

Paolo Simoni
8mm e Super8

Con i formati a passo ridotto, 8mm e Super8, il cinema nel secondo dopoguerra diviene progressivamente strumento di auto-rappresentazione per le famiglie italiane e senza alcun dubbio la forma di cinema a più basso costo. Tanto che nell'uso comune si ricorre al termine Super8 per indicare quelli che è più corretto chiamare film di famiglia. Si vedrà nel breve *excursus* che segue, tra sovrapposizioni di termini e generi i cui confini sono alquanto labili e incerti, l'impossibilità di dare in poche righe un quadro complessivo dell'uso del cinema in formato non professionale. Vale la pena piuttosto di far intravedere la varietà e la diversità di forme ed espressioni che il cinema amatoriale ha consentito nel secolo scorso, dentro la famiglia e al di fuori di essa.¹

Innanzitutto è essenziale tracciare le tappe principali della storia del cinema amatoriale, vale a dire di supporti e di formati delle pellicole, e dei relativi apparati, principalmente cineprese e i proiettori. Fin dalle origini è chiaro che inventori e industriali vedano la famiglia borghese come ambito in cui il cinema può espandersi, proprio come la fotografia. Difficile però trovare uno standard di formato e un supporto per la pellicola adeguati, poco costosi e ininfiammabili, e i primi due decenni del Novecento segnano tentativi sostanzialmente fallimentari. Se si vuole arrivare a una nascita definitiva e a una diffusione di qualche rilievo, bisogna aspettare anche in Italia, come negli altri paesi in cui il cinema amatoriale si sviluppa, i primi anni Venti, gli anni dell'invenzione e dell'introduzione nel mercato del 16mm Kodak, statunitense, e del 9,5mm Pathé Baby, francese. Non esistono per ora cifre né statistiche su come precisamente la pratica del cinema penetra nella società civile,

¹ Per la redazione di queste righe, mi sono avvalso principalmente di ricerche condotte dai membri dell'Associazione Home Movies di Bologna. In particolare, *Per la storia della tecnologia del cinema amatoriale* di Karianne Fiorini e Mirco Santi, e *La famiglia e la sua immagine. Il film di famiglia nell'Italia del miracolo economico* di Chiara Malta. Entrambe le ricerche sono in corso di pubblicazione. Alcuni temi a cui accenno sono stati inizialmente discussi con Laura Vichi. I nomi dei cineamatori citati e gli esempi di film provengono dall'Archivio filmico della memoria familiare, salvo altra indicazione.

essenzialmente sono i film stessi, sopravvissuti alle incurie del tempo, a provare la loro esistenza. Nel 1932, anno in cui la Kodak lancia l'8mm, i cineamatori italiani, così già si possono chiamare, sono una piccola schiera, saggiano il nuovo formato, che rimarrà il principale fino alla metà degli anni Sessanta. I film di famiglia degli anni Trenta documentano la vita della società borghese del tempo e in alcuni casi i tentativi di evadere dalla quotidianità usando la cinepresa come mezzo per esprimere la propria personalità: i cineamatori sono appassionati di fotografia che passano all'immagine in movimento, esercitatori di libere professioni che fissano momenti delle loro vite, spesso in viaggio, come fossero appunti di un diario, e probabilmente studenti del CineGuf che sperimentano le potenzialità del linguaggio cinematografico. Sono nella maggior parte rappresentanti della società civile, aderenti o meno al regime fascista o suoi sostenitori, ma in definitiva i loro film derivano da uno sguardo indipendente, incontrollato e non censurabile, vera espressione della sfera privata. Per sua stessa natura, il cinema privato si colloca al di fuori della messa in scena del regime operata dal LUCE e più in generale dell'industria cinematografica. Poco più tardi l'Europa diviene campo privilegiato per le riprese amatoriali. Oltre a documentare la vita quotidiana in tempo di guerra, piccole cineprese riprendono di nascosto scene che non era previsto dovessero essere impressionate su pellicola: la distruzione e le deportazioni. Quando la guerra è finita, vengono invece filmati la liberazione e i festeggiamenti che la seguirono. Pochi esempi, ma significativi. In Grecia, Angelos Papanasstassiou con la cinepresa 16mm, contenuta dentro una gavetta appositamente forata, filma per le strade di Atene le violenze compiute dai nazisti sulla popolazione civile (1941-1944): immagini così preziose (e rischiose da girare, se il cineamatore fosse stato scoperto lo aspettava la pena di morte), sono finite nella documentazione del processo di Norimberga, e poi rimontate nel documentario sperimentale *Angelos' Film* (1999) di Péter Forgács. Ad Amsterdam, nel 1941, quando la famiglia di ebrei De Jong è portata via dalla polizia, il vicino di casa R. Rodenburg riprende la scena da dietro le tende della sua finestra. Anche queste sequenze sono inserite da Forgács, in *The Maelstrom – A Family*

