

Paolo Simoni

NON BASTA PREMERE UN BOTTONE

Riflessioni sul cinema amatoriale.

Le fasi tecnologiche, i contributi teorici, le pratiche culturali e artistiche

L'obiettivo che mi propongo è di individuare alcuni passaggi nell'evoluzione del cinema amatoriale, passaggi che in un certo senso possono essere considerati i presupposti dell'attuale fase di affermazione delle tecnologie digitali. Si tratta di snodi tecnologici, teorici e culturali. Essi appartengono al passato, ma penso che sia interessante proporli non soltanto in chiave storica.

Occorre chiedersi che cosa s'intende quando si parla di cinema amatoriale. Apparentemente una questione banale. Nella prospettiva in cui mi muovo, il cinema amatoriale è un fenomeno molto ampio e, come vedremo, una sua definizione rimarrà controversa, o perlomeno ambigua. Esperienze che appartengono al passato appaiono numerosissime, complicate da descrivere e difficilmente sintetizzabili. Oggi la questione è ancora di più caratterizzata dalla frammentazione. Tuttavia vorrei che fosse possibile, attraverso scritti come questo, estendere concettualmente le teorie e le pratiche amatoriali del cinema, piuttosto che racchiuderle in un unico campo, attraverso esempi e citazioni, e non classificazioni definitive. Per questo motivo preferisco procedere per salti temporali, spaziali e tematici senza alcuna pretesa di sistematicità e col rischio di apparire ondivago.

In sintesi, quello che segue è un tentativo di individuare nei cambiamenti e nelle forme del film amatoriale le premesse di quello che compiutamente offre oggi e soprattutto offrirà in futuro il video digitale. Mi muovo nel terreno delle pratiche consolidate, le esperienze pionieristiche e le sperimentazioni. Vorrei porre la seguente domanda: che cosa ha rappresentato e può sempre di più rappresentare sul piano sociale e culturale, ancor prima che filmico, la possibilità per un singolo individuo, solo, al di fuori di una struttura di produzione professionale, fare film e documentare attraverso il cinema il proprio vissuto?

Inizio con un paradosso. Senza rifarmi a cifre precise, mi sembra del tutto evidente che nella sua forma amatoriale il cinema è praticato ben più che nella sua modalità professionale. In termini quantitativi non è possibile un confronto. Tuttavia occorre chiedersi perché il fenomeno appare così poco studiato e conosciuto.

Infatti, nel cinema amatoriale rientrano forme di cinema documentario quali il film di famiglia, il diario filmato, il cinema sperimentale underground, il cinema privato, tutte forme interconnesse. Roger Odin, che a lungo se ne è occupato, sostiene che il cinema amatoriale costituisce un campo dai confini incerti e mobili ma anche estremamente eterogeneo. Quel che mi interessa maggiormente, è un aspetto che

vedremo, il cinema amatoriale come possibilità per il cinema di rinnovarsi, grazie alle evoluzioni tecnologiche, e soprattutto alle pratiche, elitarie o di massa che siano, diffuse in ambiti molto diversi tra loro, e ad elaborazioni teoriche di cineasti sempre collocabili al di fuori dai circuiti ufficiali. A mio parere queste possibilità a più riprese hanno rimesso in gioco la definizione stessa di cinema, e attualizzandole possono continuare a farlo oggi.

La nascita e lo sviluppo del cinema amatoriale sono basati su alcuni presupposti fondamentali. L'utilizzo di pellicola invertibile non infiammabile, dai primi anni Venti, che significa sicurezza e abbattimento dei costi (non occorre stampare il negativo).

La riduzione dei formati, dallo standard 35mm, dopo molti tentativi, la maggior parte dei quali fallimentari, 16mm, 9,5mm, 8mm e Super8, formati sempre più stretti ed economici secondo i numerosi slogan pubblicitari (piccolo, semplice ed economico). Numerose altre innovazioni tecnologiche, Odin ne ricorda alcune: "passaggio dalla ripresa a manovella alla motorizzazione (nel 1928 Pathé distribuisce la Motocaméra con motore a molla); passaggio dalla bobina alla cassetta pronta per essere caricata (dapprima in 9,5 mm per la Pathé, destinata alla proiezione e successivamente, dal 1965, in Super 8, per la ripresa); miniaturizzazione del materiale: la cinepresa Fujii Single 8 P2, ultraleggera (265 g), rappresenta indubbiamente, per quanto riguarda il cinema su pellicola, il punto di arrivo su questo asse; sviluppo degli automatismi (messa a fuoco e apertura del diaframma); passaggio alla telecamera dapprima con un materiale relativamente pesante e ingombrante e poi a partire dal 1970, alla videocamera".¹

Che ci fosse un forte interesse da parte dell'industria a sviluppare il cinema in uno spazio diverso da quelli professionali è testimoniato dai pochi studi in materia:

"Nel primo ventennio del secolo scorso vediamo protagoniste piccole e grandi aziende impegnate ad accaparrarsi il primato sui brevetti per l'equipaggiamento del cinema, dalla pellicola alle cineprese ai proiettori, ad uso degli amatori. Obiettivo principale: riuscire a rendere l'apparato amatoriale il più appetibile possibile per conquistare larghe fette di mercato. Questo comportò un impegno notevole da parte degli stabilimenti e delle industrie di produzione nello sviluppo di una tecnologia allo stesso tempo leggera, maneggevole ed economica capace di attrarre il maggior numero di acquirenti.

