

# Le storie e la Storia attraverso la lente di una cinepresa. Il cinema amatoriale tra le altre fonti audiovisive

Silvia Savorelli e Paolo Simoni<sup>1</sup>

*Tutti gli usi del cinema a tutti!* Parafrasando Gianni Rodari, ("tutti gli usi della parola a tutti!"), *La Grammatica della fantasia*, Einaudi, 1973 e ritornando al pensiero di Cesare Zavattini.

## Introduzione

Come inquadrare il cinema amatoriale e di famiglia tra le fonti audiovisive per scoprire e studiare la storia? Per rispondere occorrerebbe una profonda riflessione sul tema degli archivi audiovisivi, sul loro accesso e disponibilità alla consultazione, ma anche sul particolare approccio necessario per avvicinarsi a queste preziose immagini. Non potendo esaurire qui un argomento così vasto, abbiamo ritenuto interessante adottare un metodo inconsueto per avviare una riflessione: un dialogo scritto, un confronto a due voci, tra due persone che s'interrogano sul tema e portano la propria esperienza.

Siamo consapevoli che il percorso che proponiamo si snodi in un territorio vasto, dove è facile perdersi. È un terreno che accomuna una miriade di esperienze e che comprende la documentazione familiare, pellicole in cui sono ripresi i riti della quotidianità (compleanni matrimoni, feste...) ma anche eventi unici (manifestazioni, avvenimenti ritenuti importanti per la storia di una comunità). In questo vagare, citeremo e incontreremo: film non montati (riprese di famiglia o amatoriali), film realizzati da autori che mettono al centro della loro ricerca linguistica il *found-footage*. Nel seguire questa strada, ci soffermeremo su snodi che riteniamo fondamentali, sapendo

---

<sup>1</sup> Silvia Savorelli, documentarista, ha lavorato molto con gli archivi audiovisivi; Paolo Simoni, ricercatore e co-fondatore dell'Archivio Nazionale del Film di Famiglia di Bologna. Di ogni paragrafo è indicato l'autore con la lettera iniziale del nome.

chiaramente di non essere esaustivi, e su temi-concetti chiave, con la speranza che il nostro intervento sia di qualche utilità a chi si opera nella scuola. Una precisazione: siamo consapevoli di rivolgerci a un mondo che se lasciato solo, senza mezzi e senza un adeguato supporto, ha poche possibilità concrete di usufruire del patrimonio audiovisivo.

## 1 - UN PERCORSO TRA LE FONTI AUDIOVISIVE E LA STORIA DEL NOVECENTO

### **Il cinema non è solo un supporto per lo studio della storia**

(S) A costo di essere banale e scontata, ripropongo una serie di concetti che ritengo importanti, sul tema cinema-storia-didattica. Lo faccio con lo scopo di riordinare, e mettere in fila, acquisizioni ormai consolidate. Ma ahimè, mi sono altresì resa conto, in questi anni di frequentazioni, che spesso si considera il cinema, e più in generale il linguaggio filmico, come un “supporto”, un “aiuto” per raccontare avvenimenti storici (ne è un esempio evidente l’utilizzo di film nella Giornata della memoria, spesso proposti agli studenti, come una tantum, un “riempitivo”!), considerato unicamente l’aspetto dei contenuti, della narrazione. Occorre andare oltre.

### **Fare storia con le immagini**

(P) Occorre andare oltre per una pluralità di motivi che riguardano il rapporto tra la storia e il cinema nel complesso. Il primo che mi viene in mente riguarda l’esigenza di “fare storia” con e attraverso le fonti filmiche, fonti che sono comparse circa centoventi anni fa, precedute di qualche decennio dalle fotografie. Una rivoluzione riconosciuta come universale, quella che ha permesso la registrazione delle immagini (e anche dei suoni) e nella quale siamo ancora immersi, con implicazioni mutate nel tempo e amplificate a dismisura, eppure, a mio parere, svolta epocale non ancora del tutto sedimentata nel nostro Paese per quanto riguarda un uso consapevole delle fonti audiovisive in rapporto ai fenomeni storici. E per raggiungere tale obiettivo, il ruolo della scuola è centrale. Non è più concepibile sottostimare il potere delle immagini, come “testimoni oculari”

del loro tempo (così come le chiama lo storico Peter Burke), fonti da indagare, interrogare, smontare e “usare”, avendole a portata di mano, nelle narrazioni storiche (non limitandosi alla semplice illustrazione d’ausilio al racconto o cedendo alla facile tentazione del film come riempitivo). Con la necessaria preparazione e le dovute attenzioni, ma senza titubanze, il patrimonio audiovisivo rimane un serbatoio cui attingere a piene mani.

## **Pluralità delle fonti**

(S) Non è possibile conoscere e studiare la storia del Novecento, in particolare della seconda metà, senza considerare le fonti audiovisive (il cinema, fiction e documentario, ma anche la televisione e, appunto, il cinema amatoriale). Ci si trova di fronte a una pluralità di fonti: sempre più fitta e complessa è la mole dei materiali da indagare e da confrontare e, ormai è enorme la diffusione che il web consente. Queste sono le difficoltà che lo storico, ma in questo caso il docente, si trova a dover affrontare. Difficoltà che possono inibire. Inoltre, le problematiche che emergono sono spesso di difficile soluzione. Per esempio non è facile comprendere se siano autentiche o ricostruite le immagini che appaiono sulla rete.

