato finale dell'operazione che si effettua in tempo reale. L'audio in uscita, se presente nel film, viene direttamente veicolato tramite cavo dedicato nella videocamera assicurando la sincronizzazione presente sul film stesso. La registrazione avviene contemporaneamente su nastro digitale e su hard disk²⁵⁴.

Le pellicole in alcuni casi possono venire copiate, quando i danni al film sono gravi, per preservare l'originale. È un'operazione che ha dei costi elevati ma che rispetta le intenzioni e la politica dell'archivio: preservare in ogni modo le copie originali:

La buona conservazione nel tempo dei filmati originali è il modo più sicuro per disporre anche in futuro: l'evoluzione tecnologica in ambito di conversione permetterà di recuperare più informazioni visive e restituire più fedelmente la qualità di partenza solo se si potrà partire dal documento originale ben conservato²⁵⁵.

²⁵³ Problemi legati al trascinamento, all'illuminazione, alla re-inquadratura del fotogramma e al successivo grading del colore.

²⁵⁴ Tratto dalla pagina dedicata del sito di Home Movies, http://www.memoriadelleimmagini.it/homemovies/?page_id=48.

²⁵⁵ *Ibidem*.

Preservare le bobine originali è un obiettivo primario per un archivio come quello del cinema di famiglia e amatoriale; le pellicole invertibili devono poter essere a disposizione per eventuali riversaggi in digitale nel tempo. I metodi di telecinema e scanner film infatti subiscono nel tempo delle notevoli migliorie che permettono di ottenere dei file digitali sempre di qualità più elevata.

VI. 2 Donazione, conservazione e catalogazione

Le pellicole originali possono venire restituite ai legittimi proprietari qualora non esprimessero il consenso alla donazione all'archivio. Nel caso in cui invece scegliessero di depositarle verrebbero conservate presso i locali dell'Istituto Storico Parri dove l'Associazione Home Movies ha in uso dei locali climatizzati e le pellicole non potranno subire ulteriori deteriorazioni dovute alle condizioni climatiche.

Temperatura e umidità non devono subire sbalzi, ma mantenersi costanti a fronte di un ricambio regolare e completo dell'aria contenuta in archivio. Lo spazio deve essere isolato dalla luce diurna. Gli spazi climatizzati dell'Archivio Nazionale del Film di Famiglia dispongono di macchinari che mantengono la temperatura costante di 16°C e l'umidità relativa al 45%, 24 ore al giorno, per tutto l'anno. L'Archivio dispone di un sistema antincendio a saturazione d'ossigeno: un gas inerte viene rilasciato in caso di rilevazione di fumo e l'eliminazione dell'ossigeno impedisce al fuoco di espandersi²⁵⁶.

La donazione delle bobine è un vero e proprio atto legale che si stipula tra l'Associazione Home Movies e i depositari e detentori dei diritti patrimoniali dei film, per la loro conservazione e la diffusione. L'accordo prevede inoltre (anche in caso di mancata donazione) che il proprietario delle bobine originali riceva una copia dei file digitali, ottenuti con il

²⁵⁶ *Ibidem*.

telecinema dei film in formato DVD, e che possa in qualsiasi momento accedere alle copie originali. Per quanto riguarda il lavoro di schedatura, descrizione e catalogazione di notevole importanza è la creazione di un database online che riunisca e renda accessibile la consultazione del materiale al pubblico. L'Associazione Home Movies lavora da anni per raggiungere questo obiettivo, ma ci vorranno ancora molti mesi di lavoro per terminare le operazioni di inserimento dei dati. Nel contempo attraverso la creazione del progetto "Una città per gli archivi" promosso e sostenuto dalla Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna e Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, che «mira a recuperare e rendere accessibile a tutti gli archive del territorio bolognese a maggiore rischio di dispersione per garantire, attraverso di essi, la conservazione della memoria collettiva».²⁵⁷ Il progetto coinvolge circa 200 nuclei documentari di vario genere che riguardano fondi archivistici bolognesi dell'Otto-Novecento, ai quali afferiscono anche le pellicole familiari raccolte nell'Archivio Nazionale del film di famiglia. I testi filmici, inseriti nel catalogo, in questo particolare caso di provenienza bolognese, sono circa 1000, per un totale di circa 300 ore, e ci restituiscono un disegno, seppure non completo, di un database accessibile e navigabile e a tutte e tutti, che rappresenta un'importante tesoro che è la nostra memoria collettiva.

VI. 3 Il progetto di raccolta e l'archivio "Film di famiglia in Sardegna"

In questi anni di ricerca sul territorio italiano, lavorando a stretto contatto con le istituzioni territoriali sarde, ho sentito l'esigenza di

²⁵⁷ Le notizie riguardanti il progetto e la pubblicazione dei primi risultati sono stati esposti durante la manifestazione Archivio aperto, svolta a Bologna dal 27 al 31 ottobre 2011 e pubblicati sul catalogo omonimo.

occuparmi del vuoto di memoria che si è creato intorno alle pellicole familiari nella regione. Il caso della Sardegna, in particolare, considerate le peculiari modalità di modernizzazione che ne hanno investito il territorio, è un campo di indagine completamente inesplorato e promettente di molteplici sviluppi e approfondimenti. Lontano dalle rigidità dei documentari istituzionali, il film privato è marcato da una soggettività differente e imprevedibile, capace di mostrare una Sardegna inedita e, ormai, definitivamente perduta. I film di famiglia, con il loro sguardo essenzialmente intimo, raccontano gli aspetti più ordinari e per questo spesso più trascurati della nostra società, le trasformazioni del paesaggio e degli stili di vita, offrendo anche l'opportunità di osservare i riflessi che i grandi eventi storici hanno portato nelle abitudini e nella vita quotidiana delle persone. Grazie al lavoro che l'Istituto Superiore Regionale Etnografico (ISRE) svolge per il recupero della memoria audiovisiva, fotografica e sonora che riguarda l'intera regione sarda e al suo interesse per le pellicole familiari ho avuto modo di occuparmi personalmente, attraverso le opportunità che l'Università di Sassari mi hanno offerto, (in particolar modo la Facoltà di Lettere e Filosofia e il Dipartimento di Teorie e Ricerche dei Sistemi Culturali), della realizzazione di un progetto di raccolta e valorizzazione di pellicole familiari sull'intero territorio sardo. Il progetto, *Film di famiglia in Sardegna*²⁵⁸, nato finalmente nel maggio 2011, frutto di molti mesi di ricerca e studio, è stato promosso dall'ISRE, dall'Università di Sassari e dall'Associazione Home Movies ed ha coinvolto enti pubblici, istituzioni e associazioni che fanno capo a diverse zone della regione²⁵⁹. La

²⁵⁸ Online il sito del progetto, www.filmfamigliasardegna.wordpress.com.

²⁵⁹ I collaboratori al progetto, che si identificano anche nei centri di raccolta, sono: l'Università degli Studi di Cagliari, Facoltà di Scienze della Formazione e Istituto Superiore Regionale Etnografico nelle sedi distaccate di Cagliari e di Nuoro; i Centro Servizi Culturali U.N.L.A. di Oristano e Macomer; La società dello stucco-Archivio della memoria di Olbia; la Biblioteca Comunale "Centro culturale San Francesco" di Ozieri (SS); la Biblioteca Comunale di Sassari e la Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Teorie e Ricerche dei Sistemi Culturali dell'Università di Sassari.

raccolta delle pellicole, con la pubblicazione del bando e la relativa diffusione, si è inaugurata nel giugno 2011 ed è attualmente ancora in corso. Attraverso la collaborazione e il sostegno dei partner il progetto è stato promosso con l'organizzazione di eventi e manifestazioni che hanno coinvolto la cittadinanza, nelle città dei centri di raccolta. Per inaugurare la raccolta e sensibilizzare i possibili donatori e donatrici delle pellicole nel giugno 2011 sia l'ISRE a Nuoro che l'Università a Sassari si sono unite per una due giorni di proiezioni e interventi sul film di famiglia. Ospite delle serate la regista Alina Marazzi che ha presentato i suoi film *Un'ora sola ti vorrei* (2002) e *Vogliamo anche le rose* (2007), realizzati a partire da pellicole di famiglia e amatoriali. La presentazione del progetto seguita dalla proiezione di *Un'ora sola ti vorrei* sono state inserite all'interno della manifestazione ETNU, Festival di Etnografia, che coinvolgeva un pubblico internazionale. Il progetto è stato introdotto e presentato al pubblico dai responsabili dei soggetti promotori (ISRE, Università di Sassari e Home Movies) anche attraverso la proiezione di filmati privati girati in Sardegna e raccolti sia dall'Archivio del Film di famiglia che in una precedente raccolta sempre promossa dall'ISRE sul territorio di Carbonia. La serata sassarese, arricchita dalla proiezione del film *Vogliamo anche le rose*, al quale è seguito un acceso e interessante dibattito tra la regista e il pubblico sul valore delle testimonianze filmiche e l'importanza di preservare queste memorie collettive, è stata invece l'occasione di inaugurare la raccolta delle pellicole. Gianmarco Torri, incaricato di Home Movies, ha allestito un punto di raccolta e di informazione per le persone desiderose di consegnare le loro bobine. Molti altri eventi nel corso di questi mesi sono stati organizzati per diffondere e promuovere il progetto. Tutti i centri di raccolta hanno promosso manifestazioni per sensibilizzare la popolazione e cercare di rassicurare gli eventuali donatori sulla buona riuscita delle operazioni di restauro e digitalizzazione. È importante infatti mantenere un rapporto di reciproca

fiducia con le persone che si presentano ai centri di raccolta, spesso scettiche o restie a consegnare nelle mani di perfetti sconosciuti questi ricordi filmati di inestimabile valore. Per questo è stata importante la collaborazione con gli esperti di Home Movies, che attraverso due giornate di workshop e seminari, hanno potuto istruire e formare figure professionali competenti che potessero svolgere il lavoro di raccolta e inventariazione in modo da rispettare le indicazioni e le norme dell'archivio. I partecipanti al workshop, responsabili dei centri di raccolta del progetto, si occupano anche di promuovere e pubblicizzare il bando nel loro territorio, operazione tanto importante per la riuscita dell'iniziativa. I risultati parziali sino ad ora conseguiti dimostrano una risposta positiva da parte della popolazione sarda, che ha saputo riconoscere gli aspetti importanti che riguardano la conservazione e la valorizzazione delle pellicole private come una grande opportunità di ricostruire e tracciare il disegno di una più ampia memoria collettiva, appartenente alla comunità. Le bobine raccolte ad oggi sono più di mille, di varia lunghezza e durata, e molte ancora sono quelle che aspettano di essere scoperte e salvate. Nel panorama che si delinea da questi primi risultati è emersa la presenza di fondi femminili molto interessanti che saranno oggetto del proseguimento degli studi sul cinema di famiglia delle donne da me intrapresi e che grazie a questo progetto sardo acquistano nuova linfa e nuove prospettive anche in questo territorio.