La tendenza è stata dunque quella di semplificare ai massimi termini l'uso delle apparecchiature cinematografiche e di ridurre sempre di più i costi per permetterne una diffusione il più capillare possibile. E la riduzione del prezzo è stata direttamente proporzionale alla riduzione del formato della pellicola. Una ricerca che proseguirà

¹ Roger Odin, *Il cinema amatoriale*, in Gian Piero Brunetta (a c. di), *Storia del cinema mondiale*, 5: *Teorie, strumenti, memorie*, Torino 2001, pp. 319-352 (cit a p. 334). Secondo Odin si può far risalire la nascita del cinema amatoriale, e in particolare del film di famiglia, alle origini del cinema. "Appare sempre più chiaro che il cinema è stato concepito dai Lumière, come un prolungamento perfezionato della fotografia amatoriale di ricordo, (...) l'invenzione del cinema va dunque letta non più come rottura rispetto alle ricerche sulla fotografia bensì come un progresso sullo stesso asse: *il cinema è fotografia vivente di famiglia*. (...). Considerato così, il film di famiglia non appartiene al paradigma del cinema bensì alla fotografia di ricordo." (p. 343).

fino all'inizio degli anni Settanta, quando la pellicola sarà soppiantata dal video, pur continuando ad essere venerata da alcuni irriducibili amatori, che tuttora "sfruttano" le potenzialità della pellicola in formato ridotto, in particolare il super8 e il 16mm".²

Non è una forzatura, ma un'utile semplificazione, far coincidere le fasi tecnologiche all'affermarsi dei diversi formati, per quel che riguarda la pellicola "i formati amatoriali o substandard maggiormente diffusi sono stati i già citati 16mm, il 9,5mm, l'8mm e il Super8. I primi due tra il 1922 e il 1923 segnano l'inizio della diffusione del cinema amatoriale, l'8mm dal 1932, e il Super 8 dalla metà degli anni Sessanta."³

² Karianne Fiorini e Mirco Santi, *Per una storia della tecnologia amatoriale*, in "Comunicazioni sociali" n°3 Settembre-Dicembre 2005, pp. 427-8. Il saggio fornisce un quadro storico e bibliografico sulla storia dei formati minori.

³ "Quali le caratteristiche comuni e quali le differenze?"

È evidente che il formato 16mm risulta fin da subito il più "generoso" nella qualità dell'immagine, considerate le dimensioni del fotogramma stesso e la stabilità assicurata in fase di ripresa dalla doppia perforazione, e anche il più "oneroso" fra i formati substandard. Proprio per queste peculiarità è diventato col passare del tempo il formato semi-professionale per eccellenza, adottato nel settore industriale, sportivo, medico e giornalistico, nonché televisivo fino agli anni '80. Nel cinema e nel documentario ha avuto un certo ruolo, nella produzione della pubblicità e del videoclip continua ad avere un notevole utilizzo (in fase di progressiva dismissione, a favore del video HD).(...)

Il 9,5 mm o Pathé Baby, dal nome dell'industriale francese che per primo captò le potenzialità commerciali del cinema amatoriale, è sicuramente il formato che meglio sfrutta le possibilità del suo supporto: l'utilizzo dello spazio del fotogramma è il più notevole in assoluto (una superficie del fotogramma quasi equivalente al 16mm e una larghezza del supporto di poco più della metà), la perforazione è rettangolare con gli angoli arrotondati, centrale, cioè fra un fotogramma e l'altro.

La sua origine francese ne ha favorito la popolarità soprattutto in Europa, e in Francia ha mantenuto un buon numero di fedeli adepti. In Italia fino all'avvento della seconda guerra mondiale resta probabilmente il più diffuso dei formati amatoriali, surclassato per ragioni commerciali negli anni 50 dall'8mm, di fattura americana.

L'8mm dal 1932, anno in cui apparve sul mercato americano, e fino al 1965, fu "il formato" amatoriale per antonomasia. Geniale rielaborazione al risparmio (di superficie, quindi di costi, ma anche d'ingombro nelle cineprese) è il più stretto dei formati, e anche se l'immagine risulta la più piccola in assoluto, il tipo di trascinamento e la buona concezione ottico-meccanica degli strumenti che servono a impressionarlo ne hanno decretato un successo inevitabile e un mantenimento di posizione fra gli esperti cineamatori anche dopo l'apparizione del Super8.