## **Un pertugio**

(P) Questioni complesse come la pluralità delle fonti audiovisive, che si sommano a una miriade di fonti di tutte le tipologie, non sono risolvibili in poche righe. Potremmo affermare che il Novecento sia stato, più di tutti quelli che lo hanno preceduto, il secolo delle immagini e che sia possibile e lecito rappresentarlo (e trasmetterlo alle nuove generazioni) attraverso di esse. Un’ipotesi di questo genere, se non completamente errata, è riduttiva e rischiosa: certamente le immagini non sarebbero sufficienti a interpretare quel secolo, e, senza la necessaria contestualizzazione (possibile grazie alle altre fonti disponibili), le immagini rimarrebbero incomprensibili o provocherebbero piccoli e grandi fraintendimenti, se non disastri della conoscenza. Tuttavia forse è più interessante sostenere che le fonti audiovisive siano il punto di accesso più strabiliante che abbiamo a disposizione, quasi che costituissero un pertugio attraverso il quale

immergerci in quella realtà ipotetica che è il nostro passato. Con tutti i rischi e le ambiguità del caso.

### **Un imperativo categorico: l'interdisciplinarietà**

(s) Il linguaggio audiovisivo offre una grande opportunità, al docente e anche agli studenti, se lo si avvicina nella sua specificità. Continuare a proporre un film per "illustrare" con le immagini, o per rendere più "appetibile" un determinato argomento, non è forse più pensabile. Ripensare invece che dal film, e dal linguaggio filmico si possa intraprendere un percorso interdisciplinare, che coinvolga in questo caso più materie, più insegnamenti e che quindi si possano allargare gli ambiti di confronto con le altre arti e gli altri saperi. Provare così a partire non solo e necessariamente dai temi e dai contenuti (chi-quando-dove), per giungere a intrecciare così la forma, quindi l'aspetto linguistico (come si racconta) con la tecnologia (attraverso quali mezzi e formati). La storia stessa del cinema, questa lunga e tortuosa storia, è anche una storia di tecnologie e formati che si sono sviluppati nel tempo. Lo sviluppo delle cineprese leggere ha permesso di sperimentare nuove estetiche e di entrare direttamente in contatto-confronto con la realtà circostante, instaurando un rapporto di scrittura del reale su pellicola molto più diretto (la camera-stylo). Le cineprese per i formati ridotti, come l'8mm e il Super8, hanno permesso a tutti di filmare. E oggi i dispositivi mobili (smartphone, tablet, cinefotocamere digitali) non fanno altro che portare alle estreme conseguenze un cammino lunghissimo.

### **Forme e linguaggi**

(P) Quando si parla del linguaggio filmico occorre affermare che questo linguaggio si è evoluto nel corso del tempo e che, anzi, forse è il caso di parlare addirittura di linguaggi audiovisivi diversi, seppure strettamente imparentati (e connessi anche alle profonde trasformazioni degli apparati tecnologici). Ci sono state rotture, rivoluzioni nel linguaggio, ibridazioni. La sintassi del cinema classico è diversa da quella del cinema sperimentale (ammesso che questo ne possieda una definita, in questo caso il linguaggio è pura ricerca e mi limiterei a parlare di tecniche). È anche vero che il linguaggio

e le tecniche del cinema sperimentale (chiamiamolo così per comodità, non certo perché il nome definisca bene un campo così vasto e affascinante) ha influenzato le altre forme di cinema. Persino il linguaggio del cinema amatoriale è stato fatto proprio dal cinema commerciale che a un certo punto lo ha preso a prestito, poi strategicamente inglobato. In poche parole, le nozioni base del linguaggio cinematografico sono fondamentali, ma le regole del fare cinema, per così dire da manuale, non ne hanno mai esaurito le potenzialità espressive. Ogni tipologia e forma cinematografica aderisce al linguaggio (o lo tradisce) nella misura in cui raggiunge la propria finalità. In ogni caso il film rimane sempre un prodotto "culturale", realizzato con processi che vedono coinvolti soggetti diversissimi, in un ventaglio di possibilità che vanno dalla produzione di tipo industriale, nella quale sono implicati un numero di ruoli e soggetti imprecisati (persino migliaia di persone), fino all'altra estremità: il film privato, personale, del quale l'autore è il filmmaker che, da solo, incarna tutti i ruoli. Un'altra distinzione forse utile riguarda la specificità dei materiali filmici: spesso si tratta di prodotti finiti (film montati, editati e distribuiti e diffusi in molte copie), altre volte ci si trova di fronte a materiali incompiuti, in quanto non finiti, oppure semplicemente delle riprese non montate, e materiali filmici in copia unica (è il caso del cinema amatoriale).

### **Il film come interpretazione della realtà**

(S) Quando guardiamo un film dobbiamo sempre ricordarci che non può mai essere una fonte oggettiva del reale, neanche quando è contemporaneo ai fatti indagati dallo storico, e neppure quando è un film documentario. Soprattutto occorre sapere che il film esprime sempre le idee di chi lo realizza, cioè è il punto di vista di un regista, di un autore, di un filmmaker, di un cineamatore. Anche le riprese di un determinato avvenimento, senza alcun intervento successivo di montaggio, esprimono il punto di vista di chi guarda il mondo attraverso un obiettivo di una telecamera o cinepresa.

