

Archivi filmici privati: la rappresentazione del quotidiano e gli home movies

Paolo Simoni (Università degli studi di Modena e Reggio Emilia)

Introduzione

Filmare la propria vita e mettere in scena se stessi davanti a una cinepresa: gesti e sguardi che ormai da molto tempo sono entrati a far parte dell'esperienza quotidiana. Per collocare l'origine delle pratiche cinematografiche, è necessario andare molto indietro, e ritornare addirittura ai primi passi del cinema. La messa in scena di famiglia inaugurata dai fratelli Lumière nel 1895 ha dato il via a una storia lunga, piena di buchi e sfaccettature, densa di sguardi sulla realtà, dal basso, di milioni di persone sconosciute, ma anche di autori conclamati, che talvolta hanno elevato l'amatorialità a manifesto artistico ed esistenziale. "I make home movies - therefore I live - therefore I make home movies" dichiara il cineasta e intellettuale Jonas Mekas in una didascalia di *Walden* (1969), il film-diario divenuto una sorta di manifesto¹.

Se per molti versi questa pratica filmica è da inquadrare nel secolo passato come un fenomeno progenitore di quelle tecnologie digitali, che in modo sempre più compiuto e pervasivo permettono oggi la rappresentazione del sé e l'esplosione della soggettività, e persino la deriva spettacolare dell'intimità, tuttavia è necessario collocarla prioritariamente in contesti storici, sociali e tecnologici che differiscono profondamente da quelli attuali. E, innanzi tutto, è necessario affermarne la riscoperta, che è in corso d'opera da un paio di decenni, e il progressivo riconoscimento come fonte audiovisiva, da pochi anni riemersa dall'oblio grazie a soggetti come gli archivi, i *filmmakers* e gli studiosi. Non è poi un caso che oggi gli archivi filmici privati siano rimessi in circolo (e in rete) in buona parte attraverso la creazione di *recycled cinema* e di quelle nuove forme medialità che inducono a riflettere sul passato, personale e collettivo (Bertozzi, 2012).

Nelle pagine che seguono, attraverso una breve introduzione di alcuni passaggi chiave sul recupero degli archivi filmici privati e la presentazione di un numero limitato di casi che ritengo significativi, cercherò di portare un contributo relativo alle possibili letture della rappresentazione della vita quotidiana che può offrire il cinema amatoriale sul piano storico, sottolineando il valore che tali fonti filmiche assumono nel panorama contemporaneo. L'obiettivo che mi propongo non consiste ovviamente nel tracciare un quadro esaustivo ed esauriente su un argomento così vasto e per certi versi sfuggente, bensì nel legare insieme alcuni punti di un percorso di ricerca che inevitabilmente attraversa la storia culturale e tecnologica del cinema amatoriale, l'archiviazione del patrimonio filmico privato e l'uso attuale di questa fonte audiovisiva.

L'affermazione della soggettività

La premessa necessaria scaturisce da una considerazione di carattere storico, che si condensa in una constatazione, semplice ma dirompente: "la massiccia diffusione nel corso del Novecento dell'alfabetizzazione e di tecnologie di riproduzione e di memorizzazione di suoni e immagini sempre più potenti ed economiche ha fatto sì che quasi tutti ormai 'mettano insieme' un proprio archivio [...] in grado di documentare un intero percorso di vita." (Vitali, 2007, p.

¹ *Walden. Diaries, Notes and Sketches*, Jonas Mekas (USA, 1969, 180', 16mm).

82)

Si tratta, in poche parole, di rilevare la progressiva e inarrestabile ascesa della soggettività nel mondo contemporaneo, a partire dal secolo scorso. Soggettività che si esprime anche in forme di scrittura del reale realizzate con la cinepresa, che riguardano direttamente il mondo cui si appartiene e che sfociano in forme più o meno consapevoli di autorappresentazione. Nati come dispositivi per gli amatori, la fotografia prima, il cinema poco più tardi e, successivamente, il video (prima analogico e poi digitale) sono gli strumenti protagonisti di una trasformazione epocale che permette ai singoli di lasciare tracce di sé tanto significative quanto lo sono le immagini. Fonti allo stesso tempo evidenti agli occhi e labili, così ricche di informazioni e così cariche di difficoltà (e aporie) per ciò che concerne la lettura e l'uso.

Gli archivi personali e di famiglia cui Vitali si riferisce sono dispersi e inaccessibili fino a quando restano nascosti e mantengono la loro dimensione originaria, chiusa nel privato. Quando, invece, a distanza di tempo questi archivi diventano pubblici, nel senso di accessibili, riconosciuti, condivisi e utilizzabili, il ruolo che assumono in una pluralità di ambiti e di contesti permette di aprire una finestra sulla vita quotidiana da un punto di vista quanto meno inedito.