Con una semplice modifica, l'aggiunta di una doppia perforazione, si trasforma la pellicola 16mm in film Doppio8. Un fotogramma di 16mm si suddivide con questo sistema in 4 fotogrammi 8mm. La Kodak ha brevettato con questo formato il "cinema per tutti". Al primo passaggio nella cinepresa la pellicola viene esposta solo sulla metà della sua larghezza. Per registrare la seconda metà del film si devono invertire la bobina ricevitrice, ora piena, e quella debitrice, svuotata.

Questo espediente tecnico, per quanto riducesse di molto la spesa, risultava piuttosto macchinoso in quanto erano necessari due "caricamenti" della cinepresa in condizioni di penombra per evitare di velare la pellicola vergine o parzialmente impressionata. Di conseguenza l'uso del Double 8 richiedeva una certa destrezza e precisione nell'utilizzo della cinepresa: quella appunto di un cineamatore.

Il Super8, l'ultimo (solo cronologicamente) dei formati dedicati al cinema amatoriale è in un certo modo frutto del suo tempo: quaranta anni fa il boom economico si esprime anche nell'industria della pellicola a passo ridotto e creò il suo prodotto "moderno" e innovativo, all'insegna dell'automatismo e della semplificazione. Il caricatore è alla base di tutto il sistema: facile da usare, rapido da caricare nella cinepresa, (impossibile sbagliare il senso e o "bruciarne" il contenuto con una manovra non

Di fianco a una storia della tecnologia, che sarebbe essenziale tracciare con studi accurati in questo campo, sarebbe necessario scriverne la storia “sociale”: quanto e come si sono diffusi questi apparati cinematografici? Come sono cambiati nel tempo? A quali pratiche hanno dato origine? Se gli obiettivi dell’industria sono stati allargare il mercato, abbattendo i costi e facilitandone l’uso, considerazione evidente che andrebbe però circostanziata con dati quantitativi e qualitativi, resta ancora più indefinita una riflessione sul ruolo del cinema amatoriale nella società. A questo proposito propongo degli spunti, come percorsi trasversali, che riguardano teorie e pratiche.

Intanto, con cinema amatoriale è possibile intendere una così grande molteplicità di forme cinematografiche, anche molto diverse le une dalle altre, che le generalizzazioni possono facilmente indurre a valutazioni errate.

Per sua stessa natura nella maggior parte dei casi il cinema amatoriale sfugge alle classificazioni: per esempio non sono possibili filmografie, e questo è uno dei motivi per cui è difficile studiarlo come fenomeno. Un’altra ragione consiste nel fatto che non è sottoposto ai controlli e ai condizionamenti delle produzioni cinematografiche, né in generale è possibile sottoporlo a revisioni e censure. In questo senso rappresenta un cinema non-ufficiale, libero, anche se questa parola può provocare ambiguità (non a caso espressioni quali “cinema libero” si sono diffuse contestualmente alla diffusione dei mezzi tecnici amatoriali).

In Italia ci si imbatte in una figura centrale nel dibattito sul cinema nel secondo dopoguerra, Cesare Zavattini, il protagonista di una miriade di interventi sul piano teorico e sul piano dell’azione. La sua inesauribile attività in tante direzioni ha portato a molte idee, in parte rimaste non realizzate: si è parlato di utopia zavattiniana, forse sminuendo la portata di tante intuizioni e non considerando il fatto che fosse semmai in anticipo sui tempi.

Con le sue prese di posizione su un “altro cinema”, che qui certo non sintetizzerò, Zavattini ha cercato di promuovere “le modalità produttive e le forme cinematografiche più esterne all’industria. In questa luce è stato, su scala internazionale un anticipatore e un maestro per ribaltare la prassi cinematografica”⁴, sostenendo che al di fuori dalle strutture cinematografiche il cinema avrebbe potuto innovarsi e rinnovarsi, se non sovvertire se stesso.

Attraverso la diffusione dell’altro cinema si potrebbe realizzare compiutamente il neorealismo, e rendere democratico l’atto di fare cinema (“non un cinema di pochi per tanti, ma un cinema di tanti, per tanti...”). Il richiamo ai cineamatori è spesso esplicito. Come è noto a Zavattini interessano in primo luogo certi temi di grande importanza e attualità sul piano civile e su quello politico (per esempio la pace) e certe forme di cinema (i cinegiornali liberi, film inchiesta e altre formulazioni originali di cinema). Se poi il famoso procedimento chiamato, con un’espressione

corretta) e completamente in plastica” in Karianne Fiorini e Mirco Santi, *Per una storia della tecnologia amatoriale*, cit. , pp. 432-34

⁴ Mino Argentieri, *Introduzione* in Cesare Zavattini, *Neorealismo ecc.*, Milano 1979, p. 7. Sull’attività di Zavattini cfr. Tullio Masoni e Paolo Vecchi, *Cinenotizie in poesia e prosa. Zavattini e la non-fiction*, Torino 2000.

assai felice e significativa, “pedinamento della realtà”, potesse riferirsi al cinema amatoriale, senza pensarci troppo, le radici vertoviane di questa idea potrebbero ulteriormente configurarla come una sorta di quadratura del cerchio del cinema, ossia finalmente il compiersi di una rivoluzione.