Il punto di vista è fondamentale, dal momento che una rappresentazione filmica possiede sempre un forte carattere di soggettività. Da ciò deriva che, quando si utilizza il film come fonte storica, sia necessario incrociarlo con altri tipi di fonti, quantitative, orali, letterarie, ufficiali, utilizzando, per esso come per le altre, le metodologie di

analisi corretta e tenendo conto che ai criteri d'esame classici, l'autenticità e l'esattezza, sarà necessario aggiungere l'analisi del rapporto tra intenzionalità, il punto di vista dell'autore e gli elementi casuali della rappresentazione.

### **Anatomia di una fonte**

(P) Sappiamo che quando si parla di immagini in movimento c'è una menzogna di fondo. Il cinema si basa fin dalle origini strutturalmente su una serie di immagini fisse che vediamo una dopo l'altra a velocità costante (16, 18, 24fps ma non solo) per creare l'illusione del movimento. Inoltre, quel che di solito vediamo proiettato è solo una porzione dell'immagine impressionata sul fotogramma. Questo per dire che se sfruttiamo le caratteristiche della pellicola cinematografica, abbiamo l'opportunità di accedere a un numero di informazioni di gran lunga maggiori. Dobbiamo riflettere sul fatto che per l'utilizzo completo di una fonte audiovisiva, a tutto tondo, bisogna tenere presenti questi fattori. Per esempio è diverso vedere una copia di un cinegiornale Luce in 35mm proiettato su uno schermo, lo stesso visionato in moviola, o consultato su un supporto video analogico o digitale, o addirittura in bassa definizione su YouTube. Ognuna di queste visioni e consultazioni avrà dei limiti e mai si smetterà di insistere sull'importanza dei supporti che si utilizzano, e sulla necessità di sapere quali fossero i supporti originali e le loro caratteristiche. Rimane il principio della fonte audiovisiva, che sia un film intero o un singolo frammento di una sequenza ritrovata, da guardare e analizzare senza porsi limiti a priori: fotogramma per fotogramma, soffermandosi sugli elementi di contorno, ai margini, quelli entrati casualmente nell'inquadratura e quelli esclusi dal mascherino di un proiettore, prendendo in considerazione ciò che più interessa alla nostra ricerca. Banalmente, un lungometraggio di finzione come *Roma città aperta*, lasciando per un momento da parte i motivi per cui è maggiormente conosciuto e isolando porzioni di sequenze e fotogrammi, potrebbe essere un incredibile archivio di immagini documentarie di una città devastata dalla guerra nel quale trovare infinite nuove narrazioni, che vanno al di là delle intenzioni di chi quel film lo realizzò.

## Immersi e sommersi

(S) È da considerare l'enorme diffusione della comunicazione audiovisiva. Tale fenomeno, infatti, fa sì che queste fonti, non solo producano conoscenza, ma anche contribuiscano alla costruzione tanto della memoria di un'epoca (ci sono eventi del nostro passato recente che si presentano al nostro ricordo prima di tutto come immagini) quanto dell'immaginario collettivo. A questo va aggiunta la possibilità che abbiamo di essere noi stessi "raccoltori di memorie audiovisive", i vari dispositivi digitali permettono oggi di documentare, raccogliere materiale e contemporaneamente diffonderlo immediatamente tramite Internet e di condividerlo nei vari social network. I ragazzi stessi sono testimoni e produttori di memoria. Il linguaggio delle immagini in movimento è il più usato nella cultura contemporanea, gli studenti, sono immersi e sommersi quotidianamente dalle immagini.

Nel vissuto degli studenti, il contributo formativo della scuola si intreccia con quello di molti altri mezzi di informazione e di comunicazione: sempre meno il cinema e la televisione, e sempre più il web, inteso come quell'enorme e variegato archivio facilmente accessibile da un dispositivo elettronico o da un computer. In questo la scuola ha un ruolo importantissimo: riordinare le conoscenze e offrire chiavi interpretative in grado di consentire un riuso critico delle nozioni apprese, per evitare di essere sommersi.

In un documento del 1995 prodotto al summit mondiale dedicato all'infanzia e ai media, la *Children's Television Charter*, si sostiene che i media dovrebbero favorire e affermare nei bambini «il senso di comunità e di luogo e allo stesso tempo promuovere una consapevolezza e un apprezzamento delle altre culture in rapporto al proprio background culturale». Ora è evidente che i ragazzi siano dei veri e propri "artigiani della comunicazione": consumano e producono cultura attraverso le immagini che ricreano e rimodellano, attraverso social network, blog, scaricano costantemente materiale e lo rimettono in rete. Come veri artigiani si fabbricano il loro sapere e la loro partecipazione alla comunità digitale. Ma fino a che punto c'è consapevolezza e conoscenza di questo "fabbricare"? Quanto conoscono e comprendono del loro quotidiano? Quanto è preponderante il senso di appartenenza alla comunità dei propri simili, ragazzi che come loro fotografano, filmano, avvenimenti e gesti della loro vita quotidiana? Quanto c'è di sedimentato di quel senso di appartenenza a una comunità?