Chronicle (1997), ricostruzione della drammatica vicenda degli ebrei Peeremboom attraverso i loro film di famiglia. Buona parte dei film amatoriali della Germania anni Trenta e dei primi anni Quaranta sono una traccia visiva della mentalità e del comportamento degli individui di una società mentre subisce il processo di nazificazione (ben evidente nei film raccolti e compendati con grande efficacia da Michael Kuball in una serie di documentari tra cui *The Soul of The Century*, 2002). La cinepresa entra nella Resistenza: i partigiani filmano i loro addestramenti, i prigionieri catturati, momenti di pausa e simulazioni di battaglie² e, secondo alcune testimonianze ancora da verificare, istanti di terribili scontri ed esecuzioni. Nelle immagini amatoriali sulla liberazione di Bologna³ si mischiano indistintamente il giubilo pubblico e la gioia privata per la fine delle sofferenze: lo sguardo è molto diverso da quello degli eserciti che filmano le folle festanti. Persino un grande cineasta come Samuel Fuller, già sceneggiatore ma non ancora regista, con la cinepresa 16mm inviatagli dalla madre, nel 1945 filma la liberazione del campo di concentramento di Falkenau a cui partecipa come soldato, e più tardi sarcasticamente così commenta le sue riprese: “Quello che vedete è esattamente ciò che ho filmato [senza tagli, NdA], riprese di un cineamatore, ma gli assassini sono molto professionali”⁴. Cineprese miniaturizzate e leggere, concepite per essere facilmente azionate nella riservatezza, sono divenute dunque uno strumento essenziale nel documentare momenti cruciali della storia pubblica, e talvolta il loro uso risulta essere un’effettiva forma di opposizione alla violenza con scelte individuali di grande coraggio. Per la prima volta con una tale intensità, e in quei frangenti, non è solo la vita di tutti i giorni a essere stata impressionata sulla pellicola: insieme ad essa emergono dirette e forti le immagini che di solito rimangono sullo sfondo del film di famiglia, e che mostrano il contesto storico e gli eventi più o meno drammatici. L’importanza di questi film in primo luogo consiste dunque nell’essere l’unica

² Si vedano ad esempio alcune pellicole 16mm e 8mm conservate all’Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza di Torino.

³ Film 8mm dal titolo *21 aprile 1945*, conservato nell’Archivio dell’Istituto Parri di Bologna.

⁴ Intervista filmata da Emil Weiss e poi montata sul girato originale nel documentario *Falkenau, Samuel Fuller témoigne*, (2005).

testimonianza filmica di avvenimenti in altro modo non documentati, e comunque la più spontanea.

La guerra rappresenta uno spartiacque non solo per l'utilizzo "improprio" delle cineprese, ma anche per i mutamenti che porta nel mercato. Il formato 9,5mm che fino agli anni Trenta è lo standard più apprezzato dai cineamatori (capace di sfruttare meglio la superficie della pellicola grazie alla perforazione centrale tra un fotogramma e l'altro), dal 1945 in poi scompare pressoché del tutto in Italia come altrove, a causa di alcuni inconvenienti tecnici che non ne favoriscono l'utilizzo, e probabilmente della penetrazione americana (leggi Kodak) nel mercato nazionale. Rimane invece a disposizione dei cineamatori più esigenti e con maggiori disponibilità economiche il 16mm, che nel frattempo da formato amatoriale per eccellenza è divenuto formato principalmente ad uso dei professionisti, primi fra tutti gli operatori di guerra, e poi più in generale i documentaristi.

In Italia, negli anni che seguono nascono e pullulano a livello locale circoli cinematografici, riuniti poi in diverse federazioni nazionali. Alcune di esse esprimono le divisioni politiche del dopoguerra, altre si connotano come alternative a impostazioni ideologiche di partito, come iniziative della società civile. La finalità principale è la diffusione della cultura cinematografica, attraverso la programmazione di film al di fuori del circuito commerciale e gli incontri con autori. Parallelamente si sviluppano i cineclub in cui è centrale l'attività di produzione di film in formato ridotto. I soci realizzano film amatoriali, documentari e fiction, e li mostrano agli altri soci e in festival specializzati. È la forma più tipica del cineamatorismo, un'altra storia del cinema italiano (la FEDIC è nata nel 1949 dalla fusione dell'Ente Italiano Cineamatori con la Federazione Italiana Cineamatori). Per alcuni la produzione amatoriale è il banco di prova verso il cinema professionale. Per altri, il cinema amatoriale non può essere che una scelta alternativa e radicale.