Sul piano storico, limitandosi alla diffusione delle pellicole in formato ridotto, che coincide con un ipotetico "secolo breve" del cinema amatoriale, la periodizzazione si situa tra due estremi: l'inizio degli anni Venti, quando si assiste alla immissione sul mercato delle prime cineprese in formato ridotto 16mm e 9,5mm (nel 1922-1923, seguite poi dall'8mm nel 1932 e dal Super8 nel 1965), e gli anni Ottanta, quando la tecnologia e il mercato impongono il nastro magnetico del video analogico al posto della pellicola, e videocamere di bassa qualità invece di ormai sofisticatissime cineprese Super8. Ma per rintracciare le prime testimonianze occorre andare alle origini e al modello offerto al pubblico (e ai futuri acquirenti di attrezzature e pellicole) dai fratelli Lumière: la ripresa del *Repas de bébé* (1895) è, infatti, il paradigma cinematografico della rappresentazione della vita quotidiana². La scena, della durata di meno di un minuto, ovviamente senza stacchi, presenta un quadro di famiglia: a tavola, in giardino (la ripresa frontale rigorosamente in esterni per motivi tecnici), Auguste Lumière è impegnato a dare da mangiare al piccolo, la moglie beve una tazza di caffè, entrambi interagiscono con il figlio e cercano di fare più gesti che possono nel breve tempo che hanno a disposizione (la lunghezza del rullo). L'artificiosità della messa in scena è rilevabile da un particolare, al contrario del cinema familiare più spontaneo e autentico non c'è la relazione, che in genere si concretizza nello sguardo in macchina, tra chi è filmato e chi filma, qui il fratello Luis.

In Italia, negli anni Venti e Trenta le cineprese sono appannaggio, prevalentemente nei grandi centri urbani, soprattutto di appartenenti alla media e all'alta borghesia. In quest'ambito sociale emergono figure di cineamatori come imprenditori, liberi professionisti, giornalisti, artisti, studenti, accomunati dalla passione per il cinema come innovazione tecnologica ed evoluzione della fotografia. Essi documentano la vita familiare, ma anche i luoghi dove vivono e le attività lavorative, i viaggi e il tempo libero. E spesso si cimentano in realizzazioni filmiche in cui si dimostrano abili nel padroneggiare il linguaggio e le potenzialità del mezzo. Nel Dopoguerra il fenomeno si allarga: da una parte prosegue la pratica cineamatoriale che si amplia e diffonde nei cineclubs e nei festival dedicati, spesso una palestra del professionismo, dall'altra la cinepresa 8mm entra nella famiglia in trasformazione all'epoca del boom economico e poi entra in altri ambiti della società (testimonia e racconta dal basso, ad esempio, gli anni della contestazione giovanile). Tra gli anni Sessanta e Ottanta, infatti, la pratica del film di famiglia diventa di massa, producendo un patrimonio complesso da valutare, molto variegato e disperso.

² *Repas de bébé*, Auguste e Luis Lumière (Francia, 1895, 1', 35mm).

E' opportuno specificare che nel cinema amatoriale rientrano forme molto diverse ma interconnesse, quali il film di famiglia, il diario filmato, il cinema sperimentale e *underground*, il cinema privato, il porno, tutte forme in qualche modo riconducibili all'amplessimo universo della *non fiction*. Il cinema amatoriale costituisce un campo dai confini incerti e mobili, ma anche estremamente eterogeneo. In una qualche misura è da sottolineare che esso, a più riprese, abbia offerto delle possibilità di rinnovamento del cinema *tout court*, grazie alle evoluzioni tecnologiche adottate prima nel campo amatoriale e poi in quello professionale, e poi soprattutto alle pratiche, prima elitarie e successivamente di massa, diffuse in ambiti molto diversi tra loro, e alle elaborazioni teoriche di cineasti il più delle volte collocabili al di fuori dei circuiti ufficiali. Tutto ciò ha contribuito all'ampliarsi a macchia d'olio di una pratica nata per pochi. Una costante che si ritrova nel cinema amatoriale e nelle sue numerosissime declinazioni storiche è lo *sguardo* su cui si fonda. Il testo filmico, infatti, è caratterizzato dalla messa in forma di uno sguardo situato e immerso nella realtà quotidiana che lo circonda. La prossimità tra l'obiettivo della cinepresa e l'occhio del cineamatore stravolge le pratiche di realizzazione di un film e determina un cambiamento nel tessuto filmico. Le tensioni del corpo e le pulsioni degli affetti si riflettono nel film convertendosi in tracce testuali di tipo soggettivo (Cati, 2007). Da questa posizione il *filmmaker* può filmare ciò che lo interessa, ciò che 'ama', esprimere la propria soggettività e, in ogni caso, captare sulla pellicola la realtà che lo circonda.

Il cinema amatoriale, una pratica dell'everyday life

Quanto si può dire che un *home movie* possa rientrare tra le abitudini della vita quotidiana delle persone? Non sono forse, invece, i momenti dedicati alle riprese, così come il rito che si compie durante la proiezione di quei ricordi in pellicola, avvenimenti eccezionali, che esulano dalla quotidianità? Se guardiamo alle definizioni dei sociologi (Jedlowski, 2003), nel quotidiano sostanzialmente rientrano il lavoro e il tempo libero, ma è presente anche ciò che esce dall'ordinarietà (in genere, ma non sempre, ci si filma in occasioni speciali).

