

I film amatoriali di Nicolò La Colla. Testimonianze di un *conformista* alle prese con la rivoluzione del *cinéma chez soi*.

Illaria Genovese

La fecondità del cinema amatoriale comincia a essere apprezzata nel dibattito culturale italiano solo da qualche anno: se i primi a incuriosirsi a questa nuova fonte storica sono stati i registi cinematografici ora anche gli studiosi incominciano a scoprirne i molteplici indizi indagabili¹. La ricerca in questo campo è giovane ma la ricezione e conservazione dei film amatoriali la precede, a riguardo emblematico è il lavoro che l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia svolge rendendo possibile la costruzione di un alfabeto filmico dell'Italia privata.² Il punto di partenza del mio saggio è la biografia del cineamatore Nicolò La Colla ricostruita visionando le sue bobine e intervistando il figlio Vito; da ciò scaturiranno riflessioni sulla natura del cinema amatoriale e proposte sull'utilizzo di questa giovane fonte storica.

Nicolò La Colla nasce a Salemi, borgo dell'interno trapanese, il 30 aprile del 1898. Esperantista e appassionato di fotografia, guarda con curiosità i nuovi dispositivi tecnici apportati dal cinema a passo ridotto e nel 1932 decide di acquistare la sua prima cinepresa per sperimentare il formato 8mm appena proposto dalla Eastman Kodak. Rimasto affascinato dalla possibilità di congelare in istantanee in movimento i momenti più belli della sua vita, N. La Colla non si separerà più da bobine, treppiedi e cinepresa. La rivoluzione del cinema amatoriale già pubblicizzata in Francia nel 1922 con lo slogan *Le cinéma chez soi* sta prendendo piede anche in Italia e una nuova pratica di memoria privata, quella visiva, comincia a essere prodotta.³

La storia della sua giovinezza si dipana nel corso di anni traumatici per la democrazia italiana e, guardando i film in bianco e nero da lui girati e oggi

1 Alina MARAZZI, *Un'ora sola ti vorrei* (2002). *Vogliamo anche le rose* (2007). Pietro MARCELLO, *La bocca del lupo* (2009). Claudio GIAPPONESI, Mirko GRASSO, Paolo SIMONI, *Come un canto. Appunti e immagini di un regista dimenticato* (2009).

2 L'Archivio Nazionale del Film di Famiglia è stato fondato ed è gestito dall'Associazione Home Movies, che si dedica al recupero, alla conservazione e alla valorizzazione del cinema amatoriale. L'Archivio, con sede a Bologna, a oggi custodisce oltre 15.000 bobine nei formati ridotti 9,5 mm -Pathé Baby-, 16 mm, 8 mm e super8, per una durata di circa 5.000 ore di materiale audiovisivo proveniente da tutta Italia. Sono ormai un migliaio le famiglie che hanno affidato all'archivio le loro memorie filmiche private, e il patrimonio è in costante crescita (www.homemovies.it). Grazie al supporto e all'aiuto dei suoi responsabili e collaboratori ho avuto la possibilità di inventariare, catalogare e arricchire con nuove bobine il Fondo Nicolò La Colla, il cui studio si è rivelato affascinante anche grazie alle testimonianze di Vito, figlio del cineamatore, che ho avuto modo di intervistare più volte a Palermo.

3 Alessio BAUME, *Breve storia della pellicola a formato ridotto*. In: *Cinema ridotto 3* (1961), pp. 15-16.

conservati negli spazi dell'Archivio Nazionale del Film di Famiglia, si apprende quanto il cineamatore non fosse semplice spettatore di quegli eventi ma cittadino partecipe. Un intreccio questo, tra pubblico e privato, motivato in parte dal suo essere fervente sostenitore dell'ideologia nazionalfascista, in parte dalla casualità di vivere in anni nei quali il processo di "pubblicizzazione del privato" e di "privatizzazione del pubblico" conoscono una brusca accelerazione.⁴ Sono anni di violenza e di transizione durante i quali il regime fascista tenta di plasmare un'identità linguistica italiana che si rivela dialettofobica più nei propositi dei legislatori che nella consuetudine dei parlanti italofofoni, a ben confrontare gli interventi di politica linguistica con il lessico reale⁵, anni di trasformazione della cultura ufficiale in una macchina funzionale a organizzare il consenso e a formare l'uomo nuovo: il buon fascista. Viene fondato l'Istituto di cultura fascista (1926) e L'Unione Cinematografica Educativa LUCE (1924), varata la Riforma Gentile (1923), pubblicata l'Enciclopedia italiana (1929) e costituito l'ordine dei giornalisti (1927). Per l'appunto, N. La Colla è un giornalista. Dai primi anni Trenta scrive per la Gazzetta del Popolo di Torino, città dove si è trasferito di ritorno dall'impresa fiumana che lo ha visto seguace di D'Annunzio. Non nutre una passione profonda per la notizia e il fatto quotidiano da inviare in redazione piuttosto è la cinepresa ad appassionarlo, tanto che è il fratello maggiore Pasquale a trovare per lui quell'impiego da giornalista che gli permette di lasciare la sede del Radiocorriere. Probabilmente il cineamatore N. La Colla intravede nel posto alla Gazzetta l'occasione per realizzarsi e avvicinarsi alla borghesia torinese, conformandosi ai suoi riti e al suo perbenismo escludente, frequentando i suoi luoghi d'incontro come le piscine, l'ippodromo e le feste private che non manca di filmare.⁶ Esempio di *conformista*? Si può dire di sì, ma mentre il personaggio moraviano Marcello Clerici vede nel fascismo il mito collettivo cui immolare la propria anormalità temuta, N. La Colla non ha invece dubbi sulla propria personalità e non cerca un ordine esterno normalizzante che sopperisca alla sua confusione: egli crede coscienziosamente nelle regole e prim'ancora nella Nazione che serve sin da giovane (era partito come volontario per la Grande Guerra). Sostiene la deriva dittatoriale di Mussolini, ed è fedele alla terza via anche in tempo di guerra civile quando, trovandosi in Croazia al momento dell'Armistizio, viene catturato dai tedeschi e liberato non appena dichiara fedeltà alla Repubblica di Salò.