APPENDICE

I fondi filmici sono stati schedati secondo lo schema d'inventario redatto dall'Archivio Nazionale del film di famiglia dal quale provengono e al quale sono stati donati dalle cineamatrici o dagli eredi. Le schede mantengono il numero di inventario assegnato ad ognuna delle pellicole dall'archivio, il titolo originale iscritto sulle bobine o sui contenitori, l'anno in cui sono state girate e la lunghezza della pellicola in metri. Un breve sommario indica il formato in cui sono stati girati i film, gli anni, le caratteristiche tecniche, se si tratta di pellicole in bianco e nero (b/n) o colore, mute o sonore, e il totale delle bobine che compongono il fondo. A questi dati tecnici ho aggiunto una sintetica biografia, redatta secondo le indicazioni fornite dalle stesse autrici o dai testimoni, eredi che hanno raccolto e donato le pellicole all'Archivio.

1. Schede biografiche e tecniche

Nome dell'autrice	Maria Anna Babina
Città	Bologna
Formato	8mm, Super8, colore e b/n, muto e sonoro
Anni	1962-1989
Totale Bobine	46

Maria Anna Babina è nata a Bologna il 16 giugno 1940. Ultima di 9 fratelli è l'unica delle figlie femmine che si rende indipendente dalla famiglia, iniziando a lavorare nella scuola privata nel 1965, passando poi alla scuola pubblica nel 1970. Babina infatti preferisce lavorare ed essere autonoma, nonostante si sposi giovanissima, nel 1962 con Luciano Casali e nel 1964 nasca la sua prima figlia Elena. Insegna così sino agli anni Novanta nelle scuole medie inferiori di Bologna, "F. Besta", "L.C. Farini" e presso l'"Istituto Comprensivo Zamboni", educazione tecnica. È il padre che gira e monta nel 1962 il primo film appartenente a questo fondo, il matrimonio di Maria Anna. Non è un caso che questo film dia l'inizio all'attività di Maria Anna e Luciano, che filmano la vita in famiglia e le vacanze, girando, montando e sonorizzando loro stessi le bobine. Dal 1975 inizia a girare dei cortometraggi di finzione e animati con i suoi alunni, affiancando la pratica della cinematografia alla didattica. Con i suoi film Babina partecipa a molti festival e rassegne di cinema dei ragazzi.

N° INVENTARIO	TITOLO ORIGINALE	ANNO	FORMATO	LUNGHEZZA (METRI)
HMBabina1	8/62 - Il Matrimonio (Anna - Luciano) 1962	1962	8mm	60
HMBabina2	8/ Viaggio di nozze (Anna - Luciano) 1962	1962	8mm	70
HMBabina3	Festa Anno 62 a 63	1962- 1963	8mm	70
HMBabina4	1963 Viaggio in Grecia /8	1963	8mm	120
HMBabina5	1963 8/ La rapina dei sei - Nozze -	1963	8mm	100
HMBabina6	Vidiciatico 63 Garda - Trieste - Colfosco	1963	8mm	60
HMBabina7	Venezia 1964	1964	8mm	45
HMBabina8	Rimini 64 Bimbi	1964	8mm	60
HMBabina9	Mare babbo	1964	8mm	50
HMBabina10	Spagna 1964 Inghilterra 1969 8	1964- 1969	8mm	120
HMBabina11	I I nostri bimbi 19/7/64 - 19/7/65	1964- 1975	8mm	80
HMBabina12	II I nostri bimbi 1/8/65 - 30/6/66	1965- 1966	8mm	100
HMBabina13	1/2 Assegno 1966 8	1966	8mm	100
HMBabina14	III I nostri bimbi luglio 66 luglio 67	1966- 1967	8mm	120
HMBabina15	IV I nostri bimbi Settembre 67/	1967- 1969	8mm	90

Febb 69

HMBabina16	V I nostri bimbi luglio 69/ luglio 70	1969- 1970	8mm	120
HMBabina17	VI I nostri bimbi 10/70 - 7/71	1970- 1971	8mm	120
HMBabina18	VII° I nostri bimbi dicembre 1971 febbraio 1972	1971- 1972	Super8	120
HMBabina19	VIII° I nostri bimbi febbraio 1972 Ottobre 1972	1972	Super8	120
HMBabina20	IX I nostri bimbi 1973	1973	Super8	120
HMBabina21	X I nostri bimbi 1974	1974	Super8	120
HMBabina22	Mexico 1974	1974	Super8	150
HMBabina23	XI 1975 - 76	1975- 1976	Super8	90
HMBabina24	Grecia Estate 78	1978	Super8	100
HMBabina25	1° pezzo = Animazione Beppe "uomo che fuma" 2° pezzo= Didascalie Grecia 78	1978	Super8	5
HMBabina26	Favignana 1978	1978	Super8	150
HMBabina27	1) Lavorazione maiale 79/80 2) Farini	1979- 1980	Super8	45
HMBabina28	Grecia 80	1980	Super8	15
HMBabina29	Grecia 80	1980	Super8	15

HMBabina30	Grecia 80 (tartarughe)	1980	Super8	10
HMBabina31	Leningrado Mosca 1981	1981	Super8	90
HMBabina32	Folgaria/ Trento Natale 82/83	1982- 1983	Super8	15
HMBabina33	Parigi 87	1987	Super8	25
HMBabina34	Belgio		Super8	50
HMBabina35	Scuola Sci		Super8	60
HMBabina36	Casa Nostra		Super8	5
HMBabina37	"Omicidio di mezzanotte" S. M. "L. Farini" Cartonianimati	1978- 1979	Super8	120
HMBabina38	Scuola m "Besta" anno scolastico 1979-1980	1979- 1980	Super8	75
HMBabina39	Animazione - Scuola Besta Scarti - 79/80	1979- 1980	Super8	30
HMBabina40	3G Zamboni e compagni	1981- 1982	Super8	70
HMBabina41	La mascherta della morte rossa 1981/82	1981- 1982	Super8	80
HMBabina42	3H 1982-83 Short Pubblicitari	1982- 1983	Super8	80
HMBabina43	Ciak... si anima 1983/84 Sc. Media Farini Bologna a 18 ftg/m Gli	1983- 1984	Super8	90
HMBabina44	Acchiappapace SM Farini - 3H Bologna	1986- 187	Super8	75

HMBabina45	Scuola Media Farini "Storia di un punto"	1989	Super8	60
HMBabina46	Italy vs Germany - World Cup Mexico 1970		Super8	45
HMBabina47	Le nostre Fiabe	1989- 1990	VHS	

Nome dell'autrice	Bruna Bartolini
Città	Roma
Formato	8mm, Super8, colore, muto
Anni	1962-1989
Totale Bobine	55

Nata a Bologna nel 1938, figlia di un commesso e di una casalinga, frequenta le scuole superiori e nel 1962 si sposa e inizia a lavorare per i telefoni di Stato. Proprio in occasione del suo matrimonio Ileana Merenda, un'amica e collega del padre gira delle immagini con la sua cinepresa 8mm e le dona poi a Bruna. Bartolini è molto incuriosita e affascinata dalle possibilità del cinema a passo ridotto e dalla semplicità d'uso, Ileana Merenda le fornisce i primi rudimenti necessari per la pratica della cinematografia amatoriale e così acquista la sua prima cinepresa 8mm a manovella nel 1965 quando si reca a Parigi per far visita al marito che nel frattempo ha avuto un incarico di lavoro nella capitale francese. L'anno seguente cambia la sua cinepresa a manovella con una 8mm a batteria, più funzionale, e nel 1970 acquista una camera Super8 con proiettore e schermo, più semplice e di qualità migliore. Si trasferisce con la famiglia (il marito e la madre) ad Acilia, Roma, nel 1972. In questi anni per seguire il marito nei suoi soggiorni lavorativi e poi spinta dalla passione per i viaggi non si separa più dalla sua macchina da presa.