Se poi si concepisce il cinema amatoriale all'interno di una storia sociale (Zimmerman, 1995, 2008) di cui fanno parte l'industria che vende le cineprese e le pellicole, la pubblicità e la pubblicitaria, le attività associative, le pratiche di chi usa la cinepresa, gli immaginari messi in gioco e in crisi nel cinema di famiglia, i ruoli di genere e le gerarchie che vi rientrano e vengono progressivamente messi in discussione (i primi a filmare sono i padri, ma poi le madri e anche i figli) e, infine, i film come prodotti da questa complessa pratica culturale, allora si potranno trovare utili riferimenti in quanto ha scritto De Certeau, sulle "strategie" e le "tattiche" del quotidiano (De Certeau, 2001). Pensare al film di famiglia come una pratica dell'*everyday life* le cui "strategie" sono quelle imposte dall'alto, dall'industria e dai modelli culturali della borghesia, e le cui "tattiche" sono concretamente gli sguardi impressi su pellicola delle singole persone che realizzano i film. Il risultato è dunque il film, un oggetto che anch'esso fa parte della vita quotidiana (o meglio che ora richiama l'epoca che lo ha prodotto) e che va collocato precisamente nel suo contesto.

Tra le tante precisazioni che andrebbero fatte, è importante notare almeno che lo spazio del cinema di famiglia rimane pur sempre uno spazio ambiguo, irrisolto. Da una parte la rappresentazione che scaturisce dalle immagini è un quadro idilliaco e pacifico, pieno di sorrisi e privo di conflitti, in cui la famiglia vive felice. "Non a caso in famiglia si filmano solo i momenti felici. I film di famiglia sono al servizio delle apparenze, di quelle leggende su cui sono fondate le famiglie." (voce over del film *Mort à Vignole* di Olivier Smolders, 1998, traduzione mia)³. Ritualità, piccoli avvenimenti e vacanze sottendono un mondo dove non

³ *Mort à Vignole*, Olivier Smolders (Belgio, 1998, 25', 35mm).

compaiono i divorzi, le malattie, i lutti e quant'altro di negativo appartiene al vissuto. I film amatoriali sono al servizio della costruzione di una memoria privata. Svolgono la funzione degli album di famiglia, da sfogliare di tanto in tanto. D'altra parte, attorno alle apparenze, nascosta e fuori campo, c'è la vita quotidiana e la realtà, di certo non un set fittizio. Ci sono il prima e il dopo, che sono esclusi dalle riprese. Ma le *locations* del cinema di famiglia ovviamente sono i luoghi reali, autentici, che le persone vivono, attraversano e frequentano. Nella maggior parte dei casi l'abitazione, il giardino, la strada, il quartiere e la città dove si dimora, ovverosia i luoghi che appartengono alla dimensione quotidiana. Essi il più delle volte rimangono sullo sfondo, elementi percepibili ma non filmati con una precisa volontà di rappresentazione. Talvolta invece risaltano in primo piano. Per questa ragione occorre indagare le immagini su più livelli.

A destare l'interesse verso l'universo *home movie* è anche la forma aperta, non finita, non narrativa e non strutturata. Il film di famiglia deve essere 'mal fatto' per funzionare bene nel proprio spazio (Odin, 1995, 2001). Una forma che trova la definizione in una sequenza di fotografie animate senza un nesso logico e narrativo, e che lo renderebbe adatto a quella che è la sua ragion d'essere: rafforzare la coesione familiare nel momento della ripresa e nel momento della proiezione. In ciò consisterebbe la specificità di un *home movie*, prodotto e consumato esclusivamente all'interno della famiglia: i buchi narrativi e la mancanza di senso stimolano, durante la proiezione, la comunicazione tra i partecipanti al rito familiare, e il loro intervento attivo, non instaurandosi in quella sede casalinga il tipico rapporto di fruizione tra il film narrativo e lo spettatore. I buchi, i vuoti di senso, come si vedrà in seguito, sono le caratteristiche che rendono l'immagine amatoriale un *locus* privilegiato per interrogarsi sulle rappresentazioni del passato e stimolare nuove forme di narrazione.

Il cinema amatoriale dalla pratica sociale al recupero contemporaneo: un processo archeologico

Affinché emerga nitidamente il valore testimoniale e documentale di tali immagini e possano realmente divenire di uso pubblico, è necessario un lavoro archivistico di scavo e di ricontestualizzazione, basato sulla raccolta delle fonti orali e sulla rimediazione e rielaborazione, dal momento che il film amatoriale è obsoleto (Simoni, Torri, 2011).⁴