## **Memoria di un'epoca e immaginario collettivo**

(P) Tutti oggi in qualche modo raccogliamo memorie audiovisive e ne padroneggiamo il linguaggio e la tecnica. Non vi è dubbio che la tecnologia fornisca strumenti semplici e potenti. Basta un semplice gesto e il più è fatto. Resta da valutare se quanto viene registrato è già memoria, ovvero quale sia il ruolo di questa memoria che va per accumulo, e tendenzialmente è poco selettiva (e non ancora passata per il setaccio del tempo). Nel mondo attuale il concetto di archivio personale sembra essere superato in partenza, nel momento in cui la sfera pubblica prende il sopravvento e la creazione delle immagini è, almeno in potenza, destinata alla condivisione. Sono in gioco molteplici fattori in questa società dello spettacolo diffusa al grado massimo, che è inutile cercare di indagare qui. Occorre però porsi la questione sulla natura delle immagini. Chi le produce e per quale ragione? Ecco le prime domande per cominciare a distinguere, differire, separare. Credo che questo sia il primo atto da compiere per avviare un processo di conoscenza e trasmissione del sapere. Partire dall'indistinto (immagini dappertutto, a bombardarci), che ci circonda e appare quasi inclassificabile a prima vista, per arrivare a distinguere ogni singola fonte.

Mi è capitato, in occasione di lezioni o seminari, che gli studenti, il più delle volte universitari, messi a confronto con le immagini d'archivio non riuscissero in un primo momento a comprenderle o anche solo accettare una messa in forma che non corrisponde ai criteri contemporanei. Sequenze di immagini in movimento realizzate in altri contesti storici e culturali, infatti, sono poco accessibili per occhi non allenati. Se si conformano le immagini del passato al "gusto" e ai formati di oggi, operazione regolarmente eseguita dalla televisione e purtroppo anche da molti documentaristi, il rischio è di depotenziarne il valore di testimonianza e di occultarne le caratteristiche di documento storico.

## **Il patrimonio filmico amatoriale**

(P) Tra le fonti audiovisive il cinema amatoriale occupa un posto a sé, che è necessario collocare in un territorio distinto, seppure dai confini incerti. Potremmo dire che, in questo caso, il problema dell'autenticità non si ponga. Cosa c'è di più autentico di un film

di famiglia? Quegli sguardi verso la cinepresa di madri, figli e padri, quell' "ingenuità" e quella "spontaneità" che trasudano quasi in ogni sequenza di *home movie* non possono mentire a noi contemporanei. Immagini vivide, raccolte senza ricorrere alla mediazione di una complessa macchina cinema, intesa come dispositivo pesante di produzione. Un cinema che quasi sempre è realizzato solo grazie a una combinazione di sguardi e di gesti, e a poco di più. Eppure è riduttivo, e fuorviante, prendere queste immagini come pezzi di realtà colti sul vivo, tali e quali. Anch'esse sono frutto di una messa in scena, seppure situata nel quotidiano, nelle celebrazioni della vita ordinaria e nelle ritualità di famiglia. Soprattutto rappresentano la scena degli affetti, che prende corpo in un ideale album dove viene registrata e risiede la memoria di famiglia e dove si apre lo spazio per le piccole e grandi storie di famiglia (in fondo ogni famiglia è una narrazione romanzesca). Allo stesso tempo, è indubbio che la filigrana del film di famiglia sia fatta dagli scenari reali (e non ricostruiti) in cui le persone sono riprese: le case che si abitano, le strade che si percorrono, i luoghi pubblici che si frequentano, i paesaggi che si visitano. In poche parole, il palcoscenico del film di famiglia sono i luoghi autentici, che spesso vediamo solo sullo sfondo, altre volte in primo piano. Luoghi e situazioni, nelle diverse epoche storiche, filmati in contesti privati. Prima di tutto, il cinema amatoriale è una fonte immensa, neppure quantificabile, che è inaccessibile finché rimane confinata nello spazio nel quale si è consumato il suo uso sociale: la famiglia, i circoli privati, le associazioni, ecc. Dunque sono necessarie una definizione e una mappatura di questa fonte audiovisiva. Solo così lo storico e il docente possono orientarsi in un mondo di immagini affascinante, che necessita di coordinate e chiavi di lettura affinché non rimanga inaccessibile.

Il patrimonio cinematografico di cui stiamo parlando, nascosto fin quando non viene reso pubblico, è costituito principalmente dalle pellicole substandard (9,5mm, 16mm, 8mm, Super8), diffuse in ambito non professionale tra i primi anni venti e gli anni ottanta del Novecento. Gli estremi di questa periodizzazione coincidono con l'introduzione nel mercato dei formati ridotti Kodak 16mm e Pathé 9,5mm, a uso e consumo dei privati, e con il tramonto tecnologico della pellicola amatoriale, sostituita progressivamente dal video, prima analogico e poi digitale.

Un "secolo breve" che ha segnato la cultura visuale della nostra società e ha dato luogo a una molteplicità di forme cinematografiche

(dal film di famiglia al cinema sperimentale) e ha prodotto numerosissimi sguardi individuali e, quindi, una documentazione preziosa e unica su luoghi, situazioni e persone. Tuttavia non stupisca il fatto che l'esistenza di tali fonti audiovisive, così come in generale degli archivi di persona, sia stata così a lungo trascurata. Anzi, questi materiali audiovisivi, disprezzati e non ritenuti degni di essere presi in considerazione, per lungo tempo sono finiti nell'oblio o, letteralmente, nella spazzatura.