Nella riflessione di Zavattini è presente anche il disincanto, o forse semplicemente la coscienza di proporre progetti non immediatamente realizzabili, troppo in anticipo sui tempi⁵. “Quante volte si era detto che il giorno in cui la macchina da presa sarebbe stata nelle mani di tutti, quello avrebbe potuto essere “giorno di rivoluzione”: nel senso di un cinema come avanguardia morale innanzitutto, contributo specifico a una cultura di azione. È accaduto quasi l’opposto (...) Milioni di individui che posseggono una macchina da presa risultano degli integrati ante-litteram, e non hanno intenzione di approfittare di essere fuori dalla costrizione, dalla corruzione, dai soffitti bassi del meccanismo del cinema maggiore. Usciti dall’analfabetismo cinematografico seguitano ad aspettare che il mondo sia esplorato dagli altri e poi raccontato loro”. La colpa è la mancanza di alfabetizzazione del cinema e del pregiudizio verso il cinema minore, percepito unicamente come passaggio al cinema maggiore. Prosegue: “Solo pochi sanno che le misure delle quali dispongono non sono da considerarsi un limite, ma un mezzo insostituibile per attizzare conoscenze altrimenti proibite e di lento raggiungimento”. Però – aggiunge Zavattini – se si chiede di trattare temi come pace e democrazia ai cineamatori “dopo un primo momento di perplessità (dove debbo indirizzare l’obiettivo? Su di me? Su mio padre? Sul mio principale, su un fiore, su un incidente stradale o sulla vasca da bagno?); possono, nel peggiore dei casi darci delle informazioni utili sull’uomo medio”. In questo passaggio trovo una saldatura tra la proposta di un cinema impegnato/cosciente e il cinema amatoriale come pura espressione e testimonianza antropologica di chi di lo fa (in ogni caso è interessante sapere come pensa e agisce l’uomo medio, ragione per cui per chi studia una società potrebbe essere interessante ogni documento filmico).

Zavattini “ipotizza un realizzatore unico del film, che assommi le mansioni del regista, dell’operatore, del montatore e del soggettoista. (...) L’assunzione di ruoli molteplici in una sola figura risponde a una esigenza lontana dalla enfaticizzazione del professionismo e del regista demiurgo, ossia alla necessità che ogni essere umano si corredi del mezzo cinematografico così come si adopera la scrittura per comunicare. Zavattini si augura una alfabetizzazione di massa, che socializzi un armamentario linguistico finora appannaggio di alcuni specialisti, i quali ne sono i depositari privilegiati. L’evoluzione tecnologica (vale a dire la pellicola più sensibile alla luce naturale, i sistemi più spigliati di registrazione dei suoni, il videotape, il nastro magnetico cancellabile, il formato ridotto, la “camera” sempre meno ingombrante), ripetutamente invocata e mai divinizzata da Zavattini, lo conforta nel vagheggiamento di un cinema corsaro. Sarà forse un’utopia, quella della cinepresa che compete con la penna e la matita, ma Zavattini scorge nel godimento abituale degli strumenti cinematografici più leggeri e maneggevoli il passaggio verso il

⁵Citazioni tratte da Cesare Zavattini, *Conversazione prima*, in “Cinema Documentario”, aprile-giugno 1966, poi in Cesare Zavattini, *Neorealismo ecc.*, cit.

superamento della separazione di funzioni e di competenze che preclude allo spettatore la possibilità di essere un osservatore diretto della realtà”⁶ Credo che tuttavia non sia stato casuale la rimozione del pensiero di Zavattini per così tanto tempo, così come il fatto che le sue proposte siano state rigettate dal cinema “ufficiale”, proposte pericolose per il sistema cinema.

Dalla teoria di Zavattini discende l’uso del video come mezzo di documentazione sociale, di cui Alberto Grifi è uno dei pionieri negli anni Settanta. Grifi stesso si sente di riprenderlo quando afferma che il discorso molto attuale di Zavattini “era il discorso sulle tecnologie leggere, sui costi bassi, sugli spazi di libertà che si potevano aprire”. Grifi si riferisce a una stagione – gli anni Settanta – in cui “da una parte c’era il cinema commerciale, dove si andava a passare una serata, e dall’altra il cinema militante, troppe volte modellato sui linguaggi di regime, slogan e pugni chiusi. E forse è proprio questo che Zavattini mi ha fatto capire, che non era tanto importante il cinema dei pugni chiusi, ma cercare di cogliere come stavano cambiando i comportamenti, se era vero che la promessa rivoluzionaria stesse configurando una vita nuova, se i comportamenti stessero realmente cambiando rispetto alla famiglia, alla coppia, alla vita quotidiana”.⁷