Oggi, le immagini amatoriali su pellicola sono da considerarsi residui di un'epoca conclusa, distante dal presente almeno trent'anni e sedimentata nel sottosuolo. La qualità di "condizione postmediale" (Krauss, 2000) di una pellicola amatoriale risulta dall'evidente obsolescenza del supporto e dell'apparato tecnologico (il sistema di ripresa, sviluppo, montaggio e proiezione). Ma anche quando si è in grado di vedere il contenuto di una pellicola, sostanzialmente grazie alle piattaforme che ne permettono la trasformazione in digitale, le immagini amatoriali rischiano di rimanere al confine del visibile, enigmatiche, rivelando e nascondendo allo stesso tempo. L'osservatore contemporaneo, in prima battuta, rimane colpito da una rappresentazione immediata e vivida di persone, situazioni, oggetti e luoghi, colti sul vivo. Oggi, ben al di là delle intenzioni di chi ha prodotto le immagini, egli percepisce come trenta, quaranta, cinquanta anni fa e oltre le persone si vestono e si mostrano davanti alla cinepresa, come si comportano e si muovono, l'ambiente circostante e il contesto sociale cui appartengono. Tuttavia questo rimane solo un primo livello. Le immagini rivelano una densità

⁴ In questo paragrafo si presenta l'approccio archivistico sperimentato da Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna, in parte elaborato nell'ultimo decennio insieme a La Camera Ottica – Laboratorio di restauro cinematografico dell'Università di Udine, Gorizia. Altri archivi in Europa hanno adottato strategie e metodologie per il recupero del patrimonio cinematografico amatoriale, a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso.

maggiore, prestandosi a letture più in profondità, quando assieme a esse vengono raccolte le testimonianze orali. Infatti, la riemersione dall'oblio (e dall'obsolescenza) avviene attraverso un lungo processo di scavo e di ricontestualizzazione. Si tratta di una prospettiva archeologica che permette di riportare alla luce le immagini e di cogliere il punto di vista di coloro che le hanno prodotte.

Il processo più propriamente archivistico consiste nel tentativo di intercettare, comprendere e trasmettere il contesto in cui i film privati sono stati girati, il contesto di produzione, il *milieu* sociale, il contenuto specifico degli eventi ripresi: alla luce della storia della famiglia, della biografia dei protagonisti, delle memorie e delle testimonianze delle persone coinvolte, in primo luogo di coloro che hanno avuto legami affettivi e familiari con chi li ha realizzati.

Un tale approccio, condiviso dagli studiosi, gli archivisti, i *filmmakers* più attenti che hanno lavorato sui film di famiglia negli ultimi venti anni, ha indubbiamente prodotto alcuni cambiamenti anche nelle forme tradizionali del film di *found footage*, offrendo nuovi modelli di rielaborazione che riflettono il film amatoriale anche e soprattutto come prodotto storico e sociale, e come riflesso di un'individualità e di una storia personale, familiare e collettiva.

In sintesi, le operazioni principali, propedeutiche alla lettura dei film privati sono due, che configurano il film amatoriale al di là della sua forma cinematografica, come un insieme di testi e paratesti, di diversa natura e collocazione.

Attraverso un processo di "rimediazione", che costituisce il primo passaggio, si trova un equilibrio tra l'esigenza di archiviazione e quella della comunicazione dei contenuti: il formato digitale permette l'accesso al documento, aiuta a crearne una più ampia contestualizzazione ed è in grado di conservare e trasmettere le informazioni che lo riguardano. A ben vedere, la natura del passaggio dall'analogico al digitale è problematica, dal momento che comporta una mutazione. Non si producono copie identiche o analoghe, ma si generano versioni con caratteristiche diverse tra di loro, che favoriscono usi diversi. Il vantaggio, che qui mi preme sottolineare, riguarda le nuove possibilità di analisi e riuso dei materiali digitalizzati. Grazie alla tecnologia digitale si potrà fruire e utilizzare un film nella sua dimensione ipertestuale e intertestuale, attraverso piattaforme digitali interattive, e di attivarne la sua funzione di dispositivo (Fossati, 2009).

Una copia digitale permette una visione analitica di un film, al contrario della proiezione in pellicola con il dispositivo originale (il proiettore) o della consultazione in moviola. Il discorso, qui solo introdotto, vuole semplicemente puntualizzare la peculiarità del lavoro di recupero delle pellicole amatoriali, non a caso cresciuto nel momento in cui è stata possibile la rimediazione dei materiali filmici con tecnologie digitali.

Il secondo passaggio è legato a quello precedente e riguarda la "contestualizzazione", che include la raccolta delle fonti orali e di altre testimonianze. Si attua nel lavoro del documentalista, che descrive le immagini su una scheda catalografica, e del ricercatore, che raccoglie le informazioni utili a ricostruire il contesto in cui un fondo filmico è stato prodotto. Le due funzioni spesso coincidono.

Nel corso di queste attività prende corpo il tentativo di portare in superficie le relazioni esistenti tra il materiale filmico e la memoria dei protagonisti, quella dei testimoni, quella degli spettatori dei film privati e quella relativa alle storie familiari che ne costituiscono il contesto essenziale. Fondamentale, nel lavoro di analisi dei fondi filmici familiari, è la ricostruzione biografica dell'autore delle riprese, che comprende la sua storia familiare. Tali informazioni consentono di offrire il contesto nel quale si è venuto sedimentando il fondo e di proporre al contempo una "lettura" dei film sempre strettamente correlata alle informazioni che si

raccolgono. Con esse emergono anche le "storie di vita" che sono alla base delle nuove narrazioni (Fiorini, Simoni, 2011).