Mentre negli Stati Uniti il Presidente è assassinato il 22 novembre 1963, sotto l'obiettivo della cinepresa 8mm dell'ignaro Abraham Zapruder, e non è poi un caso visto che ormai ogni buona famiglia americana è in possesso di una cinepresa, in

Italia siamo in pieno boom economico e sembra giunto il momento opportuno perché insieme agli elettrodomestici entrano definitivamente nelle case il cinema fai da te. Il Paese cresce e proprio in questo periodo molti italiani si comprano l'automobile, cominciano ad andare in vacanza d'estate e certe volte anche d'inverno. I consumi crescono a dismisura e con questi le occasioni e la voglia di auto-ritrarsi, anch'essa segno del benessere conquistato. La pubblicità di apparecchiature cineamatoriali s'intensifica, la famiglia nucleare - ormai famiglia tipo - è il centro della comunicazione e il padre il probabile acquirente (pur non essendo a disposizione dati precisi è indubbia la continua espansione della vendita e dell'utilizzo delle cineprese dagli anni Cinquanta in poi).

Nella società italiana c'è già stato un passaggio culturale e sociale di rilievo in una data chiave, perlomeno simbolica, il 1954, l'anno in cui cominciano le trasmissioni televisive RAI. È noto che da quel momento l'asse dell'immaginario collettivo si sposterà sempre di più dal cinema alla televisione, così come le abitudini degli italiani. Anche il film di famiglia riflette i cambiamenti del tempo. Se il cinema amatoriale in età pre-televisiva costituisce per molti versi l'altra faccia del cinema "ufficiale" (cinegiornali, documentari, la stessa fiction), con la televisione le immagini si moltiplicano e il panorama cambia. Risultato: l'immaginario muta forma e cominciano a modificarsi i punti di riferimento e la scala di valori. Presto il televisore da oggetto di lusso da locale pubblico si trasferisce nella casa di tutti, ma non si colloca sullo stesso piano del cinema di famiglia, le cui funzioni e ritualità non risultano scalfite. Anzi le cineprese 8mm e Super8 puntate sullo schermo televisivo funzionano nondimeno da proto-videoregistratori. Alcuni esempi: papa Pio XII che si affaccia dal balcone, il primo allunaggio, un carosello della sera, la finale dei mondiali di calcio del 1962, soggetti questi tra tanti altri che meritano di finire su pellicola, e quasi non importa se provengono dalla televisione, e che siano trasmessi in diretta o meno. Sulle etichette delle bobine in genere compaiono i soggetti dei ricordi senza menzionare l'origine (o la mediazione) televisiva. L'uso può essere

anche diverso: chi cerca immagini di repertorio sulla guerra in Vietnam per realizzare un Super 8 di controinformazione, le “trova” sul piccolo schermo.

Il 1965 segna il passaggio determinante nella storia del cinema amatoriale, l'introduzione del Super8. Se è vero che la superficie impressionabile del passo otto è ingrandita col Super8 in confronto all'8mm, il che lo rende un formato superiore per qualità fotografica, a più alta definizione, non è affatto scontato che esso sia migliore in assoluto. Il Super8 amplia l'offerta, ma non sostituisce del tutto l'8mm. Molti cineamatori non subiscono il fascino del nuovo formato e rimangono fedeli all'8mm. Per loro il Super 8 è troppo semplice e automatico. Ma il suo avvento è inarrestabile: nuovi padri di famiglia afferrano convulsamente in mano le cineprese, mirano e premono un bottone, e basta. Per filmare tre minuti di felicità. Piuttosto sono contagiati dalla mania dello zoom, che prende un po' tutti: carrellate ottiche avanti e indietro a più non posso. Del resto sono anni in cui i anche i professionisti abusano dello zoom. Naturalmente il “vero” cineamatore continua a considerare il cinema come un linguaggio e una tecnica, di cui impadronirsi prima di tutto. Una volta acquisite le regole, con l'aiuto delle riviste specializzate (come “Cinema Ridotto”, “Il Cineamatore”, “Ferrania”, “Il fotogramma”) e dei numerosi manuali, viene più facile dare spazio alla propria creatività.