Il patrimonio filmico amatoriale è riemerso, solo di recente, grazie a pratiche ed esperienze di archiviazione, restauro, valorizzazione e riuso e anche ricerche universitarie. A questo proposito, è da registrare un crescente interesse in ambito europeo e nord americano, che coinvolge una pluralità di soggetti (tra gli studiosi i primi ad occuparsene sono stati gli antropologi visuali). In Italia, da una decina d'anni, si sono mossi i primi passi sia nella direzione della salvaguardia che in quella della valorizzazione. In questo contesto si colloca l'attività di Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia, che ha contribuito alla scoperta di questo patrimonio.

## 2 - IL CINEMA AMATORIALE: INCURSIONI NELLA DIDATTICA

### **Sguardi e storie**

(P) Come avvicinarsi alle storie e alla memoria del Novecento, attraverso il patrimonio filmico amatoriale? In particolare come concepirne un uso per la didattica? Se l'utilità e l'efficacia di un tale approccio andranno verificate sul campo, qualche considerazione preliminare potrà forse essere di aiuto per orientarsi. Questi materiali, che appaiono come sguardi gettati su un mondo nebuloso, allo stesso tempo ci permettono una visione ravvicinata. Si attiva l'effetto di autenticità, grazie allo sguardo soggettivo, così diretto sulla realtà intorno, da valutare in quanto tale (parziale e, appunto, non oggettivo). La filmmaker Penny Woolcock, parlando dell'uso dei materiali d'archivio di inizio Novecento per il documentario *From the Sea to the Land Beyond*, prodotto da British Film Institute e BBC, osserva che sono irresistibili gli sguardi di bambini, donne e uomini verso la macchina da presa e quindi verso lo spettatore di oggi. Questi sguardi ci attraggono e

rappresentano delle porte attraverso le quali noi contemporanei, in un batter d'occhio, entriamo in relazione con il mondo perduto da cui essi provengono ("them looking at us... looking at them... looking at us"). Il meccanismo funziona bene con le sequenze del cinema documentario delle origini e con il cinema amatoriale: in entrambi i casi, lo sguardo in camera non è proibito, né inibito, al contrario, è molto presente e sollecitato di continuo. Le riprese amatoriali poi si presentano come dei racconti spezzati, per quanto possano essere sgrammaticati e incoerenti: frasi filmiche frammentate, di persone comuni, proprio come noi. Sono quindi dei testi aperti, che si prestano a essere ripresi e completati, nella ricerca di un senso, un discorso che instaura un dialogo tra il passato e il presente. Non è solo una questione di fascino, esercitato da sequenze in cui è forte la presenza di chi sta dietro la cinepresa e paradigmatico il rapporto dello stesso operatore con il suo ambiente circostante, una relazione affettiva. È, in misura ancora maggiore, un dispositivo della visione che, per interposta persona, mette in gioco le nostre conoscenze e la percezione che abbiamo della realtà. E quindi per i docenti e gli studenti rappresenta una sfida interessante, nel momento in cui i nuovi media permettono un uso inconsueto di queste immagini (su altri supporti e piattaforme).

### **Un'altra visione della realtà**

(S) Avendo la profonda convinzione che le immagini in movimento (sia film finiti che materiali filmici non finiti, sia quelle analogiche che quelle digitali) possono essere anche un potente strumento di analisi e conoscenza della realtà, quelle di archivio lo sono ancora di più. Il cinema di famiglia in questa soggettività di racconto, con la visione del mondo del protagonista-cineoperatore, attraverso questi sguardi autentici e sgrammaticati, lo dimostra con grande forza: è un'altra visione della realtà. Gli strumenti e le analisi che sono stati adottati per le fonti filmiche ufficiali non sono sufficienti. Non è sufficiente vedere, ma è necessario guardare con grande cura e attenzione. In questo il mondo della scuola può essere uno straordinario laboratorio di sperimentazione. Poiché alla base di tutto vi è sicuramente la lotta, forse impari, con una forma diffusissima di fruizione:

l'attenzione distratta. Non sappiamo vedere le immagini che ci scorrono davanti, quindi se non sappiamo vedere non le guardiamo con attenzione, poiché ovunque siamo circondati da immagini e suoni, ci appaiono come un flusso ininterrotto. A questa disattenzione frammentaria, si deve cercare di contrapporre un altissimo livello di analisi dei prodotti filmici, soffermandosi su fotogrammi, inquadrature e sequenze, ma senza perdere di vista la complessità e la visione d'insieme, non solo dell'opera finita (quindi montata) ma anche e soprattutto dei materiali non finiti (penso alle riprese non montate, alla documentazione, e in questo caso ai film di famiglia). Per il cinema di famiglia, non basta la sola visione delle immagini, occorre conoscerne la provenienza dei materiali, i nomi dei protagonisti, la loro storia familiare, le motivazioni che hanno spinto a documentare e a mostrarsi. Ma è anche fondamentale conoscere il contesto storico in cui sono inserite, per cercare tracce e segni della Storia, a volte anche fuori dall'inquadratura.