Se spostiamo l’asse di osservazione su coloro che operavano nell’ambito del cinema underground, utilizzando tecniche e strumenti amatoriali, possiamo prendere come esempio Piero Bargellini, filmmaker recentemente riscoperto con un’importante retrospettiva (Torino Film Festival 2006). Ma non è solo una questione di formati (8mm e 16mm). “Questo cinema è molto più debitore del cinema amatoriale che del cinema sperimentale vero e proprio, in questo senso è un cinema provinciale, in alcuni casi questo provincialismo è stato estremamente proficuo, perché ha permesso di conservare quella ingenuità di sguardo, quell’essere cine-amatore, che in alcuni è venuta meno, cioè erano già troppo consapevoli di quello che facevano, erano già troppo artisti. Piero Bargellini non è un artista, è un amatore, un dilettante, nel senso che provava diletto nel fare queste cose, e in questo diletto forse si esauriva il suo desiderio di essere cineasta, cioè il mito del professionismo nel cinema che è un mito che il cinema sperimentale ha distrutto, dovrebbe averlo distrutto per sempre, ma periodicamente ritorna l’idea che per fare del cinema bisogna essere professionisti”⁸ Secondo Aprà “è l’atteggiamento amatoriale, il fatto di fare i film per se stessi e per i propri amici, i propri familiari, questo è all’origine di molto di questo cinema”

Uno degli aspetti che caratterizza il cinema di Bargellini è appunto lo sguardo del cineamatore. Un cineamatore in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta, sarebbe potuto entrare dentro “la storia del cinema” quasi solo per caso. Accadde a un filmmaker come Bargellini, perché il suo percorso di ricerca filmica finì negli occhi di amici

⁶ Mino Argentieri, *Introduzione*, cit., p. 17.

⁷ *Alberto Grifi, cineasta-inventore*, intervista di Monica Dall’Asta, in Giacomo Manzoli e Guglielmo Pescatore (a c. di), *L’arte del risparmio: stile e tecnologia*, Roma 2005, p. 159

⁸ Dichiarazioni di Adriano Aprà nel documentario dedicato a Bargellini nella serie *Schegge d’utopia* (2004) di Paolo Brunatto

artisti, curatori di rassegne, per una serie di circostanze uscì allo scoperto e comunque entrò nel giro del cinema underground, in quella cerchia, che peraltro prevedeva forme di distribuzione e diffusione. Ma in seguito sarebbe stato completamente dimenticato (e perduto), se non fosse per la perseveranza che consente di riscoprirlo dopo molto tempo, più di venti anni dopo la prematura scomparsa.. Lo stesso sarebbe potuto accadere ad uno scrittore che scrive per sé, a un pittore che dipinge senza mostrare i suoi quadri, ecc...

I cineamatori, questi filmmaker che impugnavano la cinepresa, si muovevano solo nel loro ambito strettissimo: famiglia e amici.

La tecnologia amatoriale ha consentito l'esistenza di questa pratica marginale di scrittura della realtà quotidiana, già sulla pellicola, fin dalle origini del cinema amatoriale, all'inizio in ambiti sociali ristrettissimi, in seguito in ambiti più ampi. Non mi riferisco tanto ai cineamatori dei circoli, il più delle volte impegnati nel misurarsi con un cinema in miniatura, il documentario e la fiction, un cinema con vocazione professionale ma senza mezzi per esserlo. Sto parlando invece di filmmaker liberi da condizionamenti produttivi e liberi dai condizionamenti del linguaggio nell'esprimere se stessi, il mondo in cui vivevano, con la cinepresa, in prima persona. Che praticavano il cinema principalmente per registrare una memoria su pellicola ed eventualmente rielaborarla.

Anche senza saperlo molti di coloro che hanno filmato per documentare la propria vita sono in qualche modo filmmaker underground, "imparentati" con alcuni cineasti che hanno predicato l'amatorialità come rottura dei metodi tradizionali del cinema.