N° INVENTARIO	TITOLO ORIGINALE	ANNO	FORMATO	LUNGHEZZA (METRI)
HMBartoliniBru1	1962 - Matrimonio	1962	8mm	15
HMBartoliniBru2	1965 Parigi	1965	8mm	55
HMBartoliniBru3	1966 Auronzo	1966	8mm	55

HMBartoliniBru4	1967 Mad. Campiglio 1968	1967	8mm	55
HMBartoliniBru5	Spagna - Germania 1969	1968	8mm	60
HMBartoliniBru6	Francia	1969	8mm	40
HMBartoliniBru7	1970	1970	8mm	45
HMBartoliniBru8	Napoli - Terminillo - Roma - Rivabella- Lug -Sett -		8mm	40
HMBartoliniBru9	1971 Germania 1972 -	1971	Super8	105
HMBartoliniBru10	Roma - Tivoli - Circeo - Gubbio 1972 -	1972	Super8	70
HMBartoliniBru11	Acilia (Casa) 1973	1972	Super8	90
HMBartoliniBru12	Austria	1973	Super8	120
HMBartoliniBru13	1974 Belgio 1975 Passo Stelvio - Trafoi - Merano - Resia -	1974	Super8	90
HMBartoliniBru14	Svizzera - Lago di Brienz - Lago di Thun - Interlaken	1975	Super8	75
HMBartoliniBru15	1976 Trieste - Jugoslavia	1976	Super8	90
HMBartoliniBru16	1977 Spagna	1977	Super8	130
HMBartoliniBru17	1978	1978	Super8	80

	Londra e Valle del Tamigi 1° 1978			
HMBartoliniBru18	Londra e Valle del Tamigi 2° 1979	1978	Super8	100
HMBartoliniBru19	Benelux 1° 1979	1979	Super8	80
HMBartoliniBru20	Benelux 2° 1979-	1979	Super8	70
HMBartoliniBru21	Toscana e Liguria 1980- 1983	1979- 1980- 1983	Super8	60
HMBartoliniBru22	1980 1981 Cortina 1° 1980- 1981	1980- 1981	Super8	55
HMBartoliniBru23	Inghilterra Scozia 1981 2°	1981	Super8	70
HMBartoliniBru24	Inghilterra Scozia 1981 1982 I	1981	Super8	80
HMBartoliniBru25	Balcani 1° 1982 I	1982	Super8	95
HMBartoliniBru26	Balcani 2° 1982 Parigi	1982	Super8	120
HMBartoliniBru27	1983 Calabria e Sicilia 1983	1982	Super8	60
HMBartoliniBru28	Capitali Nordiche 1 1983	1983	Super8	100
HMBartoliniBru29	Capitali Nordiche 2° 1983	1983	Super8	105
HMBartoliniBru30	3° 1984	1983	Super8	130
HMBartoliniBru31	Inghilterra Scozia	1983	Super8	130
HMBartoliniBru32		1984	Super8	120

HMBartoliniBru33	1984 Inghilterra Scozia	1984	Super8	120
HMBartoliniBru34	1984 Inghilterra Scozia	1984	Super8	120
HMBartoliniBru35	1985 - Budapest - Praga - Vienna 1°	1985	Super8	120
HMBartoliniBru36	1985 - Budapest - Praga - Vienna 2°	1985	Super8	120
HMBartoliniBru37	1985 - Budapest - Praga - Vienna 3°	1985	Super8	110
HMBartoliniBru38	1986 Spagna e Portogallo 1°	1986	Super8	105
HMBartoliniBru39	1986 Spagna e Portogallo 2°	1986	Super8	105
HMBartoliniBru40	1986 Spagna e Portogallo 3°	1986	Super8	105
HMBartoliniBru41	1986 Spagna e Portogallo 4°	1986	Super8	100
HMBartoliniBru42	1987 Cornovaglia 1°	1987	Super8	90
HMBartoliniBru43	1987 Cornovaglia 2°	1987	Super8	120
HMBartoliniBru44	1987 Cornovaglia 3°	1987	Super8	120

HMBartoliniBru45	1987 Cornovaglia 4°	1987	Super8	120
HMBartoliniBru46	1987 Abruzzo e Abbazie 1988 -	1987- 1988	Super8	60
HMBartoliniBru47	Bretagna - Normand. 1° 1988 -	1988	Super8	120
HMBartoliniBru48	Bretagna - Normandia 2° 1988 -	1988	Super8	120
HMBartoliniBru49	Bretagna - Normandia 3° 1988 -	1988	Super8	90
HMBartoliniBru50	Bretagna - Normandia 1988 -	1988	Super8	120
HMBartoliniBru51	Baviera 1° 1988 -	1988	Super8	75
HMBartoliniBru52	Baviera 2° 1988	1988	Super8	120
HMBartoliniBru53	Baviera 3° 1988 - Lago Ghedina - Misurina - Cortina - 5 Torri - Dobbiaco - Cortina -	1988	Super8	120
HMBartoliniBru54	S.Candido Dobbiaco da S.Maria 1989 - Lienz (Castello Liebburg - Castello Bruch)	1988- 1989	Super8	90

	Sillian - (ponte) - Cortina (Gare di Bob) Lago Ghedina - Cime Banche - Passo Gian Belvedere - Cortina (Panorama)		
HMBartoliniBru55	Urbino ?	Super8	15

Nome dell'autrice	Carla Batini
Città	Pisa
Formato	Super8, colore, sonoro e muto
Anni	1976-1982
Totale Bobine	6

Carla Batini nasce a Siena il 13 novembre 1935, si stabilisce poi a Pisa dove si laurea a Pisa in Lettere Antiche e diventa docente nelle scuole medie statali dal 1960, stabilmente dal 1966 dove insegna lettere, storia e geografia alla scuola media "A. Pacinotti" di Pontedera. Fin da piccola si appassiona di fotografia. Carla curiosa e attenta sperimentatrice, attraverso Mario Benvenuti (regista e docente di matematica) si cimenta anche nella cinematografia e decide di farlo insieme ai ragazzi e alle ragazze delle sue classi. Nel 1972 compra una cinepresa Super8 e inizia a filmare, sperimentando, anche con gli altri insegnanti della scuola, la pratica del cinema nella scuola. La cinematografia diviene un vero e proprio secondo lavoro tanto da spingerla insieme a colleghi e amici a creare un'associazione che organizza a Pisa la "Biennale del cinema dei ragazzi", un festival e concorso per film realizzati dai ragazzi di tutte le scuole italiane al quale partecipano molti film. Il festival si inserisce nel panorama del cinema scolastico italiano come uno dei più prestigiosi e partecipati. Carla si dedica alla produzione di cortometraggi aiutata anche da altri insegnanti della scuola, in particolar modo Benvenuti, mettendo a disposizione la sua attrezzatura e le competenze acquisite nel tempo. Inizia però con la fotografia, costruisce una piccola camera oscura in classe, approfittando di un ripostiglio, e mentre fa lezione invita i ragazzi a sviluppare le proprie fotografie, li aiuta e li incoraggia nell'esprimersi attraverso le immagini.

N° INVENTARIO	TITOLO ORIGINALE	ANNO	FORMATO	LUNGHEZZA (METRI)
HMBatini1	Svizzera, 1976	1976	Super8	120
HMBatini2	Francia, 1978	1978	Super8	120
HMBatini3	Tunisia, 1979	1979	Super8	120
HMBatini4	La sfortuna colpisce ancora	1981	Super8	120
HMBatini5	Storia di Pietro	1982	Super8	120
HMBabina6	Prove macro		Super8	60

Nome dell'autrice	Benedetta Iandolo
Città	Bologna
Formato	8mm, Super8, colore, muto
Anni	1961-1980
Totale Bobine	15

Benedetta Iandolo nasce a Forlì il 26 aprile del 1948. Si appassiona sin da giovanissima al disegno e alla storia dell'arte, iscrivendosi ad un corso di laurea in disegno anatomico presso la Facoltà di medicina dell'Università di Bologna, poi frequenta a Venezia una scuola di pittura lignea e finalmente inizia a insegnare disegno nella scuola pubblica nei primi anni Settanta, prima a Teramo, poi a Verona e Padova. Nel 1974 approda al liceo artistico a Bologna, dove insegna storia dell'arte e disegno sino al 2006. Benedetta è anche artista, pittrice e scultrice, e usa tutti i mezzi e gli strumenti per esprimere la sua arte e se stessa, documentare la vita come arte, fuori dalle istituzioni museali e dalle accademie, partecipa a manifestazioni, mostre e happening, vivendo un momento storico dell'Italia particolarmente delicato dal punto di vista politico e sociale (sono gli anni del Movimento del '77). Iandolo filma manifestazioni studentesche e performance degli studenti del suo liceo artistico e dell'Accademia di belle arti, sul finire degli anni Settanta e due bobine private che contengono immagini di viaggi *Mare e montagna e Moto* realizzati negli anni Ottanta.

N° INVENTARIO	TITOLO ORIGINALE	ANNO	FORMATO	LUNGHEZZA (METRI)
HMIandolo1	Premiazion e gara 61 – Forlì- Cesena 13/4/62	1961- 1962	8mm	15

	Manifestazione del liceo artistico e accademia di Belle Arti di Bologna – 1978	1978	Super8	100
HMIandolo2	Performanc e accademia Belle Arti liceo artistico		Super8	75
HMIandolo3	Mare e montagna		Super8	30
HMIandolo4	Moto Fine		Super8	50
HMIandolo5	spettacolo e palestra		Super8	12
HMIandolo6	Palestra (Mio)		Super8	13
HMIandolo7	Palestra		Super8	13
HMIandolo8	Palestra		Super8	12
HMIandolo9	Palestra		Super8	12
HMIandolo10	Animazione liceo artistico		Super8	13
HMIandolo11	Performanc e tenute alla Galleria d'Arte			
HMIandolo12	Moderna Bologna – organ. Renato Barilli		Super8	12
HMIandolo13	John Cage		Super8	12
HMIandolo14	John Cage		Super8	12
HMIandolo15	Senza titolo		Super8	3

Nome dell'autrice	Graziella Molteni
Città	Milano
Formato	8mm, colore, muto
Anni	1966-1978
Totale Bobine	26