Intorno al 1932-1933, N. La Colla acquista la sua prima cinepresa, formato 8mm di marca Leica o Agfa, e incomincia a utilizzarla a Torino riprendendo i colleghi del giornale in momenti di pausa e di lavoro (il set della prima sequenza filmata è il piazzale di fronte alla sede della Gazzetta del Popolo).

4 Jürgen HABERMAS, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Roma/Bari 1984.

5 Fabio FORESTI, *Crede obbedire e combattere: il regime linguistico nel Ventennio*, Bologna (2003).

6 HMLaColla1

Sollecitato dalla passione per le cose nuove, la cinematografia amatoriale pare ai suoi occhi un universo da esplorare, una scoperta tecnica da praticare con impegno e cura, e non un'infatuazione artistica a sostituzione del suo primo lavoro: il giornalismo. Per circa undici anni, dal 1932 al 1943 (quando in Croazia i tedeschi gli sequestrano cinepresa e macchina fotografica), La Colla cerca di migliorare il suo stile di ripresa cinematografica assumendo scelte precise per conferire ai suoi film una certa correttezza grammaticale ed estetica: predilige filmare con il treppiede per dare stabilità alle immagini, fare delle carrellate lente e diversificare la scala dei piani passando dai campi lunghi ai totali, ai primi piani. L'utilizzo del treppiede gli suggerisce anche una soluzione rapida per inserirsi direttamente nelle immagini, portandolo a realizzare numerosi autoritratti. Vuole sfruttare al meglio tutte le potenzialità offerte dalla cinepresa amatoriale: sperimenta le dissolvenze incrociate, realizza con l'aiuto di un suo collega tipografo i titoli, monta tutti i suoi film, animato probabilmente dall'intento di imitare i documentari dell'Istituto Luce.

Conscio non solo del valore documentaristico e testimoniale dell'immagine filmica ma anche del suo significato memoriale, N. La Colla sosteneva che un ricordo in movimento fosse di gran lunga migliore di un ricordo fisso da conservare per il futuro. Amò spesso rivedere i suoi film, che complessivamente ricoprirono un periodo di circa quarant'anni, e riprendere in mano le centinaia di foto scattate nelle occasioni più varie. Condivise con i figli, Vito e Marco, la passione per la cinematografia amatoriale e, fino all'ultimo, si aggiornò sui progressi tecnologici del settore. Uomo curioso, aperto verso il futuro e custode della memoria del passato muore il 25 maggio del 1984.

Le 20 bobine che compongono il Fondo Nicolò La Colla, custodito nei locali dell'Archivio Nazionale del Film di Famiglia, possono essere ordinate in due faldoni tematici: molti film sono di contenuto prettamente familiare, altri invece abbandonano il contesto privato per documentare eventi di storia pubblica ai quali il cineamatore assistette o prese parte. Tutti i film venivano proiettati entro le mura di casa, per il piacere di familiari e amici, dunque tutti i documenti appartengono alla categoria di *cinema amatoriale di famiglia*. Soffermandosi sul secondo faldone, gli home movies di N. La Colla risultano molto più interessanti se confrontati con i film prodotti dall'Istituto Luce laddove l'argomento è il medesimo e dunque il confronto è lecito.

Il cineamatore, in veste di inviato del giornale Gazzetta del Popolo, ha documentato la Crociera aerea del Decennale guidata dal pilota Italo Balbo e partita da Orbetello il 1 luglio 1933.⁷ Nei primi minuti del film⁸ N. La Colla riprende le fasi preparatorie della trasvolata e le congela in inquadrature che,

7 HMLaColla4 1932: Orbetello la crociera aerea di Italo Balbo

8 Ibidem (time code 00.00-03.17).

per stile e intenzionalità, operano una scrittura filmica dell'evento ben diversa da quella prodotta dai Giornali Luce. In questi ultimi, grazie al sonoro, possiamo apprendere la retorica spiccatamente mussoliniana del discorso di Italo Balbo, e ascoltare la canzone "Giovinezza" intonata dagli atlantici prima della messa in posa per la foto ricordo.⁹ Tuttavia dal raffronto tra la fonte ufficiale e quella amatoriale, emerge qualcosa di stonato. Andando avanti con la visione dell'home movie, infatti, mentre gli operatori dell'Istituto Luce sono intenti a inscenare l'evento mediatico che avrebbe dovuto glorificare il regime, N. La Colla riprende con la sua Paillard quanto sta avvenendo e involontariamente offre a noi, spettatori consapevoli, testimonianza visiva delle modalità adottate dal fascismo per inscenare la fabbrica del consenso e modellare l'immaginario fascista.