Il valore del cinema amatoriale come possibilità di rinnovamento nel cinema, infatti, è rintracciabile nell'opera e nelle enunciazioni teoriche di alcuni esponenti del cinema indipendente, di qua e al di là dell'Oceano. Le parole di Stan Brakhage tratte dal famoso testo *In defense of the "amateur" filmmaker*, in questo senso sono al centro della riflessione sulla natura del cinema privato:

"Ho lavorato da solo e in casa, su film di valore commerciale apparentemente nullo... in casa, con uno strumento che amo, facendo film per i quali ho lo stesso preciso interesse che come padre ho per i miei figli. Dato che questi "film familiari" (home movies) hanno finito per ricevere apprezzamenti, divenendo un fatto pubblico, io, che li ho fatti, sono stato definito un "professionista", un "artista", un "amatore" (amateur). Di questi tre termini, l'ultimo – amatore- è quello di cui in realtà mi onoro... sebbene sia il più delle volte usato per criticare il mio lavoro da parte di coloro che non lo capiscono"

Brakhage sostiene che la parola "amateur" (dal latino amare) è disprezzata dai professionisti. Ma un amatore lavora a seconda delle proprie necessità e "se fa del cinema, fotografa ciò che ama o di cui in un certo senso ha bisogno – un'attività sicuramente più reale, e quindi rispettabile, del lavoro compiuto in vista di un guadagno, o della fama, del potere, ecc... E soprattutto individualmente di gran lunga più significativa di un impiego commerciale – poiché il vero amatore, anche quando lo fa insieme ad altri amatori, lavora sempre da solo, giudicando la riuscita rispetto al suo interesse nel lavoro, piuttosto che rispetto ai risultati o al riconoscimento altrui. Perché allora i critici, gli insegnanti e gli altri guardiani della vita pubblica hanno finito per usare sprezzantemente il termine? Perché hanno fatto sì che "amatore",

significati “inesperto”, “goffo”, “noioso”, o addirittura “pericoloso”? Perché l’amatore è uno che realmente vive la sua vita – non uno che “compie il suo dovere”- e in quanto tale, esperisce il proprio lavoro, mentre lo svolge, invece che andare a scuola a impararlo per potere passare il resto della sua vita impegnato solo a svolgerlo doverosamente. E così l’amatore impara e si sviluppa di continuo attraverso il suo lavoro durante tutta la vita, con una “goffaggine” ricca di scoperte continue che è bella da vedere – se la si è vissuta e la si riesce a vedere- (...) Amatori e amanti sono coloro che guardano alla bellezza e si rendono simili a essa e quindi dicono che “gli piace”; ma i professionisti, e specialmente i critici, sono coloro che si sentono invitati e in dovere di professare, provare, migliorare, ecc. E sono pertanto del tutto estraniati da qualsiasi semplicità di ricezione, accettazione o apertura, a meno d’essere sommersi da qualcosa. (...)

Quando un amatore fotografa scene di un viaggio, di un party, o di altre speciali occasioni, e specie quando sta fotografando i propri figli, sta innanzi tutto cercando di far presa sul tempo, e, in ultima analisi, sta tentando di sconfiggere la morte. L’atto del fare cinema può quindi essere considerato nel suo complesso come una esteriorizzazione del processo della memoria.

Hollywood, nota anche come la “fabbrica dei sogni”, compie drammi ritualistici per celebrare la memoria di massa (molto simili ai rituali delle popolazioni tribali) e film propiziatori che cercano di controllare il destino della nazione proprio come le tribù primitive versano l’acqua al suolo per far venire la pioggia. E fanno drammi sociali” o “seri”, con grande rischio commerciale per l’industria, e con un atto di sacrificio corporativo non dissimile dalle pratiche di autotortura a cui si sottopongono i sacerdoti per placare gli dèi. In tal modo tutta l’industria commerciale ha creato una pseudochiesa il cui dio è la psicologia di massa e il cui antropomorfismo consiste nel pregare (“Compralo, ora!”) e predare (sondaggi,ecc.) il maggior numero di persone, come se il destino fosse, per ciò, prevedibile e o potesse essere controllato per mimesi..

L’amatore, invece, filma persone, luoghi e oggetti del suo amore come pure gli eventi della sua felicità e quelli di importanza personale che può agire direttamente e soltanto a seconda dei bisogni della memoria(...). Per questo io credo inevitabile che qualsiasi arte del cinema debba nascere dall’amatore, dal medium del cinema familiare, e credo inevitabile che il cosiddetto cinema commerciale, o rituale debba prendere esempio dal film degli amatori piuttosto che il contrario, come purtroppo spesso è il caso di questi tempi”.⁹

Le lunghe citazioni dal testo di Brakhage riassumono il manifesto di un artista che rivendica lo status di amatore in opposizione al sistema di produzione industriale, una posizione di rottura che ha rilevanza filosofica, artistica, culturale e politica. Vorrei anche porre l’accento sulla radicalità di questa posizione, che sposta definitivamente

⁹ Stan Brakhage, *In defense of the “amateur” filmmaker*, in “Filmmakers Newsletter”, vol.4, n.9-10, luglio-agosto 1971; scritto attorno al 1967, traduzione italiana pubblicata in *Dimensione Super8*, a cura di Filmstudio 70 e Karmafilm, Roma 1975.

l'ambito del cinema e conferisce dignità ai filmmaker che fanno tutto da soli, sostenendoli e ispirandoli.