Le discussioni nelle pubblicazioni su funzione ed uso del cinema amatoriale, incluso il sottogenere film di famiglia, non si sprecano. “Si gira... in famiglia. Non è giusto limitarsi al reportage di gite domenicali, perché il cinema d'amatore è un hobby intelligente, ma è bene valutare le proprie possibilità con senso critico”.⁵ In questo editoriale si propone la realizzazione del film di famiglia “strutturato”, non “una successione di fotografie, spesso ottime, ma senza costrutto”, gli si vuole dare “un senso compiuto”. È proprio quello che alcuni cineamatori già fanno: in parte è contraddetta la fondamentale definizione di Roger Odin, secondo la quale il film di

⁵ Sergio Cappelletti, *Si gira... in famiglia*, in “Il fotogramma”, n° 12, marzo-aprile 1964.

famiglia non imita la forma cinematografica, ma quella dell'album fotografico.⁶ Il soggetto è sì nella maggior parte dei casi la famiglia, ma i film presentano le caratteristiche di compiutezza: girati seguendo un piano di riprese ben preciso, accuratamente montati, con titoli e didascalie, in alcuni casi sonorizzati. Sono lavori che mostrano gite fuori porta, piccole cronache del quotidiano, viaggi lontani, eventi che riguardano cerchie di amici, le loro attività ludiche e professionali, oppure eventi che riguardano una piccola collettività. Ed esprimono bene la personalità dell'autore. In molte località sono poi operanti cineamatori di riferimento, ben conosciuti come tali, ma la loro fama non esce da confini strettissimi. Realizzano i film per propria iniziativa e per se stessi, ma li presentano a un pubblico più ampio, al di fuori delle mura domestiche. Viceversa girano su commissione, ma non per questo si possono far rientrare nell'ambito del cinema professionale. Pratiche di cinema decentrato che rappresentano una forma di produzione parallela, fuori dall'industria e dai suoi vincoli, e una preziosa miniera di immagini del Paese. Sono figure indubbiamente da cercare e da scoprire questi artigiani del cinema di provincia dimenticati: oltre ad aver documentato la vita di un'Italia scomparsa, operazione di indubbio valore etnografico-antropologico, spesso si rivelano acuti osservatori e in alcuni casi inventori di linguaggi visivi e di soluzioni narrative originali.⁷

Sullo sviluppo del cinema a passo ridotto e sulle sue potenzialità al di fuori dell'ambito privato, rimangono centrali le attività di Cesare Zavattini come teorico e promotore di nuove esperienze legate a un cinema che sarebbe potuto divenire strumento di conoscenza e di comunicazione democratica. Zavattini, in uno dei suoi tanti interventi pubblici sul tema, insinua che “una rivista come *Il fotogramma* potrebbe agitare le acque e contribuire a creare una coscienza cinematografica

⁶ “Il film di famiglia deve essere dunque fatto male (non strutturato, non narrativo) per risultare fatto bene (per funzionare correttamente nel proprio spazio)”. Roger Odin, *Il cinema amatoriale*, in Gian Piero Brunetta (a c. di), *Storia del cinema mondiale*, Vol. V: *Teorie, Strumenti, memorie*, Torino 2001, p. 344.

⁷ Alcuni nomi di narratori del quotidiano con la cinepresa, sostanzialmente attivi tra gli anni Trenta e gli anni Settanta : Nicolò e Vito La Colla, Giuseppe Lenzi, Giuseppe Vecchi, Gaetano Carrer, Luigi Quattrin, Nino Gatti, Tonino Calvino.

svincolata dai luoghi comuni del cinema industriale che non è il cinema, ma *uno* dei modi del cinema, soltanto”.⁸

Si potrebbe facilmente ampliare il discorso sul cinema amatoriale alle esperienze del cinema underground e sperimentale. Molte sono infatti le connessioni e le analogie, a partire dalla comunanza dei formati e delle attrezzature. Il cinema sperimentale è spesso dichiaratamente una deviazione del cinema amatoriale, prevede la realizzazione in proprio dei film, in totale libertà e indipendenza, la forma del film diario che frequentemente è collocata in quest’ambito si lega all’esperienza del vissuto dell’autore e alla sua quotidianità. La differenza principale rimane allora nel limite, in cui è stato tradizionalmente rinchiuso il film di famiglia. Una marginalità che lo prevede confinato come un sottogenere a sé stante, al limite meritevole di una qualche attenzione come documento inconsapevole ma capace di fornire informazioni su una società. Quando invece rimane sostanzialmente da riscoprire come forma specifica di cinema, accessibile prima a pochi e poi a molti, e capace nel corso del secolo passato di offrire sguardi e visioni differenti della realtà, e nuove possibilità espressive, altrimenti non praticabili.

Paolo Simoni (Associazione Home Movies, Bologna)

Paolo Simoni, *8mm e Super8*, in *L'arte del risparmio: stile e tecnologia: il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*, a cura di Giacomo Manzoli e Guglielmo Pescatore, Roma 2005

⁸ Lettera pubblicata in “Il fotogramma”, n° 29, 1968.