N° INVENTARIO	TITOLO ORIGINALE	ANNO	FORMATO	LUNGHEZZA (METRI)
HMMIMolteniGra1	Laveno Gemonio 66	1966	8mm	15
HMMIMolteniGra2	Estate 1967	1967	8mm	45
HMMIMolteniGra3	Levanto cinque terre vacanze 1967	1967	8mm	50
HMMIMolteniGra4	Sfilate modelli 1967 / 68	1967- 1968	8mm	15
HMMIMolteniGra5	1968 - montagna - vacanze s. Lugano val di fiemme alberto - barbara - gianni 2	1968	8mm	75
HMMIMolteniGra6	Pietraligure 1969	1969	8mm	50
HMMIMolteniGra7	Febbr/april. 70 primi passi alb. Chitarra a. Scivolo-a. In auto davanti al negozio	1970	8mm	15
HMMIMolteniGra8	Barca 70	1970	8mm	30

		lesa domaso			
HMMIMolteniGra9	Asilo	1971	8mm	20	
	alberto 71				
HMMIMolteniGra10	Pietra 71	1971	8mm	50	
HMMIMolteniGra11	1972 - SARDEGN A - alberto - vittorio - antonia 1	1972	8mm	75	
HMMIMolteniGra12	Dormello - texa 72	1972	8mm	30	
HMMIMolteniGra13	1973 - parigi	1973	8mm	60	
HMMIMolteniGra14	1973 - sardegna	1973	8mm	45	
HMMIMolteniGra15	Luglio 75 - plymouth - penzacer - ponte sul fiume	1975	8mm	15	
HMMIMolteniGra16	Luglio 1975 - plymouth - regatta	1975	8mm	15	
HMMIMolteniGra17	1975 scozia e inghilterra - edimuburgo - treno - shakespeare	1975	8mm	15	
HMMIMolteniGra18	Luglio 75 - casa celso - batterie - gloucester - vedute treno	1975	8mm	15	
HMMIMolteniGra19	1976 Coredo sci - big jim in vasca da bagno	1976	8mm	15	
HMMIMolteniGra20	Inghilterra 1978 -	1978	8mm	15	

		giardino			
		brno - gatto			
		mark - tigre			
		bianca - zoo			
		Bristol -			
		scimmie -			
		piante e			
		fiori -			
		campagna			
		inglese -			
		giraffe in			
		liberta'			
HMMIMolteniGra2	1978 estate	1978	8mm	15	
1	milano -				
	piscina				
	lampugnano				
	/ alberto /				
	vittorio -				
	luna park -				
	giostra ufo				
	weston con				
	auto 500-				
	inghilterra				
HMMIMolteniGra2	Dormello e		8mm	15	
2	samia				
HMMIMolteniGra2	Sfilate varie		8mm	40	
3					
HMMIMolteniGra2	Senza titolo		8mm	55	
4					
HMMIMolteniGra2	Senza titolo		8mm	55	
5					
HMMIMolteniGra2	Senza titolo		8mm	40	
6					

Nome dell'autrice	Adele Mussoni
Città	Rimini
Formato	8mm, Super8, colore e b/n, muto
Anni	1959-1975
Totale	Bobine 14

Adele Mussoni nasce a Rimini il 3 ottobre 1906 (scompare il 2 marzo 1991), frequenta le scuole di ragioneria e lavora sin da giovanissima fino al 1959, anno in cui va in pensione, presso la Cassa di Risparmio di Rimini. Adele si dedica alla cinematografia realizzando piccoli film di viaggio, reportage, diari di gite e feste paesane, tutti girati nei dintorni della sua città e nelle località turistiche della riviera romagnola. I film di Mussoni sono stati conservati dalla sorella e dal nipote Roberto Renzie donati (in parte) nel 2006, all'iniziativa "Film di cassetto", organizzata dalla Provincia di Rimini che raccoglieva pellicole girate (italiane o straniere) durante le vacanze nella riviera. Dal 1959 entra a far parte del Circolo ricreativo aziendale della banca presso la quale lavorava che le commissiona, in virtù della sua passione per la cinematografia amatoriale, dei documentari sulle filiali della Cassa di risparmio e reportage delle gite dei soci che organizza in quegli anni. Collabora per anni con un fotografo, molto famoso nella città di Rimini, Davide Minghini, reporter de «Il Resto del Carlino», che con le sue fotografie, raccolte oggi in un archivio omonimo, diviene testimone di un'epoca, dei costumi degli anni Sessanta, della storia della città. I film donati all'Archivio Nazionale del film di famiglia di Bologna sono solo una parte di quelli girati da Adele Mussoni nell'arco della sua vita, ripercorrono gli anni che vanno dal 1959 al 1975, ma come testimonia il nipote Roberto Renzi, altri ancora sono conservati nelle cantine e negli armadi della casa della sorella, recentemente scomparsa. Attraverso la sua collaborazione e i

nostri colloqui l'intenzione che Renzi ha espresso è quella di cercare di inventariare tutto il materiale per donarlo all'archivio e digitalizzarlo, salvandolo dalle insidie del tempo. Questo permetterà di scoprire e indagare aspetti della poetica dei film di Mussoni che sono già in queste opere emersi in parte dall'analisi dei testi.

N° INVENTARIO	TITOLO ORIGINALE	ANNO	FORMATO	LUNGHEZZA (METRI)
HMRNMussoniAd e1	Cassa Risparmio filiali I 1959 – Coriano – M. Scudo – Marignano – M. Colombo - Morciano	1959	8mm	120
HMRNMussoniAd e2	Cassa di risparmio 1959 sedi Miramare – Alba – Misano – Cattolica – parte I	1959	8mm	100
HMRNMussoniAd e3	Cassa Risparmio filiali II 1959 – Vedute di Viserba – Torre P. – Igea M. – Bellaria – Corso dei fiori – Rimini dal Grattacielo 1960?	1959/ 1960	8mm	80

HMRNMussoniAd e4	Partita di calcio Cassa di risparmio – Credito Romagnolo 1960ca.	1960	8mm	30
HMRNMussoniAd e5	I mesi dell'anno I parte primavera- estate 1961	1961	8mm	90
HMRNMussoniAd e6	I mesi dell'anno II parte autunno 1961	1961	8mm	90
HMRNMussoniAd e7	Rimini medaglia d'oro 1962 – Cerimonia di conferiment o della medaglia d'oro al valor civile alla città di Rimini – 1 settembre 1962	1962	8mm	25
HMRNMussoniAd e8	Rimini gita in mare con pesca 1965 ca.	1965	8mm	45
HMRNMussoniAd e9	Flabilandia – Estate 1966 – Flabilandia nell'epoca dell'inaugur azione	1966	8mm	40
HMRNMussoniAd e10	FC San Nicolo	1972/ 1973	8mm	60

		1972-73 – Campionato Juniores '72 -73 – Coppa Amati 1973			
HMRNMussoniAd e11	Fiera di Rimini XX Salone Internazion ale dell'attrezza tura alberghiera 1-10 dicembre 1970 – Mostra mercato internaziona le alimentazio ne alberghiera 14-21 febbraio 1971	1970/ 1971	Super8	105	
HMRNMussoniAd e12	Luna di miele a Rimini – Pesca in mare – Mostra canina a Flabilandia 1971	1971	Super8	60	
HMRNMussoniAd e13	Pesca in mare con merenda luglio '73	1973	Super8	30	
HMRNMussoniAd e14	Incontriam oci a Rimini – Festa alla	1975	Super8	20	

Galvanina –
Merenda di
pesce 1975

Nome dell'autrice	Giuliana Pezzi
Città	Faenza
Formato	8mm, colore e b/n, muto
Anni	1963-1969
Totale	Bobine 30

Giuliana Pezzi nasce a Parma nel 1930, il 26 maggio, figlia di un pilota dell'Aeronautica Militare e di una casalinga si trasferisce durante la sua vita in molte città d'Italia, Torino, Pola d'Istria, Milano, Ravenna e infine Forlì. Dal padre e dalla madre eredita la passione per la fotografia che pratica insieme al fratello Augusto sin da bambina: un vero e proprio hobby di famiglia, le fotografie del padre erano le più ammirate, provenivano dall'Africa (dove era stato in guerra) e dall'America (dove è stato prigioniero), e i bambini si aiutavano a vicenda per realizzare anche loro piccoli album di ricordi. Alla fine degli anni Cinquanta Giuliana si sposa e si trasferisce con il marito, Gabriele Faggella, che lavora come cancelliere in pretura, a Faenza. Laureata in lettere classiche inizia ad insegnare nelle scuole medie e all'Istituto magistrale di Faenza e Ravenna, dove diviene prima preside donna. Filma dal 1963, anno in cui acquista la sua prima cinepresa, al 1970.

N° INVENTARIO	TITOLO ORIGINALE	ANNO	FORMATO	LUNGHEZZA (METRI)
HMPezziGiu1	Enzo sulla neve (1963)	1963	8mm	15
HMPezziGiu2	Cortile (1963-64)	1963- 1964	8mm	15
HMPezziGiu3	Edero (1964)	1964	8mm	15

HMPezziGiu4	S.Croce - S.Fele - Processione - Matrimonio Arnaldo 1964	1964	8mm	60
HMPezziGiu5	Melfi - Monticchio - Potenza - Pierno (mercato) S.Fele (colori) 1964-67	1964- 1967	8mm	45
HMPezziGiu6	S.Fele (strada nuova) Castellagofe sole 1969	1969	8mm	15
HMPezziGiu7	Pierno 1969	1969	8mm	15
HMPezziGiu8	S.Fele C.D.Monte 1°		8mm	15
HMPezziGiu9	C.D.Monte 2 Barletta		8mm	15
HMPezziGiu10	Battesimo Enzo + Licia Pasqua		8mm	15
HMPezziGiu11	Battesimo Enzo/Licia		8mm	15
HMPezziGiu12	Asilo estivo Enzo Licia		8mm	15
HMPezziGiu13	Ostia Lido Licia		8mm	15
HMPezziGiu14	Licia campo coccinelle		8mm	15
HMPezziGiu15	Comunione Licia		8mm	15
HMPezziGiu16	Marzia		8mm	15
HMPezziGiu17	Firenze		8mm	15
HMPezziGiu18	Muro		8mm	15

	Lucano		
	Capo di		
	Giano		
HMPezziGiu19	Assisi	8mm	15
HMPezziGiu20	Matrimonio	8mm	15
	Tommaso		
	Gabriell		
HMPezziGiu21	Nico(?) Eva	8mm	15
	Enar zia		
	Spoc Etc.		
HMPezziGiu22	Senza	8mm	15
	Titolo		
HMPezziGiu23	Senza	8mm	15
	Titolo		
HMPezziGiu24	Senza	8mm	15
	Titolo		
HMPezziGiu25	Senza	8mm	50
	Titolo		
HMPezziGiu26	Televisori	8mm	15
HMPezziGiu27	Pneu	8mm	15
	Recalcitrant		
HMPezziGiu28	Senza	8mm	55
	Titolo		
HMPezziGiu29	Ghost of	8mm	60
	Hidden		
	Valley		
HMPezziGiu30	Senza	8mm	50
	Titolo		

Nome dell'autrice	Ines Pignatelli
Città	Bologna
Formato	Super8, colore, sonoro
Anni	1962-1977
Totale	Bobine 5

Ines Pignatelli nasce a Trieste il 24 aprile del 1943, orfana di padre sin dai primi mesi di vita, frequenta il collegio Santa Chiara a Castel Fiorentino, in provincia di Arezzo e si trasferisce poi con la madre a Bologna per frequentare l'università. Si laurea nel 1971 in biologia e lavora sin da subito al reparto analisi dell'ospedale Bellaria, andrà in pensione nel 2001. Nel 1970 si sposa con Aldo Cencini, conosciuto all'epoca del collegio di Santa Chiara e ritrovato poi a Roma durante gli anni dell'università, dalla loro unione nascerà il suo unico figlio Marco. Pignatelli si interessa alla fotografia, sperimenta in camera oscura tecniche diverse di sviluppo ed effetti sulle foto che nella maggior parte dei casi hanno come soggetti fiori o piante, e si dedica alla pittura ad olio, acrilico e tempera di soggetti astratti. Le viene naturale quindi accostarsi al cinema e sperimentare con la pellicola ciò che già faceva con gli altri strumenti. Pignatelli gira, monta e sonorizza i suoi film, che riguardano soprattutto l'infanzia del figlio, dal 1972 al 1977.