Un ulteriore disvelamento del meccanismo di propaganda fascista è offerto dall'home movie realizzato da N. La Colla in Croazia nel 1943, durante il suo periodo di missione militare.¹⁰ Gran parte delle riprese è stata realizzata a Dubrovnik, città al tempo jugoslava, e quasi mai in occasioni ufficiali o durante esercitazioni militari. Non si tratta di un film di propaganda, piuttosto di un diario di viaggio nel quale sono appuntati i luoghi e i volti della gente del posto per creare immagini-ricordo in movimento della durata di alcuni minuti. Tutto di propaganda risulta invece il film conservato negli spazi del Luce.¹¹

Lo studio della società italiana attraverso queste fonti inedite è un campo tutto da scoprire e da promuovere. Certo, il film di famiglia porta con sé quella componente affettivo-emozionale che rischia di "sporcare" l'informazione, ma se confrontato con fonti di altro tipo può apportare un plusvalore alla ricerca. I documenti audiovisivi donati da Vito La Colla, figlio del cineamatore, sono fonti dalle molteplici potenzialità. Per esempio, potrebbero essere consultati per ricerche di genere dal momento che N. La Colla riprese in varie circostanze la fidanzata, e poi moglie, Adriana Panini: per le strade di Roma, davanti al Palazzo delle Esposizioni dove era allestita la Mostra della Rivoluzione fascista¹², in famiglia mentre gioca con i figli o aiuta il primogenito Vito a compiere i primi passi.¹³ Ancora, potrebbero arricchire gli studi sulla storia della famiglia borghese. I film amatoriali mostrano chiaramente il desiderio indotto

9 Giornale Luce B0300 <http://www.archiviolute.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=7021&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false§ion=/>. In merito altre fonti interessanti custodite nell'Archivio storico Luce sono: Giornale Luce B0299, Giornale Luce B0313, Giornale Luce B0314, Giornale Luce B0315.

10 HMLaColla 19, 17 1943

11 Giornale Luce C0139 <http://www.archiviolute.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=19575&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false§ion=/>

12 HMLaColla3, 1933 Mamma, zio Stefano e zia Lina a Roma (time code 04.26-05.27; 10.57-11.29).

13 HMLaColla13, 14 1935 1936 (time code 04.38-5.51; 07.32-07.58; 14.54-15.06). HMLaColla14, 15 1936 1938 (time code 01.13; 01.37). HMLaColla15, 16 1936 1938 1942 1943 (time code 04.44-07.08; 07.51-08.13).

di uniformare la vita del proprio nucleo familiare a un modello culturalmente codificato, scandito da una successione di transizioni ritenute socialmente salienti. I matrimoni, le nascite, i battesimi e i viaggi in Europa diventano così gli argomenti elettivi della memoria filmica privata che altro non è che una memoria esplicitamente negoziata, in cui il bisogno di ricordare si coniuga alla necessità di ribadire la perfetta integrazione nella comunità e l'adesione ai suoi paradigmi di vita.¹⁴ Il film di famiglia, come qualsiasi altra forma del racconto memoriale, diventa uno strumento per individualizzare e far proprie norme o costumi socio-collettivi. Trasmessa verbalmente o rappresentata mediante il linguaggio filmico, la storia familiare assolve una precipua funzione di riconoscimento e d'integrazione sociale, che si realizza tramite l'appropriazione e la riformulazione di modelli di vita comunemente ratificati. Perché la storia della famiglia possa servire come strumento d'identificazione per i suoi membri è cioè indispensabile che essa sia narrata secondo principi e logiche definiti collettivamente e che attinga a paradigmi culturali e sociali accreditati. Non deve dunque stupire che la famiglia borghese italiana, ancor prima dell'intrusione della televisione, nel raccontarsi si richiami in modo esplicito a un idealtipo di racconto di vita.¹⁵ Di certo, l'idea di famiglia cambia rapidamente di generazione in generazione, e i film come qualsiasi documento storico sono legati al momento della loro produzione. Per questo motivo devono essere contestualizzati affinché possano rivelarsi valida cartina di tornasole di pratiche sociali ed eventi collettivi.

Un'ulteriore prospettiva indagabile è quella socio-culturale. Numerosi sono i momenti d'intimità familiare ripresi da N. La Colla entro le mura della propria abitazione di Torino, nella quale si possono riscontrare alcuni caratteri della *casa per appartamenti* delineata dalla progettualistica del ventennio¹⁶. Nelle riviste d'architettura contemporanee si leggono i caratteri della *casa razionalista*: pulita, luminosa, funzionale, ispirata al gusto dell'insieme, senza decorazioni floreali o ninnoli impolverati e nella quale è aborrito l'inutile salotto. Così come ordinata, sobria e operosa appare la famiglia propagandata dal regime. Il nesso tra casa e famiglia è palese: la casa è vista come il perno dell'azione di salvaguardia della cellula famiglia (nucleo portante di ogni società ordinata, e unità di misura della casa urbana per gli stessi piani di urbanistica collettiva). Negli anni tra le due guerre viene finanziata una diffusa quanto mai martellante campagna di stampa per la sostituzione del salotto con un nuovo spazio domestico: la sala di soggiorno. Troppo buio nonché sporco e dispersivo, il salotto è aborrito con motivazioni igieniche e funzionalistiche, le

14 Gianni CANOVA, Il vissuto truccato. In: Bianco e Nero 1 (1998), pp. 46–52.

15 Mariagrazia FANCHI, Immaginari cinematografici e pratiche sociali della memoria. In: Comunicazioni Sociali 3 (2005), p. 494.