Da un'inquadratura possono emergere elementi architettonici e urbanistici, si possono evidenziare il sistema dei trasporti pubblici e privati, gli spazi urbani e come questi venivano vissuti, il paesaggio, gli interni delle abitazioni, l'abbigliamento in voga, l'uso dei muri come strumenti di comunicazione ufficiale e informale, come pure le diverse ritualità familiari. Aspetti della vita quotidiana e pubblica che si modificano col passare dei decenni, variando in relazione al *milieu* sociale al quale le famiglie appartengono o alla realtà che un cineamatore ha deciso di impressionare nei suoi film. Pellicole il cui contenuto va a comporre un mosaico dinamico, fluttuante e in continuo mutamento che, attraverso uno sguardo dal basso, presenta spaccati di vita sociale e del paesaggio, nel corso del tempo.

Sul versante della valorizzazione, il riuso del materiale d'archivio nell'ambito della produzione audiovisiva (televisione, cinema documentario, found footage film, videoarte) ha spesso anticipato le pratiche archivistiche. Sono gli stessi autori a ritrovare i vecchi film amatoriali. Non a caso il filmmaker e artista multimediale ungherese Péter Forgács, probabilmente colui che più assiduamente si è dedicato a questa operazione di scavo, si definisce prima di tutto un *media archeologist*. Le esperienze pionieristiche in questo senso si collocano negli anni Ottanta (Germania, Francia, Belgio, Ungheria), per poi crescere e consolidarsi dalla metà anni Novanta, anni che segnano il ritardo culturale dell'Italia in questo campo, poi colmato nel decennio successivo.

La vita quotidiana e le narrazioni storiche: casi esemplari

Proporre una rassegna completa e un'analisi sulla dimensione quotidiana nel cinema amatoriale che abbia pretesa di esaustività non è realistico in questa sede, ma potrebbe essere l'oggetto di un progetto di ricerca multidisciplinare. Viceversa è utile un'esplorazione nel terreno delle immagini amatoriali, simile a un carotaggio. Mi limiterò ad alcuni casi esemplari collocati in un periodo storico ristretto, ma di diversa provenienza. Occorre precisare che le immagini e la documentazione relativa sono disponibili e accessibili, proprio nella misura in cui sono state compiute le operazioni discusse sopra, di rimediazione e contestualizzazione degli archivi filmici privati familiari, e in particolare all'interno di progetti di rielaborazione e valorizzazione.

Il primo caso che prendo in esame è il fondo filmico amatoriale Nicolò La Colla, che restituisce uno spaccato di vita dell'Italia sotto il regime fascista, negli anni Trenta e nei primi Quaranta⁵. La prima pellicola 8mm del 1932, intitolata *In giro per Torino*, è estremamente significativa per diverse ragioni. Introduce il mondo dell'autore, un giovane giornalista siciliano che si è appena trasferito a Torino, dove raggiunge il fratello. Già appassionato di fotografia, La Colla coglie l'occasione per acquistare una piccola e maneggevole cinepresa 8mm, novità assoluta sul mercato. Con essa filma i frangenti del primo periodo passato nella città piemontese, componendo un diario di immagini in movimento che fotografano persone, luoghi e situazioni vissute giorno dopo giorno, durante il lavoro e il tempo libero. Ne risulta una rassegna di frammenti e veloci impressioni di pochi secondi, appunti visivi per registrare a futura memoria brandelli di realtà: la sede della "Gazzetta del popolo", dove già lavora il fratello e dove presto lo stesso Nicolò prende servizio dopo un breve periodo al "Radiocorriere", i ritratti di colleghi e amici, i momenti della convivialità, i pranzi in case private e gli incontri al caffè, le visite al mercato del libro, alcuni scorci della città di cui si intravedono le architetture, le piazze e i tetti,

⁵ Fondo filmico Nicolò La Colla (Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna).

le gare di tuffi in piscina e di motoscafi sul Po, i pomeriggi all'Ippodromo, eccetera. La pellicola, di circa 15', è esemplare per il discorso che sto facendo: un condensato di momenti assemblati in ordine cronologico. L'unico sviluppo narrativo del film è la vita stessa che si vede scorrere. Ogni inquadratura è buona per trovare delle chiavi di lettura: lo sport, il tempo libero, il giornalismo, la viabilità della città. Le informazioni biografiche, come detto in precedenza, derivano dal lavoro di raccolta dei paratesti. L'importanza del fondo La Colla risiede nel *corpus* complessivo, una ventina di pellicole. Il fatto che egli abbia filmato con assiduità per una decina di anni offre un quadro *in fieri* della sua vita, permettendoci di entrare in un flusso temporale. Per circa dieci anni La Colla riprende, alternandoli, vicende private e avvenimenti pubblici. Tra le prime cito le visite alla fidanzata che vive a Roma, il matrimonio nella capitale, la nascita dei due figli, le escursioni del dopolavoro, i periodici ritorni in Sicilia, i viaggi in Europa, un convegno di esperantisti a Colonia nel 1933, ecc... Sono vari anche gli avvenimenti pubblici, in particolare legati alla messa in scena del fascismo, di cui La Colla è sostenitore.