N° INVENTARIO	TITOLO ORIGINALE	ANNO	FORMATO	LUNGHEZZA (METRI)
HMPignatelli1	1972-73 I anno/ Montegrop po Candele I anno Mozart K551	1972- 1973	Super8	60
HMPignatelli2	Estate 1973	1973	Super8	100

	(architettura) Castiglion fiorentino bolle sapone Montepasto re mare piedi Mozart K313 1-2 anni			
HMPignatelli3	1974 estate Marco/ Candeline II anno Montegrop po fuoco	1974- 1975	Super8	90
HMPignatelli4	Inverno estate 1975 autunno M. Campiglio, sci cascate Nardis – ragno oche giardini Margherita Vivaldi 4 stagioni IV	1975	Super8	120
HMPignatelli5	Inverno 1976 I sci Marco Pievuccia (animali) Campiglio ottobre Lago Nambino inverno 1977 sci Marco Carlongo(?) Mozart K467 V	1976- 1977	Super8	120

Nome dell'autrice	Ruth Puccio Posse
Città	Vicenza
Formato	16mm, 9,5mm, b/n, muto
Anni	1936-1948
Totale Bobine	17

Ruth Puccio Posse nasce a Rosario de Santa Fè (Argentina) nel 1897 (sul passaporto però figurava 1912) e muore a Roma nel 1962. Figlio di un facoltoso emigrato italiano vive tra Roma e l'Argentina, viaggiando spesso da sola, finché non incontra e sposa con un ufficiale dell'esercito e si stabilisce in Italia, tornando in Argentina solo per le occasioni di vacanza o le festività nel 1931 nasce il primo figlio Massimo e a distanza di dieci anni Adalberto ²⁶⁰. Le pellicole di questo fondo rappresentano le uniche ambientate nel periodo tra il 1936 e il 1948, con un'interruzione che va dal 1942 sino al 1948 (evidentemente per motivi legati alla guerra), anno in cui Puccio Posse gira la sua ultima bobina (non è dato sapere perché non abbia più continuato con la cinematografia, mentre invece Ruth e il marito continueranno a fare fotografie nell'arco delle loro vite).

N° INVENTARIO	TITOLO	ANNO	FORMATO	LUNGHEZZA
HMPuccioPosse1	1936 Villa Glori e via Oriani (dicembre) Roma	1936	16mm	30
HMPuccioPosse2	1937 Montefiasc one nov e	1937	16mm	30

²⁶⁰ È stato proprio Adalberto Cremonese a scoprire queste pellicole girate dalla madre, delle quali non era a conoscenza, e a donarle all'Archivio Nazionale del film di famiglia. Cremonese è l'unico testimone che può contribuire alla ricostruzione della biografia di Ruth Puccio Posse, anche se i ricordi sono molto sfumati e le pellicole sono state girate molto tempo prima che lui nascesse.

	dic			
HMPuccioPosse3	Il Tevere		16mm	30
	ecc. ott			
HMPuccioPosse4	Ostia 1		16mm	30
	maggio			
HMPuccioPosse5	1938 Circeo	1938	16mm	30
	(giugno)	1937		
	Ascari 1 e 2			
	1937			
HMPuccioPosse6	Montefiasc	1938	16mm	30
	one porte...			
	sett. 1938 2			
HMPuccioPosse7	Ostia mare		16mm	30
	nov			
HMPuccioPosse8	Montefiasc		16mm	30
	one			
	Progetto			
	agosto			
HMPuccioPosse9	1939	1939	16mm	30
	Fregene			
	giugno e			
	Arrivo a			
	Zara luglio			
HMPuccioPosse10	Tuscania e		16mm	30
	Orvieto			
	agosto			
HMPuccioPosse11	Settembre		16mm	30
	clinica			
	pediatrica			
	prof.			
	Colarizzi e			
	Massimo,			
	Soriano al			
	Cimino			
HMPuccioPosse12	1940 La	1940	16mm	30
	neve vista			
	dalla mia			
	finestra			
	genn Gita a			
	Ladispoli			
	marzo			
HMPuccioPosse13	Villa Rossi		16mm	30
	Tassoni sett			

HMPuccioPosse14	Montefiasc one Gli uccelli, la vendemmia partenza sett ott		16mm	30
HMPuccioPosse15	1941 Adalberto a 3 mesi, luglio a Montefiasc one, villa Rossi: la trebbia 1 parte	1941	16mm	30
HMPuccioPosse16	Montefiasc one sett nov Roma tiro al piccione Adalberto		16mm	30
HMPuccioPosse17	1942 Adalberto a 8 mesi in villa Borghese pincio dic 1941 poi a 9 mesi in... e finalmente in p.za Santiago del Cile	1942- 1941	16mm	30
HMPuccioPosse18	Film preso al Giardino Zoologico di Roma il giorno 23 gennaio 1937 n.3		16mm	30
HMPuccioPosse19	1948 Dolomiti – Lago di Carezza –		16mm	15

HMPuccioPosse20	Mazier Ing. Blanc???, Luglio Negretina in campagna (comica)	9,5mm	120
-----------------	-------------------------------------------------------------------------------	-------	-----

Nome dell'autrice	Beatrice (Bice) Tornimbeni
Città	Bologna
Formato	8mm, Super8, colore, muto/sonoro
Anni	1958-1992
Totale Bobine	33

Beatrice, da tutti conosciuta come Bice Tornimbeni nasce a Bologna nel 1916, da una famiglia borghese, si sposa con Carlo Salizzoni, politico e consigliere comunale, con il quale avrà quattro figli, Annamaria, Giovanni, Paolo e Lucia, nati a due anni di distanza l'uno dall'altra²⁶¹. Bice inizia a filmare con la sua nuova macchina da presa nel 1958 acquistando modelli diversi, formati diversi (il passaggio dall'8mm al Super8 nel 1970) sino al 1992 non smetterà mai di girare: le vacanze e le villeggiature nelle case in montagna e sulla riviera romagnola, le scampagnate nella villa di campagna sulle colline bolognesi e piccoli film montati che raccontano i ritmi della natura e le stagioni dell'anno.

N° INVENTARIO	TITOLO	ANNO	FORMATO	LUNGHEZZA
	ORIGINALE			(METRI)
HMTornimbeni1	1958- Misurina	1958	8mm	65
HMTornimbeni2	1959- Misurina	1959	8mm	80
HMTornimbeni3	1959/1960 Misurina/A betone	1959- 1960	8mm	60
HMTornimbeni4	1959-1960- 1961 Viserba	1959- 1960- 1961	8mm	65

²⁶¹ Le notizie biografiche e relative ai diari filmati e gli album di fotografie di Tornimbeni sono frutto della conversazione e dell'intervista rilasciata dalla figlia Annamaria e suo marito Andrea Pessarelli, presso la loro casa bolognese. In quelle occasioni ho potuto vedere personalmente gli album e i diari che l'autrice ha conservato insieme alle pellicole, donate e acquisite dall'Archivio nazionale del film di famiglia.

HMTornimbeni5	1961-1962- 1963-1964 Inverni p.d. Falco-Alba- Gressoney	1961- 1962- 1963- 1964	8mm	140
HMTornimbeni6	1962 Lillaz estate 1° parte	1962	8mm	85
HMTornimbeni7	1962 Lillaz estate 2° parte	1962	8mm	110
HMTornimbeni8	1963 Lillaz estate	1963	8mm	150
HMTornimbeni9	64-65-66-67 inverni sci campitello- selva	1964- 1965- 1966- 1967	8mm	120
HMTornimbeni10	Vivaldi le 4 stagioni Primavera Estate		8mm	120
HMTornimbeni11	Vivaldi le 4 stagioni Autunno Inverno		8mm	120
HMTornimbeni12	70-75 Jano casa zio Mimo	1970- 1975	Super8	60
HMTornimbeni13	70-82 Miscellanea	1970- 1982	Super8	65
HMTornimbeni14	73-74 Lillaz (montaggio disordinato)	1973- 1974	Super8	110
HMTornimbeni15	1975 Lillaz con Paul e micki piccola	1975	Super8	60
HMTornimbeni16	1976 Lillaz con (?) Anna Elena	1976	Super8	50
HMTornimbeni17	Agosto 1977 Lillaz con fam.	1977	Super8	80

	Giova e Max.				
HMTornimbeni18	1978 Lillaz 2° parte con fam. Max Guarnieri	1978	Super8	50	
HMTornimbeni19	78/93 Lillaz Mix	1978- 1993	Super8	80	
HMTornimbeni20	1979 Lillaz Agosto con fam Max Guarnieri Paul e Carlo piccolo	1979	Super8	50	
HMTornimbeni21	1981 Lillaz estate	1981	Super8	90	
HMTornimbeni22	1983 Lillaz con fam. Giova	1983	Super8	85	
HMTornimbeni23	83-84 Bo natale 83 Lilliaz Feb 84	1983- 1984	Super8	50	
HMTornimbeni24	1984 Agosto Lilliaz bello	1984	Super8	90	
HMTornimbeni25	1985 Lillaz Estate inverno	1985	Super8	80	
HMTornimbeni26	1986 Lillaz Agosto	1986	Super8	100	
HMTornimbeni27	1987 Lillaz Ago	1987	Super8	75	
HMTornimbeni28	1988 Lillaz Ago	1988	Super8	85	
HMTornimbeni29	1988 Carloforte (2° parte?)	1988	Super8	120	
HMTornimbeni30	1989 Lillaz Agosto	1989	Super8	120	
HMTornimbeni31	1991 Lillaz (I Sumett)	1991	Super8	110	
HMTornimbeni32	1992 Lillaz	1992	Super8	85	

HMTornimbeni33	Anni vari Lillaz Bimbi piccoli	Super8	35
----------------	--------------------------------------	--------	----

2. Questionario

Modello dell'intervista per cineamatrici e testimoni

Notizie biografiche

1. notizie biografiche principali della cineamatrice e dei protagonisti delle pellicole:
 - data di nascita-morte
 - istruzione (scuole frequentate-città)
 - estrazione sociale
 - vita e lavoro (professione e tempo libero, notizie sul nucleo familiare)
 - luoghi (abitazione, trasferimenti, vacanze)
2. Chi ha trasmesso la passione per la cinematografia all'autrice?