16 Mariuccia SALVATI, L'inutile salotto: l'abitazione piccolo-borghese nell'Italia fascista, Torino (1993).

stesse che designano una determinata immagine del ruolo della donna in uno spazio domestico dai tratti sempre più virili. Galatei, riviste, réclame, cinema e romanzi attribuiscono alla padrona di casa il compito di provvedere lei stessa ai lavori domestici, seguire i figli nei compiti, cucire o rammendare, preparare marmellate autarchiche e assistere il marito entro uno spazio sobrio, severo che sempre più vuole somigliare a quello militare.

Femminile nella distribuzione spaziale e maschile nell'arredamento, l'habitat familiare risulta basato su una divisione di genere. Il progressivo assottigliarsi del confine tra pubblico e privato si percepisce, dunque, anche nell'abitazione piccolo-borghese dove tuttavia rimane un piccolo spazio privato: lo studio, singolare locale (o angolo di stanza).¹⁷ Il nome evoca appositamente il possesso di un diploma, di solito incorniciato e mostrato a bella posta sulle pareti, che viene adottato dalla nuova classe borghese impiegatizia quale status symbol in grado di distinguerla socialmente dal ceto operaio e di invogliare i figli a emulare la scalata sociale del loro pater familias.

Le ultime due prospettive di studio proposte in questo articolo sono due facce della stessa medaglia: l'intrusione del pubblico nel privato, rappresentato ora dalla famiglia in sé, ora dagli spazi in cui questa si muove, il cui effetto è la crescente uniformazione di costumi e stili di vita personali a un modello nazionale piccolo-borghese. La famiglia di N. La Colla è una cartina di tornasole di questo sbilanciamento, e il cineamatore rappresenta il perfetto uomo medio scolarizzato e urbanizzato, fruitore di una cultura di massa indotta e recepita per imitazione piuttosto che per imposizione o disciplinamento.¹⁸ Volendosi soffermare sui meccanismi di propaganda, la categoria di *imitazione* si rivela maggiormente utile agli occhi degli studiosi, per la sua capacità di visualizzare un processo di diffusione culturale che è di tipo orizzontale e il cui meccanismo è facilmente comprensibile nella moda, che significa da un lato coesione di quanti si trovano allo stesso livello sociale, unità di una cerchia sociale da essa caratterizzata, dall'altro chiusura di questo gruppo nei confronti dei gradi sociali inferiori e loro caratterizzazione mediante la non appartenenza ad esso. Separare e collegare sono due funzioni fondamentali che qui si uniscono indissolubilmente: ognuna di esse, benché o perché costituisce l'opposizione logica all'altra, è condizione della sua realizzazione.¹⁹ A livello orizzontale l'input a conformarsi trova meno impedimenti. Una volta che sono stati assicurati i canali di circolazione dell'informazione (ufficio, giornali, radio, condominio, cinematografo etc.) l'imitazione tra quanti si trovano allo stesso livello sociale – il vicino, il capoufficio, la moglie del dirigente – è attivata. Eppure rimane circoscritta a quei soli individui e, per un gioco distorto, la classe media risulta essere lei stessa prodotto e argomento di

17 Ibidem.

18 Ibidem.

19 Georg SIMMEL, *La moda*, Roma (1998).

un'operazione di standardizzazione che la porta a diventare massa di anonimi spettatori. Il carattere di questa middle class emerge nella sua autorappresentazione (non in quello che è, ma in quello che percepisce di sé), e quale migliore testimonianza di autorappresentazioni potremmo noi studiosi desiderare di consultare se non le bobine in bianco e nero del cinema amatoriale?

Le fonti audiovisive amatoriali per lungo tempo sono state poco apprezzate nel dibattito culturale italiano, ciò spiega la scarsità della letteratura italiana sul tema e il forte ritardo registrato dal nostro paese rispetto ad altri (Gran Bretagna, Francia, Paesi Bassi) dove l'utilizzo di tali documenti nella ricerca e nella didattica della storia è già una prassi consolidata. È pur vero che definire il cinema amatoriale è tutt'altro che semplice, ma l'apparente problematicità non deve disorientare. Spesso si ricorre all'espressione di *cinema non professionale*, sbagliando perché procedere per opposizioni è fuorviante: è forse una questione di statuto, di guadagni, di formazione, di competenza, di formato della pellicola utilizzata, del tempo che gli si dedica (piacere o lavoro), di circuito di diffusione, di dedizione?²⁰ Nulla di tutto ciò può essere esaustivo di per sé. Rogir Odin, il primo studioso a essersi occupato del passo ridotto²¹, ritiene determinante lo spazio comunicativo entro cui il film opera e tratteggia il metodo semio-pragmatico che permette di individuare i due spazi comunicativi entro cui si scompone il cinema amatoriale: lo spazio dei film di famiglia e lo spazio dei cine-club amatoriali, ciascuno dotato di un proprio registro.²² La studiosa Patricia Zimmermann percorre una strada diversa, più rivolta alla comprensione delle proiezioni sociali e dei discorsi politici, e secondo la quale il concetto di *amateur film* è considerato una "pratica di ripresa" dalla quale si dipanano numerose relazioni sociali e commerciali di influenza reciproca.²³ Per cogliere gli indizi che una fonte audiovisiva amatoriale cela in sé, è necessario adottare entrambi gli approcci poiché le categorie dello studioso francese rischiano di rimanere troppo astratte e, dunque, poco esaurienti ai fini di una ricerca storica.