Brakhage è il primo uomo ad aver filmato la nascita del proprio figlio. Il film in 16mm è *Window Water Baby Moving* del 1959, in un periodo in cui i padri non assistevano neppure al parto, Brakhage invece riesce addirittura a filmarlo. Poi dichiarò che l'atto del filmare lo teneva lontano dalla paura del momento. Quel che rimane è un film importante, non solo per la bellezza e la poeticità delle immagini, ma anche perché simbolicamente rappresenta l'affermazione del cinema nella sfera più intima dell'essere umano. La cinepresa può essere definitivamente uno strumento con cui rapportarsi con la realtà circostante, la realtà di ognuno di noi

Quando Brakhage diffonde il suo manifesto, il movimento underground statunitense aveva da tempo adottato le attrezzature e le innovazioni tecnologiche del cinema leggero, dichiaratamente per proporre nuove forme di cinema che superassero i limiti della produzione *mainstream*. Capofila di questo movimento è Jonas Mekas con la rivista *Film Culture*, all'avanguardia nel proporre una svolta nel cinema nord-americano.

In un articolo pubblicato a metà degli anni Sessanta, Maya Deren sostiene che “il dilettante dovrebbe far uso dell'unico grande vantaggio che tutti i professionisti gli invidiano, e cioè la *libertà* sia artistica che fisica”, riguardo a quest'ultima, “il cineasta dilettante, col suo equipaggiamento piccolo e leggero, ha soprattutto la dote di essere poco appariscente (per le riprese-verità) e possiede una mobilità fisica molto invidiata dalla maggior parte dei professionisti, sovraccarichi come sono di tutti i loro pesantissimi mostri, cavi ed *équipes*. Non dimenticate che non è stato ancora inventato nessun treppiede che sia altrettanto versatile nei suoi movimenti quanto quel complesso sistema di supporti, giunture, muscoli e nervi che è il corpo umano, il quale, con un po' di pratica, rende possibile un'enorme varietà di angolazioni della cinepresa e di azioni visive”. (...) La parte più importante della vostra attrezzatura siete voi stessi: il vostro corpo mobile, la vostra mente piena di immaginazione e la vostra libertà di usarli entrambi. Assicuratevi che li state veramente usando”¹⁰.

In sostanza, anche in questo caso, tra le altre cose si sottolineano le possibilità di agire da soli sulla/nella realtà con una cinepresa, non solo: l'idea che il corpo stesso del filmmaker sia così pienamente parte in causa nel girare un film è estremamente significativa e cambia la prospettiva di fare cinema.

Sono anni in cui evidentemente diviene ancor più matura la consapevolezza del cinema come strumento completamente a disposizione dell'individuo, al di fuori dalla produzione.

Sarebbe però un errore parlare di cinema amatoriale solo in opposizione al cinema professionale e al sistema industriale, perché ne limiterebbe l'identità definendolo solo al negativo. Credo che queste esperienze pionieristiche degli anni Sessanta e Settanta, anche molto diverse e lontane tra loro nelle intenzioni e finalità, abbiano

¹⁰ Maya Deren, in “Film Culture”, n° 39, Winter 1965, tradotto e pubblicato in *Rassegna del cineamatore*, Modena 1980

segnato un percorso da tenere presente oggi in una riflessione sull'utilizzo degli strumenti che la tecnologia ha messo a disposizione.

Per arrivare a una definizione di cinema privato, una frontiera tutta da esplorare, è stato intrapreso un cammino che tende a considerare appartenenti a questo ambito "quell'insieme di materiali audiovisivi del passato e del presente che nascono al di fuori della "macchina cinema", ovvero delle strutture di produzione industriale del linguaggio audiovisivo sia cinematografico che televisivo.

Una produzione, quella privata, determinata esclusivamente da una personale intenzione espressiva e/o documentaria. Si allude a quell'universo eterogeneo che dallo sterminato repertorio degli *home movies* passa attraverso sperimentazioni varie manifestatesi nel corso del '900 fino a coinvolgere oggi un gran numero di gente comune e di autori, moltiplicati da una sempre più facile accessibilità alle nuove tecnologie digitali di ripresa e di montaggio¹¹.

Il cinema privato come cinema amatoriale-personale, attraverso vari passaggi tecnologici, la cui ultima tappa è rappresentata dal video digitale ha assunto caratteri diversi nel tempo e rilevanza sociale sempre maggiore. Si può sostenere che "i due decenni a cavallo tra la fine e l'inizio del secolo presente abbiano definitivamente segnato l'avvio di una svolta epocale nell'ambito della comunicazione audiovisiva: rivoluzione originata dal convergere degli strumenti di registrazione dell'immagine in movimento e del suono (cinprese, registratori, videocamere) con le nuove tecnologie digitali di ripresa e di editing. Cui si sono assommate le potenzialità di una diffusione capillare e gratuita dei materiali audiovisivi attraverso una rete -Internet- che si va facendo sempre più pervasiva, congiuntamente alla facilità della loro acquisizione e conservazione su supporti di costo contenuto, ottima qualità e rapida consultazione. Con una qualche forzatura, utile però a evidenziarne la straordinarietà, si potrebbe affermare che la scrittura audiovisiva sta vivendo, condensata in pochi decenni, un processo evolutivo analogo a quello che la parola scritta ha sviluppato nell'arco di secoli: dai geroglifici egizi alla geniale e democratica invenzione del barone Bic (la penna biro), se proprio vogliamo fissare due paletti emblematici"¹².