LA RIPRESA

3. Chi ha girato questi film amatoriali oltre alla cineamatrice?
4. Si ricorda quando è stata acquistata la cinepresa, in quale occasione? (modello, formato delle pellicole, i costi)
5. C'era un criterio nella scelta dei momenti da riprendere? Quale? (riti, nascite, gite, viaggi)
6. La cineasta era un'appassionata di cinema?
7. Ha mai fatto parte di un gruppo di cine-dilettanti?
8. Acquistava delle riviste specialistiche?
9. Si dedicava solo alla cinematografia oppure anche alla fotografia?
10. Qualcun'altra/altro usava la cinepresa o la macchina fotografica in famiglia? (il marito, i figli e/o altri parenti)
11. Quale parte della storia della famiglia è rappresentata nelle pellicole?
12. Si ricorda dei preparativi, delle pratiche particolari legati alla ripresa?

13. Che ruolo avevano gli altri membri della famiglia? Partecipavano all'allestimento della "scena"?
14. Ha dei ricordi e aneddoti da raccontare riguardo alle fasi della ripresa?
15. L'autrice riprendeva con regolarità? Quando decideva di riprendere e perché?
16. In che luoghi sono state girate le pellicole? E in che occasioni?
17. Ricorda le persone che sono presenti nelle riprese? (nomi e relazioni)

MONTAGGIO E PROIEZIONE

18. Il film erano montati? Da chi?
19. Chi si occupava dell'incisione del sonoro? Si scrivevano dei testi per l'occasione?
20. Quando venivano proiettati i film? Dove e come? Chi vi assisteva?
21. Si verificavano delle cerimonie particolari, legate alla visione dei film?
22. Si ricorda dei commenti o delle reazioni ai film?
23. Chi usava e allestiva il proiettore?
24. Chi leggeva i titoli e/o faceva da imbonitore?

LE PELLICOLE

25. Dove e da chi sono state conservate le pellicole?
26. Se sono state consegnate all'Archivio nazionale del film di famiglia, da chi?
27. Quando ha rivisto i film? Dopo quanti anni? Con chi li ha visti? Che cosa ha provato?
28. Le sono tornati in mente dei ricordi che aveva dimenticato?
29. Ci sono delle scene, delle persone, situazioni che l'hanno fatta emozionare particolarmente rivedendo le pellicole? Perché?
30. Ce ne sono altre che avrebbe preferito non fossero riprese? Perché?
31. Quale sequenza l'ha colpita di più. Quale è la sua preferita? Anche lei si è ritrovato/a rappresentata nei film? Che effetto le fa?
32. Le capita di rivedere i film ancora oggi?

33. Li ha mai visti con i suoi figli, nipoti o parenti in generale?
34. Ha continuato a girare film di famiglia? Tiene degli album di fotografie? Che cosa preferisce? Perché?
35. Che cosa prova rivedendo le persone a lei care nei film?
36. Che cosa rappresentano per lei queste pellicole? Quale significato hanno?

BIBLIOGRAFIA

- Allard Laurence (a cura di) *Esthétiques ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel*, IRCAV, GERICO, Paris, Lille 2002
- Alonge Giaime, West Rebecca, (a cura di), *Cinema e Gender Studies*, «La Valle dell'Eden» 19, 2007
- Assman Jan, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politiche nella grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino 1997
- Astruc Alexandre, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméastyle*, «L'Ecranfrançais», 30 marzo 1948, ora in «Traffic», 3, été 1992, p.148
- Augé Marc, *Casablanca*, Bollati Boringhieri, Torino 2008
- Id., *Non-lieux*, Editions du Seuil, Paris 1992, trad. it. *nonluoghi*, elèuthera, Milano 2009
- Aumont Jacques, *De l'esthétique au présent*, De Boeck, Bruxelles-Paris 1998
- Avantaggiato Luigi, *Home stories. Il film ino di famiglia nelle pratiche artistiche contemporanee*, Bulzoni, Roma 2010
- Bachmann Ingeborg, *L'Io che scrive*, in id. *Letteratura come Utopia. Lezioni di Francoforte*, Adelphi, Milano 1993
- Barthes, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard Seuil, Paris 1981, trad. it. *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2003
- Bassanini Gisella, *Tracce silenziose dell'abitare. La donna e la casa*, Franco Angeli, Milano 1990
- Battilani Patrizia, *Vacanze di pochi, vacanze di tutti. L'evoluzione del turismo europeo*, Il Mulino, Bologna 2009
- Baudelaire Charles, *De l'essence du rire* (1855), trad. it. *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 1993
- Baudrillard Jean, *Il sistema degli oggetti*, Tascabili Bompiani, Milano 2003
- Bazin André, *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano, 1999
- Bellour Raymond, *Autoportraits*, in id. *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Video*, Editions de la Différence, Paris 2002

- Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000
- Id., *Meine Reise in Italien. Pfingsten 1912*, trad. it. *Il mio viaggio in Italia. Pentecoste 1912*, Rubettino, Messina 1995
- Bertozzi Marco (a cura di), *Schermi di pace*, Ediesse, Roma 2006
- Id. (a cura di), *L'idea documentaria: altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Torino 2003
- Bill Nicholas, *Introduzione al documentario*, Il castoro, Milano 2006
- Blanchot Maurice, *Diario intimo e racconto*, in id. *Le livre à venir*, Gallimand, Paris 1959, trad. it. *Il Libro a venire*, Einaudi, Torino 1969
- Bonazzetti Pelli M.G., "Mi ritorna in mente". *Memoria collettiva e ricordi privati*, in Grasso Aldo (a cura di), *Fare storia con la televisione*, V&P, Milano 2006
- Bonifacio Enza, Mandolfo Pina, Miscuglio Annabella, *L'immagine riflessa- La produzione delle donne tra cinema e televisione*, Litostampa Idonea, Catania 1982
- Bourdieu Pierre [et al.], *La fotografia: usi e funzioni sociali di un'arte media*, Guaraldi, Rimini 1972
- Brakhage Stan, *In defense of Amator*, Scrapbook, Heller 1982
- Brakhage Stan, *In defence of the "amateur" filmmaker*, «Filmmakers Newsletter», 4, 9-10, luglio-agosto 1971
- Branigan Edward, *Point of View in the Cinema. A Theory in Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton, Berlin-New Yor-Amsterdam 1984
- Brugiamolini Fabiola, Gambelli Stefano, Capulli Lorenzo, *Le donne riprendono l'infanzia. Ovvero regie al femminile e maternità da Jane Campion a Francesca Archibugi*, Dino Audino, Roma 1995
- Brunetta Gian Piero, *Il cinema nei GUF in Nuovi materiali sul cinema italiano 1929-1943*, XII, Mostra internazionale del nuovo cinema, Pesaro 1978
- Bruno Giuliana e Nadotti Maria, a cura di, *Immagini allo schermo: la spettatrice e il cinema*, Rosenberg & Sellier, Torino 1991
- Bruno Giuliana, *Atlas of emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York 2002, trad. it. *Atlante delle emozioni*, Bruno Mondadori, Milano 2006
- Bruss Elisabeth, *Eye for I. Making an Unmaking Autobiography in Film*, in Olney James, *Autobiography: Essay Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton 1980.