Il cinema amatoriale, nella sua accezione di *familiare*, nasce con il cinema professionale. Medesima è l'origine, sia a livello di contenuto sia di formato della pellicola: i fratelli Lumière. *Le repas de bébé* (1985) di Louis Lumière non è forse un film di famiglia girato in 35mm? E non è forse il primo film della storia del cinema? È un dato di fatto, e di studio, che l'origine del cinema professionale coincida con quella del cinema amatoriale e nel caso specifico, di famiglia. In *Le repas de bébé*, Louis riprende il fratello Auguste in compa-

20 Odin ROGER, Il cinema amatoriale. In: Gian Piero BRUNETTA (a cura di), Storia del cinema mondiale, Torino (1999), pp. 319–320.

21 Idem, Le film de famille: usage privé, usage public, Paris (1995).

22 Idem, De la fiction, Bruxelles (2000). Idem, Pour une sémio-pragmatique du cinéma. In: Iris 1 (1983), pp. 67–82.

23 Patricia R. ZIMMERMANN, Reel Families. A social History of Amateur Film, Bloomington, Indianapolis (1995).

gnia della moglie mentre danno da mangiare al figlio, seduti al tavolino della veranda di casa, e come in questo anche in altri film i fratelli Lumière sono intenti a registrare scene familiari. Inoltre i Lumière filmavano in 35 mm, il formato che sarà la base delle ricerche sul cinema a passo ridotto (il primo formato diffuso nel mercato amatoriale è il 17,5 mm ricavato tagliando a metà la pellicola 35mm ideata da Eastman²⁴). Ma come mai il primo film della storia del cinema è così simile alla fotografia? Come funziona lo spazio dei film di famiglia? La somiglianza tra il film *Le repas de bébé* e la fotografia è presto detta. Non si tratta di una casualità, i fratelli Lumière studiarono molto la fotografia e concepirono il cinema come un prolungamento perfezionato della fotografia amatoriale di ricordo. L'invenzione del cinematografo va dunque letta non come rottura rispetto alle ricerche sulla fotografia bensì come un prolungamento sullo stesso asse: il cinema è “fotografia vivente di famiglia”²⁵, che ci permette di ottenere non più istanti duraturi - le foto -, ma durate dell'immagine in movimento.

È nell'immaginario della fotografia, quale luogo di memoria familiare, che Eastman-Kodak iscrive lo sviluppo del cinema (una pubblicità invita i dilettanti a conservare le pellicole in cofanetti rilegati in cuoio nella biblioteca della sala da pranzo accanto agli album di famiglia). Considerato così, il film di famiglia non appartiene al paradigma del cinema bensì alla fotografia di ricordo.²⁶

In generale si ritiene che il film di famiglia sia fatto male perché mostra solo una successione incoerente d'immagini, ma si sbaglia solo paradigma: esso non è tenuto a piegarsi alle norme cinematografiche in quanto appartiene al paradigma della fotografia quale strumento della memoria.

Come la foto di famiglia, il film di famiglia non è tenuto a raccontare storie perché coloro che devono vederlo hanno vissuto gli avvenimenti di cui parla; il suo ruolo, come quello delle foto, consiste nell'eccitare la memoria degli spettatori familiari. È addirittura auspicabile che non racconti.²⁷

Se raccontasse, mostrerebbe un punto di vista particolare sulla vita di famiglia e, seguendo una narrazione già costruita, darebbe sì l'impressione di essere fatto *bene* (secondo i canoni cinematografici), ma in realtà non farebbe altro che bloccare le interazioni fra i membri della famiglia, che sono la vera ragion d'essere del film di famiglia. Diversamente, di fronte a un film fatto *male*, i membri della famiglia si vedono costretti a lavorare insieme nella ricostruzione della storia familiare e la coesione del gruppo ne esce consolidata. Il film di famiglia deve dunque essere “fatto male” (non strutturato, non narrativo) per risultare fatto bene (per funzionare correttamente nel suo proprio spazio).²⁸

24 BAUME, Breve storia, p. 14.

25 ROGER, Il cinema, p. 343.

26 Ibidem.

27 Ibidem, p. 344.

28 Idem, Le film de famille: usage privé, usage public, Paris (1995).

Più esattamente, la sua forma non deve imitare quella cinematografica ma, al contrario, approssimarsi il più possibile alla forma fotografica: pause, sguardi in camera e, soprattutto, discontinuità. Più la struttura si avvicina a quella dell'album di famiglia, una struttura a buchi, meglio sosterrà il suo ruolo permettendo la doppia produzione di senso che ne caratterizza il funzionamento: da una parte una produzione individuale (ciascuno ritorna sul proprio vissuto), dall'altra, una produzione collettiva (si parla molto guardando un film di famiglia come anche guardando un album di famiglia). Tuttavia una struttura c'è, l'amatore è autore cosciente di ciò che vuole conservare.