E' interessante comparare le riprese amatoriali di La Colla della partenza di Italo Balbo da Orbetello (1933), con quelle ufficiali di questo evento mediatico (Giornale Luce B0300, Archivio Storico Luce). Nelle immagini di La Colla si svela il meccanismo della messa in scena dell'evento. Dalle immagini del cinegiornale si assiste alla consueta parata militare con folla e scenografia, mentre dall'8mm di La Colla si vede come erano disposte le cineprese del Luce, come in realtà il "palcoscenico" dell'evento fosse deserto e s'intusiscono quali fossero le modalità di costruzione del rito.⁶

E poi La Colla filma la vita militare, fino al fronte nei Balcani dove La Colla è soldato. In Croazia, dopo l'8 settembre 1943, i tedeschi lo arrestano e gli sequestrano la cinepresa. Attraverso il fondo La Colla si evidenzia un aspetto di solito trascurato e inaccessibile, se non attraverso fonti come queste: la dimensione quotidiana della storia. Con le immagini di La Colla, e più in generale con le immagini amatoriali, si aprono scenari inediti per la scrittura della storia, che ora può avvalersi di documentazione utile anche alla comunicazione storica e alla diffusione della conoscenza storiografica. Un altro esempio è un film che comprende alcune visite alla fidanzata Adriana, a Roma, filmate nel 1934. In primo piano c'è quasi sempre lei, talvolta anche lui stesso, ma quel che interessa di questi ritratti è il fondale: la Roma monumentale, dove le antiche vestigia sono un'incantevole cornice, e la Roma ordinata del potere e dell'esibizione del regime, nelle riprese davanti a Palazzo Venezia e al Palazzo delle Esposizioni, dove è allestita la Mostra della rivoluzione fascista. Queste immagini rivelano uno sguardo interessato, pieno di ammirazione.

Volendo andare ancora oltre, sono giunto alla conclusione che la volontà di La Colla fosse proprio una rappresentazione compiuta della sua vita ordinaria, in cui egli al contempo è osservatore attento e anche protagonista, che si mette in scena assieme alla sua compagna. C'è una tecnica che La Colla usa ripetutamente e con costanza: la ripresa su treppiede gli consente di avviare la cinepresa e poi di entrare nell'inquadratura. Da solo, con la moglie, con tutta la famiglia o con gli amici l'autoritratto ricorre frequentemente. Sono convinto che i film di La Colla, come quelli di tanti cineamatori, esprimano l'esigenza di registrararsi con la coscienza che certi momenti, gesti e sguardi si possano perpetuare sullo schermo di casa negli anni a venire e trasmettere a futura memoria. Il caso è esemplare di un fenomeno interessante: il dispositivo del cinema amatoriale tra le due guerre diviene esso stesso parte della quotidianità di un pubblico particolarmente sensibile alle novità, ed entra stabilmente nelle abitazioni borghesi. Il cinema amatoriale sembra qui giocare un ruolo privilegiato nel

⁶ Ringrazio Luisa Cigognetti (Istituto Storico Parri Emilia-Romagna) per alcune riflessioni a voce che ho fatto mie sull'importanza delle immagini di La Colla in relazione alla costruzione mediatica operata dal Fascismo.

modo di vedere e di percepire la propria esperienza. Quel che La Colla non poteva sapere nè immaginare è l'uso pubblico di queste immagini giunte fino a noi. Ovverosia che un *home movie* filmato da un cittadino qualunque, per se stesso e i propri cari, sia diventato successivamente una fonte necessaria per guardare a distanza, e con una lente microscopica, il vissuto delle persone e gli eventi storici, e che queste immagini potessero trasformarsi in testimoni oculari di una società scomparsa. E' probabile che questa idea in realtà derivi da lontano, non essendo altro che l'ennesimo risultato di una grande tradizione storiografica inaugurata dalla rivoluzione degli "Annales", e un riflesso del contributo alla storia culturale di Michel Foucault. I film di un giornalista ed esperantista che ha attraversato con un febbrile entusiasmo gli anni Trenta come La Colla, girati in un'Italia che di solito vediamo rappresentata e raccontata dai media controllati e proposti dal regime, sono un patrimonio prezioso, ancora da conoscere e approfondire quale controcampo dell'Italia ufficiale.