- Bujak Jacek Jerzy, *“Home Movie” come fonte storica*, tesi di laurea discussa presso l’Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, nell’Anno Accademico 2009-2010, relatore prof. Gian Piero Brunetta
- Burke Peter, *Eyewitnessing*, Cornell University Press, Ithaca-New York 2001, trad. it. *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma 2002
- Bursi Giulio, *Tra i resti e il circo: note sul fondo della famiglia Togni tra storia, riuso, e fenomenologia del film di famiglia*, «Cinergie», 14, 2007.
- Camerini Silvia, *Le feste musicali continuano a viaggiare sul treno di John Cage*, in «Bologna incontri. Mensile dell’Ente provinciale per il turismo di Bologna», 1, 1983, pp. 43-44, 49-51
- Cane Giampiero, *Il caso Cage*, in Camerini Silvia a cura di, *Le Feste Musicali. Poetiche e storia. Trentacinque anni di eventi teatrali e musicali a Bologna*, Baskerville, Bologna 2007
- Canosa M, Carluccio G., Villa F. (a cura di), *Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia. Volume secondo. Brevetti, macchine e mestieri*, Carocci, Roma 2006.
- Canova Gianni, *Il vissuto truccato*, in «Bianco & Nero», 58, gennaio-marzo, 1998
- Cappelli Simona, *Le autonarrazioni di Gertrude Stein*, «DWF», 2-3, 1993
- Cardone Lucia, *“Noi donne” e il cinema. Dalle illusioni a Zavattini (1944-1954)*, ETS, Pisa, 2009
- Cardone Lucia, Fanchi Maria Grazia (a cura di), *Genere e generi. Figure femminili nell’immaginario cinematografico italiano*, «Comunicazioni sociali», 2, 2007.
- Cardone Lucia, *Lo schermo dell’autenticità. Carla Lonzi e l’autoritratto di una femminista*, in corso di pubblicazione
- Casetti Francesco (a cura di), *L’ospite fisso: televisione e mass media nelle famiglie italiane*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1995
- Id., *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986
- Id., *L’occhio del Novecento*, Bompiani, Milano 2005
- Casetti Francesco, Mosconi Elena, *Spettatori italiani. Riti e ambienti di consumo cinematografico (1900-1950)*, Carocci, Roma 2006
- Cati Alice, *«SORRIDO ALLA MAMMA!» Presenze materne nelle pratiche cinematografiche*, in «Comunicazioni Sociali», 2, Maggio-Agosto 2007

- Ead., *Pellicole di ricordi: film di famiglia e memorie private, 1926-1942*, Vita & Pensiero, Milano 2009
- Ead., *Un'ora sola ti vorrei: la ricomposizione del volto materno*, in «Fata Morgana», 4, 2, Gennaio-Aprile 2008
- Cauda Ernesto, *La cinematografia per tutti. Guida pratica per cinedilettanti*, Edizioni A.C.I.E.P., Roma 1931
- Cavarero Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997,
- Chalfen Richard M., *Snapshotversions of life*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, Ohio 1978, trad. it. *Sorrìda , prego. La costruzione visuale della vita quotidiana*, F. Angeli, Milano 1997
- Cheshire David *The book of movie Photography*, Dorling Kindersley Limited, London 1979, tradit. *Cinematografare*, Mondadori, Milano 1981
- Citron Michelle, *Home movies and other necessary fictions*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999
- Cola Marta, Prario Benedetta, Richeri Giuseppe, *Media, tecnologie e vita quotidiana*, Carocci, Roma 2010
- Comolli Jean Luis, *Vedere e Potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli Editore, Roma 2006
- Contini Alessandra, Pellegrini Ernestina, «Io senza garanzie». *Donne e autobiografia. Dialogo ai confini tra storia e letteratura*, «Quaderns d'Italia», 6, 2001
- Crainz Guido, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Donzelli 2003
- Cutrufelli Maria Rosa, Doni Elena, Gaglianone Paola, Gianini Belotti Elena, Lama Rossella, Levi Lia, Lilli Laura, Maraini Dacia, Ravaioli Carla, Rotondo Loredana, Saba Marina, Di San Marzano Cristiana, Serri Mirella, Tagliavento Simona, Turnaturi Gabriella, Valentini Chiara, *Il Novecento delle italiane Una storia ancora da raccontare*, Editori Riuniti, Roma 2001
- Dall'Asta Monica (a cura di), *Non solo dive: pioniere del cinema italiano*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna, 2007
- Danks Adrian, *Photographs in Haunted rooms: The Found home experimental film and Merilee Bennett's «A Song of Air»*, www.senseofcinema.com.
- Daopoulo Rony, Miscuglio Annabella, *Kinomata. La donna nel cinema* Dedalo libri, Bari 1980

- De Bernardis Flavio, *Family tele-life*, in «Bianco & Nero», 58, gennaio-marzo, 1998
- De Certeau Michel, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Gallimard, Paris 1990, trad. it., *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001
- De Gaetano Roberto, *L'immagine privata*, in «Bianco & Nero», 58, Gennaio-Marzo, 1998
- De Lauretis Teresa, *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999
- Ead., *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 1987
- Ead., *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1984
- De Luna Giovanni, D'Autilia Gabriele, Criscenti Luca (a cura di), *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia, Vol. III, Gli Album di famiglia*, Einaudi, Torino 2006
- Id., *La passione e la ragione*, Bruno Mondadori, Milano 2004
- Degli Esposti Elisi S., *A Passo di donna*, Aracne, Roma 2007
- Deren Maya, *Amateur Versus Professional*, «Film Culture», 39, Winter 1965, p. 45
- Detassis Piera e Grignaffini Giovanna, a cura di, *Sequenza segreta. Le donne e il cinema*, Feltrinelli economica, Milano 1981
- Devoti Luciana, a cura di, *La memoria del cinema: atti del convegno internazionale di studi, Torino, 28-31 maggio 2003*, Mucchi, Modena 2004
- Di Cori Paola, Barazzetti Donatella, *Gli studi delle donne in Italia: una guida critica*, Carocci, Roma 2001
- Di Marino Bruno, *Sguardo inconscio azione: cinema sperimentale e underground a Roma, 1965-1975*, Lithos, Roma 1999
- Doane Mary Ann, *Donne fatali. Cinema, femminismo, psicoanalisi*, Pratiche, Parma 1995
- Dolfi Anna (a cura di), *“Journal intime” e letteratura moderna*, Bulzoni, Roma 1989
- Dubois Philippe, *L'atto fotografico*, Quattro Venti, Urbino, 1996
- Erens Patricia (a cura di), *Home Movies and Amateur Filmmaking*, «Journal of Film and Video», 38, 3-4, Summer-Fall, 1986
- Esquenazi Jean Pierre, *Film, Perception et Mémoire*, L'Harmattan, Paris 1994

- Eugeni Ruggero, *Analisi semiotica dell'immagine: pittura, illustrazione, fotografia*, ISU Università Cattolica, Milano 1999
- Id., *Film sapere e società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Vita e Pensiero, Milano 1999
- Faeta Francesco, *Fotografi e fotografie Uno sguardo antropologico*, Franco Angeli, Milano 2006
- Fanara Giulia e Giovannelli a cura di, *Eretiche ed erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, Liguori, Napoli 2004
- Farinotti Luisella, Mosconi Elena, a cura di, *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, «Comunicazioni Sociali», 3, 27, 2005
- Ferrari Stefano, *Lo specchio dell'Io. Autoritratto e Psicologia*, Laterza, Roma-Bari 2002
- Fielding Raymond (a cura di), *A Technological history of motion pictures and television. An anthology from the pages of the Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*, University of California Press, Berkeley 1967
- Fischer Lucy, *Cinematernity. Film motherhood Genre*, Princeton University Press, Princeton 1996
- Fontanille Jacques, *Soma et séma. Figures du corps*, Maisonneuve et Larose, Paris 2004, trad. it. *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma 2004
- Forgacs David, *L'industrializzazione nella cultura italiana 1880/2000*, Il Mulino, Bologna 2000
- Forgacs David, Gundle Stephen, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, Il Mulino, Bologna, 2007
- Frezza Gino, a cura di, *L'arca futura: archivi medial digitali, audiovisivi, web*, Meltemi, Roma 2008
- Galeati Elisa, *Home Movies: Archivio nazionale del film di famiglia*, «Bianco & Nero», 553, 66, settembre-dicembre 2005, p. 169-174
- Gene Youngblood, *Expanded cinema*, Studio Vista, London 1970, ma anche i saggi di Sandra Lischi, *Sovrimpressioni: riflessioni sul cinema espanso e l'arte del video*, «Bianco & Nero», 1-2, vol. 554/55, gennaio-febbraio 2006, pp. 65-73; *Cercando il cinema espanso*, «Duellanti», 11, 2004, pp. 52-53.
- Gianikian Yervant, Ricci Lucchi Angela, *Cinema anni vita*, Il castoro, Milano 2000

- Gilardi Ando, Piccini Patrizia (a cura di), *Lo specchio della memoria: fotografia spontanea dalla Shoa a You Tube*, B. Mondadori, Milano 2008
- Gilardi Ando, *Storia sociale della fotografia*, Feltrinelli, Milano 1967
- Giorgi Sabrina, Pontecorvo Clotilde (a cura di), *Culture familiari tra pratiche quotidiane e rappresentazioni*, «Etnografia e Ricerca Qualitativa», 2, maggio-agosto 2009
- Grasso Aldo (a cura di), *Fare storia con la televisione: l'immagine come fonte, evento, memoria*, Vita e Pensiero, Milano 2006
- Grasso Giuseppe, *Luci e ombre: riflessione e note introduttive agli album delle fotografie di famiglia*, Giarre, 1996
- Guy Alice, *La Féeaux choux. Autobiographie d'une pionnière du cinéma*, Denoël-Gonthier, Paris 1976, trad. it. *Memorie di una pioniera del cinema*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008
- Halbwachs Maurice, *La mémoire collective de la famille*, in *Le cadres sociaux de la mémoire*, Alcan, Paris 1925, trad. it. *Memorie di famiglia*, Armando Editore, Roma 1996
- Halbwachs Maurice, *La mémoire collective*, Presses Universitaires de France, Paris 1968, trad. it. *La Memoria collettiva*, Unicopli, Milano 1987
- Hardy Forsyth, *Grierson on Documentary*, Collins, London 1946, trad. it. *Documentario e realtà: John Grierson*, Bianco e nero, Roma 1950
- Henzensberger Hans M., *Una teoria del turismo*, in Id., *Questioni di dettaglio*, Feltrinelli, Milano 1965,
- Hirsch Marianne, *Family frames: photography, narrative and postmemory*, Harvard University Press, Cambridge (MA), London 1997
- James David E., *Film Diary/ Diary Film: Practise and product in Walden*, in id., *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, Princeton University Press, Princeton 1992, pp. 145-179
- Kaplan Ann E., *Motherhood and representation : the mother in popular culture and melodrama*, London, New York, 1992
- Karlof Michel, *Cinéma Super 8 & Vidéo Légère*, Denoel, Paris 1980
- Kuhn Annette, *Family Secrets. Act of Memory and Imagination*, Verso, London 2002
- La Rovere Luca, *Cineguf e Littoriali del cinema*, in Caldiron Orio, a cura di, *Storia del cinema italiano 1934-39*, Volume 5, Marsilio, Venezia 2006
- Lacan Jacques, *Le Séminaire. Livre VII. L'Éthique della psychanalyse, 1959-1960*, Seul, Paris, trad. it. *L'etica della psicanalisi. Seminario VII, 1959-1960*, Einaudi, Torino