Scrivere del cinema a passo ridotto significa anche scrivere della sua storia tecnologica, aspetto fondamentale per capire la fenomenologia dell'autorappresentazione borghese giacché ha creato i presupposti per una democratizzazione nel lungo periodo di questo hobby: le migliorie ottenute puntavano a rendere più maneggevole ed economica la cinepresa, offrendo a tutti il sogno del *cinéma chez soi*. Intorno alla metà degli anni venti, studiosi e ricercatori del campo cinematografico giunsero a risultati rivoluzionari, proposti al pubblico italiano con pubblicità che, già di per sé, ribaltavano l'immaginario cinematografico: non più dive e attori inavvicinabili fotografati in ambienti singolari, bensì neonati aggrovigliati nelle pellicole, mamme che filmano le figlie, fidanzati dediti a immortalare romantiche gite in barca, e bambini in spiaggia che, al posto dei secchielli, posizionano treppiedi.²⁹ Il cinema, dunque, per la prima volta usciva dalla grande sala per entrare nelle case degli italiani ed essere così addomesticato. Le industrie cinematografiche erano interessate a questo nuovo mercato di appassionati e, intuendo i floridi guadagni raggiungibili, sovvenzionarono progetti di ricerca volti a migliorare i dispositivi filmici. Con i progressi raggiunti le distanze sembrarono ridursi, chiunque poteva trasformarsi in un piccolo regista o in un attore dilettante: bastava avere, oltre alla passione, anche le possibilità economiche per realizzare questo sogno (bisognerà aspettare il boom economico degli anni sessanta perché il passo ridotto non sia più un hobby borghese). Nella primavera del 1964, durante la conferenza tecnica Society of Motion Picture and Television Engineers tenutasi a Los Angeles, fu presentato il Super8: il formato ridotto per eccellenza, quello che ha realmente reso di massa e popolare la pratica del cinema amatoriale. Per dare l'idea della semplicità e del forte automatismo raggiunto, il nuovo formato fu reclamizzato all'interno di una significativa strategia pubblicitaria le cui testimonial erano giovani donne. Giocando sullo stereotipo secondo il quale il genere femminile aveva grandi difficoltà nell'utilizzare la tecnologia, il messaggio che si voleva trasmettere era che chiunque avrebbe potuto girare un film, anche una donna. I formati che riuscirono a conquistarsi il mercato degli amatori sono solamente quattro: il 16mm,

29 Alice CATTI, *Pellicole di ricordi: film di famiglia e memorie private, 1926-1942*, Milano (2009).

il 9,5 mm, l'8mm, il Super8. Prodotti tra il 1923 e il 1965, essi tratteggiano l'arco temporale più florido della ricerca in questo campo. Ancor prima erano stati ideati il 17,5 mm, poi il 28 mm e il 22 mm, formati meno di successo ma ugualmente importanti dal momento che diedero avvio alla ricerca.

La storia delle immagini-ricordo animate meriterebbe di essere indagata e scritta anche per gli spunti semiotici che si possono cogliere dalla loro consultazione. Che cosa significa semiotizzare la memoria? Con tal espressione s'intende affermare che i film amatoriali sono le manifestazioni empiriche di una memoria elaborata all'interno della sfera privata, la memoria filmica. Il ricordare è un'attività svolta inconsciamente, ma la pratica amatoriale del filmare/si coinvolge anche il nostro corpo visibile esteriorizzando l'inconscio; in tal modo i gesti della cinematografia (il riprendere, il montare, il proiettare/guardare e il custodire film privati) permettono di semiotizzare il processo mnemonico, ossia lo rendono visibile. Cristallina è la differenza rispetto alle tradizionali pratiche di memoria familiare: mentre nel caso della parola, dello scritto o della fotografia la tecnica operava sulla memoria, ora ogni gesto tecnico della cinematografia è già di per sé un atto di memoria, è memoria tout court che si dipana su un asse temporale a doppio filo (il momento della costruzione attraverso la cinepresa, e il momento della rammemorazione attraverso il proiettore). Inoltre, la temporalità dell'immagine filmica amatoriale è complessa, stratificata, poliedrica. Passato, presente e futuro si fondono producendo delle tensioni che agiscono sia nella trama plastica e materiale dell'immagine che si fa memoria, sia nella memoria mentale che si identifica e si proietta nelle immagini.³⁰ Lo si può definire un tempo anacronico, che determina una memoria dinamica fatta di ritorni e di proiezioni. L'approccio semiotico pertanto si fonda su un'analisi dei film amatoriali come iscrizioni esteriorizzate di un processo privato.

In termini semiotici, l'immagine analogica appartiene alla categoria definita da Peirce *indice*: "segno che si riferisce all'oggetto che esso denota in virtù del fatto che è realmente determinato da quell'Oggetto".³¹ Dunque, intrattiene con il suo referente una relazione di contiguità fisica e di corrispondenza di fatto. In secondo luogo, oltre ad essere una registrazione indiziale, l'iscrizione si configura come la ritenzione visuale di un frammento spazio-temporale reale. Qui subentra un'altra categoria semiotica, quella che sempre Peirce chiama *icona*: un'*icona* è un segno che si riferisce all'Oggetto che essa denota semplicemente in virtù di caratteri suoi propri, e che essa possiede nello stesso identico modo sia che un tale Oggetto esista effettivamente sia che non esista [...]. Una cosa qualsiasi, sia essa qualità, o individuo esistente, o legge, è un'Icona di qualcosa, nella misura in cui è simile a quella cosa ed è usata come segno di essa.³²

30 Ibidem.

31 Massimo Bonfantini (a cura di), *Opere* / Charles Sanders Peirce, Milano (2003).

32 Ibidem.

Come può, allora, un'immagine in movimento rendere conto sia del suo rapporto referenziale con il reale, sia di quello mimetico? Quest'aporia è stata superata considerando predominante la funzione indicale e perciò si parla di icona indicale, o di traccia iconica dal momento che il concetto di indice e quello di traccia si somigliano.