### **Suggerimenti e ipotesi didattiche**

(P) Pensando alle modalità di utilizzo didattico dei film amatoriali, è il caso di avanzare qui delle ipotesi, riflettendo su alcune possibilità e portando degli esempi. Più che di proposte concrete, l'intento è di suscitare delle suggestioni. Il limite di chi scrive è la mancanza di una conoscenza dell'ambito scolastico, pur contando su esperienze laboratoriali in contesti specialistici. Le immagini filmiche amatoriali, come documenti, ci aprono degli scorci sul passato, a partire dai quali avviare una ricerca. Potenzialmente un singolo film, o addirittura una sequenza o un frammento, ci offre questa possibilità: l'incipit di un'indagine, di un racconto, attraversato da tutte le domande che si possono porre a fonti che mantengono impresse delle tracce del passato. Siamo nel solco della lunga e gloriosa tradizione storiografica inaugurata dalla scuola delle *Annales*, forse l'ennesima tappa di un percorso partito dall'intuizione che qualsiasi oggetto del passato può assumere lo statuto di fonte storica. Gli esiti delle ricerche di una didattica attiva potrebbero essere diversi e, all'interno di una programmazione definita, obiettivi individuati e competenze in campo, la scelta sta ai docenti e agli studenti, tra la produzione di audiovi-

sivi, presentazioni multimediali e testi.

### **Ri-uso: entriamo nel linguaggio filmico**

(S) Siamo consapevoli della complessità del percorso che stiamo presentando e consci di potere solo fare degli accenni, ma l'intento è quello di porre l'accento su un altro modo di trattare le fonti filmiche. Recenti studi di *Media Education* confermano quanto detto: per lavorare sulle fonti filmiche occorre adottare un complesso lavoro metalinguistico. L'analisi dei prodotti audiovisivi dovrebbe coinvolgere direttamente il linguaggio filmico, passando dalla progettazione, realizzazione e montaggio. Si pone così l'accento su una pratica realizzativa, partecipativa, di condivisione, tra gli studenti e i docenti. Si può pensare di partire analizzando un film che pone al centro della sua struttura narrativa i materiali di archivio, per arrivare poi a creare altri prodotti: film, percorsi multimediali, installazioni, testi. Oggi i numerosi software di montaggio, ormai diffusissimi e alla portata di tutti, permettono l'analisi partendo proprio dal linguaggio audiovisivo: zoom, ingrandimenti, rallenti, iterazioni, contrapposizioni, colorazioni, sottotitoli, ecc... Ad esempio, prendendo anche una sequenza di cinema delle origini, un materiale non montato, immagini mute, in bianco e nero, soffermarsi sull'inquadratura, analizzare il quadro, lo spazio rappresentato, i movimenti delle persone che compaiono di fronte alla cinepresa, gli sguardi e i saluti in macchina. E iniziare a porsi delle domande: chi era il cineoperatore? Perché riprendeva? Esistono altre riprese della stessa situazione, ma in anni diversi? Contestualizzare il racconto e lo spazio, e tutto questo è possibile realizzarlo in classe, lavorando direttamente sulle immagini, utilizzando il linguaggio filmico.

### **Immagini che pongono delle domande**

(P) Quanti percorsi e storie possono rivelarci le immagini di un primo giorno di scuola negli anni cinquanta, ma anche quelle coeve di una comunione, oppure le sequenze che ritraggono dei bambini che giocano in cortile? Ognuna delle situazioni citate, e un numero indefinito di altre, colte sul vivo o persino messe in

scena, danno luogo a una miriade di percorsi. Chi sono le persone che compaiono? Come hanno vissuto? Qual era il loro ambiente? Cosa significano quei momenti quotidiani, speciali ma anche banali, vissuti da persone come noi ma in contesti e tempi diversi, e per quale ragione sono stati documentati? Poi vengono fuori altre questioni, più generali, su luoghi che non esistono più e che nel frattempo si sono trasformati, cambiando spesso destinazione d'uso, sulle caratteristiche del paesaggio, sulla mobilità, sui comportamenti delle persone, sui gesti che compiono e sugli abiti che indossano, e così via. Se inoltre le pellicole che abbiamo a disposizione provengono dal contesto territoriale cui apparteniamo, lo stupore di riconoscere, o al contrario di non riconoscere, i luoghi familiari, che viviamo e che abitualmente frequentiamo, nelle immagini amatoriali di 30-40-50 anni fa è uno shock emotivo. Quale che sia l'obiettivo di una ricerca, le linee da seguire e la metodologia differiscono.

### **Filmo quindi esisto**

(S) In questo il cinema familiare può aiutare ad allargare la visione, a comprendere nuovi linguaggi e ad avvicinarsi ai luoghi reali delle nostre città, alle storie che narrano. Se il cinema di famiglia ci pone di fronte molte domande e curiosità, contemporaneamente ci può avvicinare anche al contesto in cui viviamo e, per citare quanto si affermava sopra, può aiutare i ragazzi a renderli più consapevoli della loro appartenenza a una comunità, e alle trasformazioni che sono avvenute. Le immagini degli archivi privati aprono ad altre immagini: ri-filmando e ri-fotografando gli stessi luoghi e le medesime situazioni, poi con il montaggio metterle a confronto, accostando le nuove immagini prodotte con quelle di archivio. Così gli studenti possono anche sperimentare direttamente un uso creativo delle immagini, e il confronto e l'analisi avvengono attraverso il montaggio. Non solo: si può immaginare che gli stessi studenti tornino sulle immagini filmiche e fotografiche appartenenti alla loro famiglia, nell'ottica di raccontare attraverso di esse il proprio passato, collocandolo nel contesto più ampio della storia collettiva.