È fin troppo banale parlare di democratizzazione e sarebbe trionfalistico e consolatorio affermare che l'utopia può finalmente realizzarsi. Il successo principale sembra essere l'indipendenza raggiunta e la possibilità di fare un cinema di tanti per pochi.¹³. Sappiamo bene che l'universo di immagini che ci circonda ha assunto altre

¹¹ Testo di Presentazione delle Giornate del Cinema Privato, (Siena, novembre 2005). 2005 (www.homemovies.it). In quell'occasione, autori e studiosi si sono confrontati su queste tematiche

¹² Così scrive Luca Ferro in un saggio redatto per una conferenza tenuta all'Università di Modena e Reggio Emilia (marzo 2006) e di prossima pubblicazione, quale suo contributo e sintesi delle riflessioni delle Giornate del Cinema Privato.

¹³ Recentemente è stato pubblicato da Fabrizio Ferraro il *Breviario di estetica audiovisiva amatoriale. Natura, immagine, etica* (Roma, 2006), una sorta di manifesto che contiene prese di posizione interessanti sulla situazione attuale: "Ci sarà un giorno molto vicino che forse, per fortuna o purtroppo, quasi tutti faremo film, sperando che ci sia almeno la consapevolezza di non aver bisogno di grandi registi istituzionali ma di una nuova condivisione molteplice dell'atto stesso del fare film". E poi: "È giunta la fase in cui ci saranno tanti film per pochi, fatti per loro e con loro, per richiamare il senso di

forme, siamo ben lontani da una coscienza diffusa e, nella maggior parte dei casi, alla diffusione di videocamere e fotocamere digitali corrisponde un accanimento in cui con estrema leggerezza si sostituisce la realtà con la sua spettacolarizzazione.¹⁴

A mio parere uno dei pericoli sta nella ridondanza delle immagini che ognuno di noi potenzialmente può creare: la tecnologia digitale consente di registrare senza alcuna selezione. Da una parte questo è affascinante, perché idealmente consentirebbe a tutti di creare un vero e proprio archivio personale, gigantesco e quasi illimitato. Ma per ritornare alle premesse da cui si è partiti, sarebbe necessario e opportuno conoscere, per esempio, il “valore” di una bobina da poco più di un minuto 9,5mm, la cui pellicola poteva essere impressionata da una cinepresa dotata di carica a molla con un’ autonomia di pochi secondi, costringendo chi girava a un rigore nel selezionare le riprese, che nella maggior parte dei casi erano “montate in macchina”. Prima di tutto il cinema parte dalla testa. Un’osservazione del genere smentisce la pubblicità sulle cineprese e videocamere amatoriali. Non basta premere un bottone.¹⁵

Saggio pubblicato nel volume *Il Film documentario nell’era digitale*, a c. di A. Giannarelli, Annali Aamod 9, 2006.

responsabilità di una comunità che ha voglia di liberarsi dal dominio, con riflessione, divertimento, commozione”. Le posizioni etiche ed estetiche del gruppo amatoriale da cui deriva questo scritto vanno in una direzione politica nei riguardi di produzione e diffusione degli audiovisivi, senza soffermarsi sulla dimensione privata del cinema amatoriale.

¹⁴ Il fenomeno You Tube, che qui non prendo in considerazione, contribuisce all’esplosione “spettacolare” delle immagini amatoriali, in cui è il protagonismo di chi diffonde le proprie immagini che sembra prevalere, non tanto il desiderio di condivisione e di favorire la conoscenza. In ogni caso come mezzo di diffusione Internet offre possibilità illimitate. Il paradosso è che alcuni video amatoriali sono visti di centinaia di migliaia di persone. C’è così un ribaltamento rispetto ai presupposti del cinema privato, inizialmente rivolto a pochi, o addirittura una negazione del privato: ormai tutto è pubblico.

¹⁵ A questo proposito, sottolineo quanto nell’analisi debba essere importante tenere presenti le caratteristiche tecnologiche degli strumenti di ripresa filmici, cinepresa o video, che di fatto rappresentato sempre il primo condizionamento per chi le utilizza, e quindi ne determinano i risultati. E’ pure evidente un avvicinamento tra attrezzature professionali e amatoriali, il cosiddetto livello prosumer, ma è difficile pensare oggi a una futura coincidenza dei mezzi per le tecniche di ripresa, per quelle di post-produzione invece la sovrapposizione pare più netta.