Nel corso del XX secolo il filmare/si è presto divenuto, in Italia come in Europa, un fonema del lessico familiare. Quelle stesse bobine custodite oggi in scatoloni impolverati o dimenticate nelle cantine delle case, in origine avevano la funzione di garantire l'identità dell'istituzione familiare con i suoi riferimenti borghesi. Simili agli album fotografici, privi di strutture e d'intreccio narrativo, i film amatoriali adempivano una doppia funzione di produzione di senso: la prima individuale, di ritorno al proprio vissuto; la seconda collettiva, garante dell'identificazione e rafforzamento del gruppo.³³ Nella prospettiva appena delineata, gli home movies sembrerebbero racchiudere un valore esclusivamente privato e intimo tale per cui non sarebbero in grado di rivolgersi a una collettività, potrebbero durare giusto il tempo della vita della famiglia, trascorso il quale sarebbero obliati. Pensare in questi termini è, a mio avviso, riduttivo e sbagliato. Lo studioso non è in grado da solo di riconoscere i volti né tanto meno le relazioni tra le persone riprese in un film risalente ai primi anni del XX secolo, a meno che non ascolti le testimonianze dei diretti interessati. Risulta evidente, quindi, che il senso originario è andato perduto, tuttavia il documento ne ha acquisito un altro non meno importante: gli home movies cessano di essere solo oggetti privati di famiglia, diventando frammenti preziosi per la memoria collettiva, ricchi di messaggi da decodificare. Si tratta però di un testo non risolto, la cui lettura se disgiunta da altri documenti (scritti o orali) a supporto o corredo sarà insufficiente. I film amatoriali restituiscono qualcosa di non immediatamente tangibile, indizi di un'epoca che lo storico deve imparare a leggere per poterli cogliere e interpretare. A tale scopo il confronto e l'uso del linguaggio audiovisivo sono fondamentali, solo in questo modo esso riesce a parlarci e a fornirci più informazioni di quanto ci aspetteremmo altrimenti resterebbe il più delle volte misterioso e porrebbe ulteriori interrogativi. Il mio intento è quindi di affermare che non si può semplicemente visionare i film e poi scrivere un saggio, bensì il modo migliore per relazionare su una ricerca, in cui sono stati visionati fondi audiovisivi, è riunire le varie tipologie di fonti in un lavoro di montaggio usando programmi di editing. Il risultato finale sarà il *racconto filmico della storia*, come ha mostrato validamente il regista ungherese Péter Forgács. Quelli del regista ungherese non sono assolutamente film di finzione, non è stata scritta alcuna sceneggiatura o storia romanzata da

33 Paolo SIMONI, Archeologia della memoria privata. La ricontestualizzazione filmica di Péter Forgács. In: Luca Mosso (a cura di), Private Europe. Il cinema di Péter Forgács, Milano (2003), p. 26.

narrare visivamente; egli si avvicina a queste fonti solo per trovare risposte e ricostruire la storia del suo paese. Simile lavoro di rielaborazione è stato operato da Claudio Giapponesi, Mirko Grasso e Paolo Simoni sui film in 16mm e i testi del regista parmense Antonio Marchi (1923–2003) per la realizzazione del film sul suo rapporto con il cinema.³⁴

Péter Forgács nasce il 10 settembre 1950 a Budapest, dove tuttora vive e lavora. Negli anni '70 aderisce al movimento Fluxus e, interessato alla storia del suo paese, incomincia a raccogliere bobine a passo ridotto operando contestualmente il tele cinema su supporto digitale e intervistando le famiglie. Nel 1983 fonda a Budapest l'Archivio della fotografia e del film privato, dove riunisce tutto il materiale fino a quel momento recuperato. La serie *Private Hungary*, inaugurata nel 1988 con il film *The Bartos Family*, è uno dei suoi lavori più famosi. I 14 film che la compongono, delineano una scrittura filmica della storia dalla quale le fonti audiovisive (private e non) risultano valorizzate, grazie a un binomio perfetto: la padronanza del linguaggio filmico e la sensibilità propria dello storico.

La sua elaborazione delle immagini consiste in raffinate ed essenziali tecniche di montaggio video (uso di ralenti, frozen frame, ripetizione, colorazione, dissolvenze, etc.), nell'inserimento di testo scritto (sovrimpressioni o didascalie) testo sonoro (commento off con letture di diari, lettere; registrazioni d'epoca) immagini di repertorio, e nell'immersione dei documenti video in panorami musicali composti con cura da Tibor Szemző.³⁵ Il contenuto di queste bobine, nella sua fenomenologia, testimonia l'irrompere della violenza nella vita privata con le sue conseguenze drammatiche che, con la guerra aerea, non investono più solo i militari ma anche i civili ignari del destino che li attenderà. Dall'altro lato dello schermo noi, spettatori onniscienti, vediamo i momenti di serenità delle riprese familiari sotto un'altra luce, e la discordanza temporale rafforza il significato delle sequenze filmate. Se i sogni stessi sono stati violati dalla pazzia omicida del Nazifascismo, come ben mostra Charlotte Beradt nel suo interessante libro³⁶, perché non riconoscere a questi film la capacità di testimoniare la violazione degli spazi privati e della quotidianità familiare?

Quelle proposte sono alcune delle chiavi di lettura adottabili per indagare il cinema amatoriale e riflettere sulla sua validità documentaristica. Difficili da recuperare, complessi da interrogare ma pieni di potenzialità, gli home movies interpellano gli studiosi ai quali offrono l'occasione di valorizzare le proprie ricerche. Spetta solo a loro accettare il rischio delle novità; le fonti non mancano.

34 GIAPPONESI, GRASSO, SIMONI, *Come un canto*.

35 *Ibidem*, p.28.