Le riflessioni sul fondo La Colla si rafforzano se si prende in considerazione un esempio coevo, la collezione dei film amatoriali di una famiglia olandese. I Peereboom sono ebrei olandesi, di cui sono stati tramandati i film amatoriali, girati prevalentemente ad Amsterdam, città in cui risiedono, tra il 1931 e il 1942. La Colla smette di filmare perchè i nazisti gli sequestrano la cinepresa, i Peereboom si filmano fino agli ultimi istanti prima di essere deportati nei campi di sterminio. La rappresentazione della vita quotidiana di questa famiglia è da mettere in relazione con il "destino" che drammaticamente la aspetta. Quindi il registro che caratterizza la visione di questi filmati è perlomeno doppio: la banalità di tutti i giorni vissuta da una famiglia "normale", perfettamente integrata fino al periodo dell'occupazione, e un pericolo sempre più imminente ma invisibile o poco visibile, la progressiva affermazione del nazismo in Germania e in Europa, fino alle estreme conseguenze della soluzione finale. E non è un caso che Péter Forgács, il quale ha il grande merito di averci fatto conoscere queste immagini incorporandole nel documentario sperimentale *The Maelstrom*,⁷ faccia leva proprio sul rapporto tra la rappresentazione della vita quotidiana e un'oscura minaccia che pian piano prende corpo. L'aspetto più sorprendente che le immagini dei Peereboom trasmettono è la rappresentazione della loro vita quotidiana come atto di resistenza: mentre il cerchio si stringe attorno a loro, quando già alcuni amici e parenti sono stati deportati e si è avuta notizia della loro morte, la famiglia continua a vivere come prima e a riprendere quei momenti come se nulla accada. La costruzione di un'immagine rassicurante e protettiva da parte della famiglia Peereboom fa supporre l'attuazione di una "tattica" di sopravvivenza attraverso il cinema di famiglia, benchè probabilmente non conscia. Una considerazione interessante sulle memorie filmate di una famiglia che cerca di aggrapparsi al ritmo della vita di tutti i giorni anche in una situazione che sta precipitando in un vortice, il *maelstrom* appunto, viene dallo stesso Forgács. Egli afferma che in fondo l'unica traccia tangibile dell'esistenza di questa famiglia è la preziosissima documentazione filmica e fotografica che ha lasciato, che un conoscente riuscì a seppellire e che fu ritrovata fortunatamente molti anni dopo dall'unico sopravvissuto. Forgács dice che in fondo questa memoria filmica è stata più forte della distruzione nazista (Nichols, Renov, 2012). Un archivio prima, un artista successivamente e infine il Memorial to the murdered Jews of Europe di Berlino hanno reso queste immagini pubbliche, svelandone la potenza, un nuovo uso, all'interno di un'opera cinematografica e di un'installazione museale, e una funzione sociale determinante: esse oggi rappresentano e trasmettono, in misura ormai maggiore di altre immagini di repertorio e al di fuori della retorica, il dramma che si compie "fuori quadro". In casi come questo lo spettatore contemporaneo instaura con le immagini amatoriali, anche se altrui e appartenenti a un passato distante, un rapporto emozionale e cognitivo del tutto particolare, da una parte grazie allo sguardo soggettivo sul mondo,

⁷ *The Maelstrom*, Péter Forgács (Olanda, 1997, 60', video). Il fondo Peereboom è stato raccolto dallo Smalfilmuseum di Hilversum (NL), poi confluito nel Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid.

un'esperienza percettiva che accomuna tutti, e dall'altra per via delle situazioni rappresentate: i riti e le ripetizioni di una vita ordinaria, in cui tutti siamo portati a riconoscere gli altri e noi stessi (e l'eredità di un passato con cui confrontarsi). Alla dimensione quotidiana della Seconda Guerra Mondiale vista attraverso le immagini amatoriali sono dedicati altri lavori di Forgacs e una serie televisiva pionieristica (cinque documentari) di cui lo stesso artista ungherese è uno degli autori. *An Unknown War* (1995)⁸, serie prodotta da Michael Kuball e basata sulle ricerche di film amatoriali in tutta Europa è un esperimento riuscito (per quanto poco riproposto e mai trasmesso in Italia), dal momento che la televisione è capace di restituire agli spettatori i film amatoriali della generazione della guerra. Fino a quel momento i cinegiornali e i film di propaganda girati dagli operatori sul fronte Est e Ovest avevano riportato un'immagine distorta e parziale della Seconda Guerra Mondiale. Il singolo individuo e il suo punto di vista non avevano alcun ruolo in queste produzioni. La realtà senza censura del soldato sconosciuto, della casalinga nel fronte interno, del prigioniero nel campo di concentramento, del partigiano in montagna non era mai stata vista prima nella sua autenticità. Anche qui il film amatoriale, ricontestualizzato attraverso la testimonianza dei protagonisti e incorporato in un prodotto audiovisivo nuovo, diventa un dispositivo per una scrittura e una narrazione storica. Kuball stesso racconta questa esperienza: "In quasi ogni casa in cui ci sia una cinepresa amatoriale, si formano nel tempo dei piccoli archivi. Se si aprono questi archivi e si invitano i cineamatori a tirar fuori i film dalle vecchie scatole di metallo e a proiettare le immagini sulla parete del salotto, nel raggio del proiettore si può osservare la vita. In diretta, senza modifiche né tagli si possono vedere la quotidianità nelle pause tra una battaglia e l'altra, le notti sotto i bombardamenti. Fame e nostalgia, ma anche momenti felici al tempo della catastrofe, attimi di pace in mezzo alla guerra. Ci aspettava una ricerca molto lunga. Si trattava di trovare, in ogni angolo d'Europa, persone che tra il 1936 e il 1945 avessero registrato la loro vita con la cinepresa, dalla guerra civile in Spagna fino all'ora zero. Il gruppo si suddivise i paesi dell'Europa in cui cercare i film, ai quali si volevano affiancare le testimonianze dei cineamatori, delle loro vedove o dei loro figli; in modo da integrare i 'ricordi incontrollati' dell'immagine con il sonoro"⁹.