## **Ri-messa in scena del cinema amatoriale**

(P) Una frontiera interessante, ricca di opportunità anche nel campo didattico, riguarda la rimessa in funzione dei vecchi apparati e dispositivi tecnologici. Quest'approccio, che contiene elementi di carattere performativo, permette di entrare in contatto e toccare con mano i materiali e le macchine che definiscono e hanno permesso la messa in scena della vita quotidiana. Di avvicinarsi in qualche misura alla cultura che ha prodotto le immagini amatoriali, soprattutto di avere la possibilità di coglierne le caratteristiche e le qualità essenziali. Un esercizio solo apparentemente di poco conto, da mettere in atto sia per quanto riguarda le tecniche di ripresa, banalmente impugnando una cinepresa e mettendo l'occhio nel mirino, sia per quanto riguarda la fruizione, ricostruendo il rito della proiezione. Questo momento era centrale nel cinema di famiglia: le proiezioni mute erano accompagnate dal rumore costante del motore (o in una fase precedente di quello della manovella azionata a mano) e dalle voci dei partecipanti. Proporre dei percorsi didattici anche su questi aspetti, più in generale sui processi di produzione delle immagini in movimento, serve a sviluppare la consapevolezza necessaria a comprendere e a interpretare la natura di quelle immagini e il mondo che le ha prodotte.

## **Il cinema di famiglia e il racconto orale**

(P) Le interviste e la raccolta delle testimonianze, quando è possibile farle, sono parte integrante del lavoro di ricontestualizzazione del cinema amatoriale. Alcune delle domande poste sopra, se si adotta un procedimento analogo a quello seguito da chi archivia le immagini amatoriali, saranno rivolte innanzitutto ai protagonisti, a coloro che hanno realizzato quei film e ai loro familiari. Queste persone, a distanza di tempo e attraverso lo stimolo delle immagini, evocano i momenti delle loro vite e, in fondo, mettono in moto una narrazione. Storie fatte di aneddoti, di informazioni parziali ma significative, forse cariche di contraddizioni, comunque attivate dal dispositivo cinematografico, quale strumento di scrittura e, in questo caso, riscrittura della memoria. In fondo, si tratta di una sorta di triangolazione tra i materiali di archivio di per sé silenti, la testimonianza viva delle persone che fanno da filtro e la narrazione che ne

scaturisce. Il risultato è una sintesi operata da chi compie una ricerca che assume di volta in volta forme diverse (elaborazione di un testo, videointervista, montaggio delle immagini e delle voci registrate). Il racconto del primo giorno di scuola richiama un'esperienza personale, da posizionare nel quadro cui appartiene. Pare evidente che qui si mette in gioco la memoria delle persone, che di certo non sostituisce una ricostruzione storiografica. La cornice, che emerge dai dati storici e da altre fonti, quindi da una ricerca allargata, è molto più ampia: il sistema educativo e l'alfabetizzazione, la composizione sociale di una classe scolastica, l'organizzazione e il ruolo della famiglia, eccetera. A partire da diversi elementi si potrà dunque disegnare un quadro, che sarà inevitabile comparare con la situazione odierna o con altri periodi e contesti. Mettendo poi insieme diversi film amatoriali sui primi giorni di scuola, eventualmente aggiungendo altri film legati al mondo scolastico (dalle gite, ai momenti salienti, fino alla produzione di documentari e fiction svolta all'interno delle scuole), e operando ricerche su ognuno di essi emergeranno differenze sostanziali (e probabilmente affioreranno le figure per comporre un ritratto audiovisivo della scuola italiana nel corso degli anni).

### **Il fascino di una macchina del tempo**

(P) La ricerca che parte da un film amatoriale può prendere altre direzioni. Ad esempio per ampliare il quadro di un momento storico. Possiamo partire da un film per indagare il "fuori campo", oltre i margini dell'inquadratura. Per vedere gli avvenimenti e il contesto sociale di un frangente nel quale ci si sente addirittura catapultati. Così il film su una giornata qualunque, il famoso primo giorno di scuola, o la domenica della prima comunione, o un compleanno, comunque avvenimenti facilmente databili, diventa il punto di partenza per muoversi sincronicamente nello spazio, spostandosi sul piano locale, nazionale e internazionale, pensando agli innumerevoli incroci con le altre fonti. Il passaggio da questi microcosmi tangibili, una dimensione quotidiana e riconosciuta, alla storia politica e sociale rappresenta un esercizio stimolante sul piano didattico. Per riflettere sul rapporto tra la quotidianità, fatta di storie minime e apparentemente di poca importanza, e la narrazione storica tradizionale, da manuale scolastico, che rimane pur sempre un racconto in cui si susseguono i fatti.