- Lischi Sandra, *Dallo specchio al discorso. Video e autobiografia*, «Bianco & Nero», 62, 1-2, gennaio-aprile 2001
- Lonzi Carla, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1974
- Ead., *Taci anzi parla*, Scritti di Rivolta femminile, Milano 1978
- Luckett Moya, *Filming the Family: Home movie system and the domestication of spectatorship*, «Velvet Light Trap», 36, Fall 1936
- Mancini Clara, *Il Cinema dei Giovani. Dal CineGUF al Cine Club*, in Cuccu Lorenzo, *Il cinema nelle città. Livorno e Pisa nei 100 Anni del Cinematografo*, Edizioni ETS, Pisa 1996
- Manzoli Giacomo e Guglielmo Pescatore (a cura di), *L'arte del risparmio. Stile e tecnologia il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*, Carocci, Roma 2005
- Marano Francesco, *Camera etnografica Storie e teorie di antropologia visuale*, Franco Angeli, Milano 2007
- Marazzi Antonio, *Antropologia della visione*, Carocci, Roma c2002
- Marc Olivier, *Psychanalyse de la maison*, Editions du Seuil, Paris 1972, trad. it. *Psicanalisi della casa. L'architettura interiore dei luoghi domestici*, Red, Como 1994
- Martin Luther H., Gutman Huck, Hutton Patrick H., *Technologies of the self: a seminar with Michel Foucault*, University of Massachusetts Press, 1988, trad. it. *Tecnologie del sé. Un seminario con Michel Foucault*, Bollati Boringhieri, 1992
- Marzano Marco, *Etnografia e ricerca sociale*, Laterza, Bari 2006
- Mebold Anke, Tepperman Charles, *Resurrecting the lost history of 28mm film in North America*, in *Small-gauge and amateur film*, «Film History», 15, 2, 2003, p. 140
- Metz Christian, *Langage et cinéma*, Larousse, Paris 1971, trad. it. *Linguaggio e cinema*, Bompiani, Milano 1975
- Modini Laura, *L'occhio delle donne: le registe e i loro Film dal 1896 ad oggi*, Associazione Lucrezia Marinelli stampa, Sesto San Giovanni 1995
- Monier Pierre, *Il libro completo del cine amatore: tecnica pratica estetica*, Mursia, Milano 1963
- Id., *Le cineaste amateur, technique, pratique, esthétique*, Publications Paul Montel, Paris, 1967
- Id., Monier Suzanne, *50 idées de films. Souvenirs, voyages, scénarios, fantasies*, P. Montel, Paris 1979

- Moran James M., *There's no placelike home video*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2002
- Morin Edgar, *Le cinéma et l'homme imaginaire*, Ed. De Minut, 1956, trad. it., *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1982
- Morrisset Michelin. *Home Movies* in «The Archivist. Magazine of the National Archives of Canada», 108, 1995
- Mulvey Laura, *Visual and other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington, 1989
- Nichols Bill, *Maya Deren and the American avant-garde*, University of California Press, Berkeley 2001
- Odin Roger (dirigé par), *Le cinéma en amateur*, «Communications», 68, 1999
- Id., (sous la direction de), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, Paris 1995
- Id., *Du film de famille au journal filmé*, in id. *Le JE filmé*, Centre Georges Pompidou, Scratch Production, Paris 1995
- Id., *Esthétique et film de famille*, in Allard Laurence (a cura di) *Esthétiques ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel*, IRCAV, GERICO, Paris, Lille 2002
- Id., *Il cinema amatoriale*, in Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema mondiale, Teorie, strumenti memorie*, Volume V, Einaudi, Torino 2001
- Id., *Rhétorique du film de famille* in «Rhétoriques, sémiotiques, Revue d'Esthétique», 1-2, 10/18, 1979
- Id., *Il film di famiglia*, «Bianco & Nero», 1, 1998, pp. 7-25
- Pallotta Clelia, *Prendere la mira*, in *Occhio alla pubblicità*, «DWF», 1-2 (61-62), gennaio-giugno 2004
- Petzold Paul, *Il libro del cineamatore*, C. Ciapanna, Roma 1979
- Pravadelli Veronica, *La grande Hollywood stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Marsilio, Venezia 2007
- Ricoeur Paul, *Soi-même comme un autre*, Editions de Seul, Paris 1990, trad. it. *Sé come un altro*, Jaka Book, Milano 1993
- Rivera Garrettas M.M., *Donne in relazione. La rivoluzione del femminismo*, Liguori, Milano 2007
- Roberti Bruno, *Fatto e disfatto*, in *Esperienza*, «Fata Morgana», 4, 2, gennaio-aprile 2008

- Rubini Oderso, Simonini Massimo (a cura di), *Alla ricerca del silenzio perduto. Il treno di John Cage. 3 escursioni per treno preparato*, Baskerville, Bologna 2008
- Ruoff Jeffrey K., *Home movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York art World*, «Cinema Journal», 3, 30, spring 1991
- Russell Catherine, *New Media and Film History: Walter Benjamin and the Awakening of Cinema*, «Cinema Journal» 43, 3, spring 2004
- Saraceno Chiara, *Mutamenti della famiglia e politiche sociali in Italia*, Il Mulino, Bologna 2003
- Saraceno Chiara, Naldini Manuela, *Sociologia della famiglia*, Il Mulino, Bologna 2007
- Sbardella Americo, a cura di, *Il cinema indipendente italiano 1964-1984*, Filmstudio 80, Roma 2003
- Sheherazade, *Il gioco dello specchio. Materiali per il cinema delle donne*, La Casa Usher, Firenze 1980
- Simoni Paolo, *Il film di famiglia. L'ambiguità delle immagini felici*, in Bertozzi Marco (a cura di), *Schermi di Pace*, Ediesse, Roma 2006
- Id., *La morte a lavoro. E in vacanza. Film di famiglia tra riscoperta e oblio*, «Cinegrafie», 16, XV, 2003
- Sobchack Vivian, *Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience* in Gaines Jane, Renov Michael (a cura di), *Collecting Visible Evidence*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999
- Soncini Elisa, *Memorie sociali, memorie medialità. La costruzione del passato nell'era delle comunicazioni di massa*, F. Angeli, Milano c2008
- Sontag Susan, *On photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1977, trad. it., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1979
- Tarquini Silvia, *Forme della soggettività. Tra generi e media*, «Bianco & Nero», 62, 1-2, gennaio-aprile 2001, pp. 60-63
- Tedesco Salvatore, *Estetica, antropologia filosofica e cinema*, in *Esperienza*, «Fata Morgana», 4, 2, gennaio-aprile 2008
- Tota Anna Lisa, *Cornici medialità. Pubblicità e studi di genere*, in *Occhio alla pubblicità*, «DWF», 1-2 (61-62), gennaio-giugno 2004
- Tousignant Nathalie (sous la direction de), *Le film de famille*, Facultés Universitaires Saint Louis, Bruxelles 2004
- Trivelli Anita, *Come in uno specchio d'acqua: la danza, il cinema, e il vudù di Maya Deren*, in «Bianco & Nero», 552, febbraio 2005

- Ead., *L' altra meta dello sguardo*, Bulzoni, Roma c1998
- Ead., *Sulle tracce di Maya Deren: il cinema come progetto e avventura*, Lindau, Torino 2003
- Urry John, *The Tourist gaze*, Sage, London, 1990
- Valperga Giuseppe (a cura di), *Il formato ridotto*, Museo nazionale del cinema, Torino 1988
- Villa Federica, (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia anni Cinquanta*, «Comunicazioni Sociali», 2-3, aprile-settembre, 1995
- Wain George, *How to film as an amateur*, Focal Press, London 1950, trad. it. *Vademecum del cinedilettante*, Edizioni del Castello, Milano 1950
- Woolf Virginia, *A room of one's own*, Brace and Co., New York, Harcourt 1929, trad. it. *Una stanza tutta per sé*, Einaudi, Milano 1995
- Woolf Virginia, *Diari di viaggio*, Mattioli, Fidenza 2011
- Zavattini Cesare, *Umberto D. Dal soggetto alla sceneggiatura precedono alcune idee sul cinema*, Fratelli Bocca, Roma 1953
- Zimmermann Patricia R., *Geographies of desire: cartographies of gender, race, nation and empire*, «Film History», 8, 1, 1996, p. 94
- Ead., *Hollywood, home movies, and common sense: amateur film as aesthetic dissemination and social control, 1950-1962*, «Cinema Journal» 4, 27, summer 1988
- Ead., Ishizuca Karen L., *Mining the movie: excavations in histories and memories*, University of California Press, Berkeley, 2008
- Ead., *Professional result with amateur ease: the formation of amateur filmmaking aesthetics 1923-1940*, «Film History» 2, 3, 1988
- Ead., *Reel families. A social history of amateur film*, Bloomington, Indiana University Press 1995

**Riviste e manuali specializzati sul cinema amatoriale
(Annate consultate)**

- «Pathé Baby. Bollettino della società italiana Pathé Baby», (1928-1930)
- «Il Cinedilettante. Rassegna dei dilettanti di cinematografia» (1930-31)
- «Rivista italiana di cinetecnica» (1931)
- «Ferrania» (1952-53)
- «Cinema ridotto. Mensile di cinema a formato ridotto» (1961, 1965)
- «L'altro cinema. Rivista mensile del cinema d'amatore» (1954)
- «Cinema» (1936-37)
- «Il cineamatore. Notiziario mensile della Federazione italiana dei cineclub»
(1960-67) divenuto poi «Cineclub» (1968)
- «Il fotogramma. Notiziario della Federazione nazionale cineamatori» (1962)
- «Ciennepi. Rivista di ricerca sul cinema non professionale» (1979-87)
- «Cinema & Superotto. Rivista mensile del cinema e superotto» (1979)
- «Le vie d'Italia», (1922, 1928-33, 1937-1941, 1951, 1955-56, 1959-60)