36 Charlotte BERADT, *Il Terzo Reich dei sogni*, Torino (1996).

Ilaria Genovese, Die Amateurfilme von Nicolò La Colla. Zeugnisse eines Konformisten in Auseinandersetzung mit der Revolution des *cinéma chez soi*

Amateurfilme stellen für das italienische Kulturgut eine private, unveröffentlichte Quellengattung dar, die in vielerlei Hinsicht auswertbar ist und trotzdem allzu lange ein Schattendasein fristete. Während die HistorikerInnen dem Medium mit Vorbehalten und Zweifeln begegnen, zeigen die Kinoexperten und die Filmleute seit einigen Jahren reges Interesse. Warum? Handelt es sich um ein Definitionsproblem, oder ein Sprachproblem oder vielleicht um ein Problem mit der Auffindbarkeit? Auch, aber nicht nur. Wo könnte man beginnen? Um ein Filmalphabet des privaten Italien zu erstellen, muss man sich zunächst um die Auffindbarkeit, die Archivierung und Katalogisierung des Filmmaterials kümmern; in einem zweiten Schritt muss man die Amateurfilme mit den anderen Quellen abgleichen, um so viele Hinweise wie möglich zu sammeln.

In Italien befindet sich die wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Bereich in den Anfängen und die Diskussion ist offen. Aus diesem Grund habe ich meinen Beitrag mit einem spezifische Fall eingeleitet (dem Bestand Nicolò La Colla, der im Archivio Nazionale del Film di Famiglia - Nationales Archiv der Familienfilme aufbewahrt wird) und schlage mögliche Forschungsfragen vor: der technische Fortschritt, die semiotische Perspektive, das neue Bürgertum, die Rolle der Frauen.

N. La Colla ist ein sizilianischer Esperanto-Experte, der 1898 in Salemi geboren wurde und sich für Fotografie begeisterte. 1932 kauft er eine Filmkamera, um mit dem Format 8 mm experimentieren zu können, das von der Eastman Kodak angeboten wurde. Seine Begeisterung ist so groß, dass er die Kamera nicht nur privat benutzt, sondern sie auch mit zur Arbeit nimmt, zu Ausflügen mit Freunden und auch als er 1943 als Soldat nach Kroatien aufbricht, wo die Deutschen die Filmkamera und den Fotoapparat beschlagnahmten. N. La Colla hat über circa elf Jahre hinweg bewegte Bilder zu seinem Privatleben und zum öffentlichen Leben Italiens festgehalten. Diese Verzweigung kam einerseits zustande, weil La Colla ein glühender Anhänger der nationalfaschistischen Ideologie war, andererseits weil er zufällig zu einer Zeit lebte, als die Öffentlichmachung des Privaten und die Privatisierung des Öffentlichen erheblich forciert wurden. Der Filmamateur bezeugt mit seinen Filmen unfreiwillig den faschistischen Propagandamechanismus, der noch deutlicher hervortritt wenn man das Material mit den vom Instituto Luce produzierten Filmen vergleicht. Wie kann dieses Quellenmaterial ausgewertet werden? Welche Sprache kann man sich beim Schreiben und bei der Auswertung der Daten bedienen?

Die *home movies* enthalten zahlreiche Hinweise, aber sie reflektieren etwas nicht unmittelbar Greifbares, es handelt sich um nicht aufgelöste

Texte und es ist notwendig die Filmsprache zu erlernen und die Filme mit anderen Quellentypen zu vergleichen, um zu verhindern, dass es rätselhafte Bilder bleiben. Die Frage nach der Methode der Auswertung ist vom ungarischen Regisseur und Archivar Péter Forgács aufgegriffen worden, der nach einer langen Forschungszeit 1983 das Archiv der Fotografie und des Privatfilms in Budapest gegründet hat. Er hat auf sehr rigorose Weise und mit kargen Sprachmitteln das private Filmmaterial dekonstruiert um eine neue Interpretation in kollektiver Hinsicht zu ermöglichen: die filmische Erinnerung Ungarns zwischen 1918 und 1989. In *Private Hungary*, seinem wichtigsten Film, werden die historischen Ereignisse, die das Leben der Ungarn im 20. Jahrhundert bestimmt haben, anhand von Privatfilmen nachgezeichnet, die Familien abgegeben hatten: der Inhalt dieser Streifen wird in seiner Phänomenologie Zeuge des Einbruchs der Gewalt in das private Leben, in den bewohnten Orten, in der Zivilbevölkerung und des darauffolgenden Dramas, dem in diesen Jahren auch die gemeinen Menschen ausgesetzt waren. Péter Forgács stellt diese unveröffentlichten Quellen in Relation zu anderen und zeigt damit die zunehmend starke Verflechtung von privater und kollektiver Geschichte auf.

Dasselbe Forschungsdesign wurde von Claudio Giapponesi, Mirko Grasso und Paolo Simoni zur Realisierung des Films *Come un canto. Appunti e immagini di un regista dimenticato* angewandt, der sich mit dem Verhältnis des Regisseurs Antonio Marchi (1923–2003) aus Parma mit dem italienischen Kino befasst.

Sie sind schwer zu beschaffen, auch lassen sie nur komplexe Fragestellungen zu, aber sie sind vielversprechend: die *home movies* fordern die Historiker heraus und geben ihnen gleichzeitig die Möglichkeit, ihre Forschungen aufzuwerten. Es ist nun an den Historikern die Risiken der Neuheit anzunehmen, an Quellen fehlt es nicht.