## La storia che non è inquadrata: *Soul of a Century*

(S) Quanto scritto sopra mi fa immediatamente venire in mente un film molto interessante, dove il “fuori-quadro”, il non mostrato o reso esplicito dalle immagini e suoni che vediamo, è la parte che crea tensione e che pone quesiti: quanto è importante conoscere il contesto? Quanto influiscono gli avvenimenti della Storia su quelli delle storie private riprese nel cinema di famiglia? Per rispondere a questi quesiti cito *Soul of a Century* (2001) di Michael Kuball. Il film si muove nell’ambito di materiale di archivio familiare e racconta in due ore, un secolo di film familiari tedeschi, un’altra Storia. Sono tutti film girati da cineoperatori dilettanti e il sonoro è costruito a partire dalle testimonianze dei protagonisti, raccolte dal regista, che ci permettono di riconoscere i volti, i luoghi e i gesti che altrimenti non comprenderemmo appieno. Ogni sequenza è commentata “in diretta” da un membro della famiglia (mai mostrato in campo), tra riso, emozione, silenzi. Riprese di compleanni, feste, vacanze, gite al fiume, sono i momenti di vita quotidiana di famiglie normali in una nazione in guerra, ma gli echi di quello che succede fuori dalle protette mura domestiche è assente, volutamente assente. Questa assenza e questo silenzio hanno un peso enorme e Kuball sceglie immagini emblematiche, potenti metafore: una sequenza-simbolo, due bambini molto piccoli, fratello e sorella, giocano alla guerra, o meglio alla preparazione della guerra, con marcette e scene di vita da campo militare. I bambini rappresentano lo specchio di una nazione che si prepara alla guerra e alle invasioni e aggressioni. Il fuori campo della grande storia incombe: riprese di bambini felici che danzano in tutù, ragazze eleganti che sorridono al cineoperatore, giovani coppie in vacanza, gite in barca e in montagna, allegre merende, ma esternamente la guerra segna il destino di intere nazioni. Emergono da queste immagini amatoriali comunque segni e simboli che agghiacciano lo spettatore, come quando uno dei testimoni racconta tranquillamente in voce off al regista che nella barca accanto alla sua viaggiava Goebbels, o quando intravediamo saluti hitleriani che si scambiano giovani ragazzi e la voce fuori campo del testimone resta in silenzio, non commenta.

## Libere riscritture del cinema amatoriale

(P) Un altro caso concreto, forse utilizzabile nelle attività didattiche, renderà più chiara la dinamica tra le immagini amatoriali e

le forme narrative inedite che ne derivano. Il film *Formato ridotto – Libere riscritture del cinema amatoriale* (2012) è il frutto di un progetto che ha visto cinque scrittori (Ermanno Cavazzoni, Emidio Clementi, Enrico Brizzi, Wu Ming 2 e Ugo Cornia) attingere alle immagini dell'archivio di Home Movies. I cinque testi prodotti sono alla base degli episodi di un film che reinterpreta l'archivio. Questo progetto ha permesso di sperimentare nuove narrazioni, partendo dalla specificità delle immagini prescelte. Infatti, le tecniche adottate e gli stili diversissimi di ogni singolo autore hanno preso corpo in un florilegio a suo modo paradigmatico per la rilettura degli archivi filmici privati. Nell'episodio intitolato 51, Wu Ming 2 incrocia i suoi ricordi con le riprese in 8mm operate dal cineamatore Angelo Marzadori, della prima Festa Nazionale dell'Unità a Bologna, svoltasi nel centro storico, al parco della Montagnola e in via Irnerio, nel 1951. Il film è un piccolo saggio, in cui il testo si sovrappone alle immagini. Wu Ming 2 parte da un ricordo personale, la prima visita da adolescente alla festa dell'Unità del 1990, poco dopo la caduta del Muro e da una considerazione che riguarda la topografia della memoria: nella sua esperienza il festival dell'Unità si svolge "da sempre" al Parco Nord, nella periferia nord della città. La prima impressione è di stupore rispetto a un luogo, la Montagnola, dove la manifestazione si svolse tra il 1951 e il 1972. Poi lo scrittore riflette sulle immagini e sviluppa un ragionamento, che passa da una sequenza all'altra, con diversi salti temporali. Qui le immagini d'archivio segnano una narrazione che si distacca dalle intenzioni dell'autore. Marzadori aveva filmato l'avvenimento nel tentativo di restituirlo fedelmente, in linea con la propaganda di partito. Il valore sta dunque nelle possibilità offerte dalle immagini, qualora le si osservi da altre angolature. Se il punto di vista di chi filma appartiene a un militante, il cui sguardo è unico, individuale e irriducibile, anche lo sguardo di chi analizza le immagini a distanza produce un'interpretazione rinnovata, che dal particolare (un avvenimento accaduto a Bologna oltre sessanta anni fa) si allarga a una riflessione generale che riguarda il conformismo "storico" del partito comunista e probabilmente della società italiana nel suo complesso. Un problema che Wu Ming 2 pone in termini dubitativi, ma il ragionamento parte da immagini lontanissime nel tempo e da ricordi personali che risalgono a venti anni fa.

La conclusione che potremmo trarre da quest'esempio è che le immagini richiamano sempre altre immagini, i ricordi registrati (di un cineamatore degli anni Cinquanta) richiamano l'esperienza

vissuta di spettatori e autori contemporanei, producendo un corto circuito che aggiunge nuove sfumature e fornisce chiavi di lettura corrispondenti alle questioni che ci poniamo oggi. Wu Ming 2 ha sentito l'esigenza di una riflessione particolare su un periodo che lui stesso ha vissuto (anche se solo nella fase finale) e su una parabola politica sentita come contraddittoria. In questa rilettura si rende chiaro quanto le immagini d'archivio si prestino a processi di scavo che ne mettano in luce le ambiguità e ne amplifichino i risvolti culturali, ben al di là di un'interpretazione letterale e univoca.