Purtroppo *Unknown War* non ha avuto seguito e in Italia è passato inosservato. Il contributo degli archivi italiani è stato limitatissimo: sono presenti le immagini 9,5mm del prete partigiano Don Giuseppe Pollarolo (Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza), ma nel nostro paese la sensibilità verso il recupero del cinema amatoriale nei primi anni Novanta non è ancora diffusa, affermandosi solo qualche anno più tardi (la nascita dell'Associazione Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia, 2002, e l'interesse suscitato dai lavori di registi come Alina Marazzi).

Recentemente sono state presentate le immagini appena riscoperte di un ufficiale italiano dell'ARMIR. Il film 9,5mm *Da Bologna a Stalino* di Enrico Chierici¹⁰ è una cronaca del viaggio in treno che porta i soldati verso il fronte in Unione Sovietica. Non siamo in presenza quindi di racconti e immagini della terribile ritirata, né di immagini di propaganda in cui si presentano generali, truppe schierate o cannoni in azione, ma di una rappresentazione della vita quotidiana dei soldati che solo il cinema amatoriale è in grado di comunicare. Così in una sorta di "presa diretta" è possibile vedere i volti carichi di sguardi non ancora consapevoli, quasi spensierati, il paesaggio che era nei loro occhi in Germania, Polonia ed Ucraina e gli incontri con gli abitanti e altri soldati, i coinvoli pieni di deportati che purtroppo facevano parte di

⁸ *An Unknown War* (Germania – Belgio – Ungheria, 1995, 244', video).

⁹ Citazione tratta dal booklet del DVD *Unser Krieg. Der unbekannte Krieg* (Arte, 2007). Traduzione di Nadia Pacino.

¹⁰ *Da Bologna a Stalino*, Roberto Chierici (Italia, 1942, 20', 9,5mm). Il restauro del film è stato presentato in anteprima al festival Il cinema ritrovato (Bologna, 2012).

quella quotidianità di guerra, i prigionieri al lavoro lungo i binari, i momenti di convivialità. Tutto questi elementi si mischiano proponendoci un punto di vista interessante e inedita, come se il film amatoriale fosse il *backstage* di un avvenimento storico.

I casi e gli esempi qui proposti appartengono al primo ventennio della diffusione del cinema amatoriale in un'epoca pre-televisiva, durante la quale si assiste all'affermarsi di media come la radio e il cinema. La produzione di immagini in movimento di quest'epoca rimane limitata all'iniziativa dell'industria del cinema e dei privati. L'immagine e la rappresentazione filmica dell'Italia durante il fascismo e la guerra risulta dunque da quanto prodotto dal cinema industriale controllato dalla censura, dall'Istituto Luce che è una creazione della propaganda e dai privati che in qualche modo rappresentano un punto di vista dal basso con le cineprese puntate, senza mediazioni, sulla vita di tutti i giorni.

Bibliografia

- Bertozzi, M. (2012). *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*. Venezia: Marsilio.
- Bloemheugel, M., Fossati, G., Levine, D. K. (2012). *Found Footage. Cinema Exposed*. Amsterdam: Amsterdam University Press / EYE Film Institute Netherlands.
- Bolter, J. D., Grusin, R. (2002). *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Milano: Guerini e Associati.
- Cati, A. (2009). *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*. Milano: Vita&Pensiero.
- de Certeau, M. (2001). *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Edizioni Lavoro.
- Fiorini, K., Simoni, P. (2011). Il cinema familiare e amatoriale negli archivi audiovisivi italiani: il caso dell'Archivio nazionale del film di famiglia. In Antonelli A. (a cura di), *Spigolature d'archivio: contributi di archivistica e storia del progetto "Una città per gli archivi"*. Bologna: Bonomia University Press.
- Fossati, G. (2009). *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: University Amsterdam Press.
- Jedlowski, P. (2003). *I fogli nella valigia. Sociologia e cultura*. Bologna: il Mulino.
- Nichols, B., Renov, M. (2011). *Cinema's Alchemist. The Films of Péter Forgács*. University of Minnesota Press.
- Odin, R. (1996). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Meridiens Klincksieck.
- Odin, R. (2001). Il cinema amatoriale. In Brunetta G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale, 5: Teorie, strumenti, memorie*. Torino: Einaudi.
- Simoni, P., Torri, G. (2011). Memories Can't Wait. Archiviare e valorizzare il cinema amatoriale. In Bursi G., Venturini S. (a cura di), *What Burns (Never) Returns. Lost and Found Films*. Pesian di Prato: Campanotto.
- Vitali, S. (2007). Memorie, genealogie, identità. In Giuva L., Vitali S., Zanni Rosiello I., *Il potere degli archivi. Usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea*. Milano: Bruno Mondadori.
- Zimmerman, P. (1995). *Reel families: a Social History of the discourse on Amateur film*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Zimmerman, P., Ishizuka, K. (2008). *Mining the Home Movies. Excavations in histories and memories*. University of California Press.