

INTRODUZIONE

Perché studiare i film di famiglia? Che senso ha ricostruire le pratiche amatoriali del fare cinema? Quali saperi aggiunge una storia del cinema amatoriale alla ‘storia ufficiale’ del cinema? Certo, dopo gli studi pionieristici di Roger Odin e della sua scuola non si tratta più di fondare la legittimità scientifica di un oggetto – fondamentale, tra l’altro, per capire i processi di definizione delle pratiche di consumo istituzionale o per comprendere le strategie industriali per accaparrarsi il mercato, scena di una lotta accessissima, ancora negli anni Cinquanta, tra formati, standard e modelli. Si tratta, piuttosto, di trovare la *giusta collocazione* a quest’oggetto che, soprattutto per quel che riguarda i film di famiglia, sembra offrirsi a molteplici letture¹. È in un’idea di cinema come traccia di una storia della cultura che l’amatoriale si impone come studio necessario, soprattutto per ricostruire le forme di appropriazione di un linguaggio – che è anche una tecnica² – e del suo significato. In pratica, si tratta di domandarsi in che misura l’amatoriale contribuisca a definire il cinema in quanto forma culturale.

Non è certo un caso che i grandi pionieri del cinema a lungo pensino a un uso privato della nuova invenzione – vuoi come superamento della fotografia, vuoi come sistema domestico di visione – dichiarando di fatto non tanto la destinazione commerciale del cinema, quanto la sua ‘natura’. È del resto del tutto ‘privato’, per quanto si configuri come fantasma culturale di un’intera epoca, l’obiettivo di «dar vita alle ombre», di conservare la memoria dei propri cari, cui le immagini in movimento sembrano destinate. Certo, lo sviluppo successivo del cinema traccia un’altra storia, in cui domina una dimensione sociale tanto nella produzione quanto nel consumo; ma quell’idea iniziale rimane e contribuisce a fissare quel rapporto ambiguo tra pubblico e privato su cui il cinema costruisce la sua fascinazione.

Proprio nel continuo ridefinirsi dei confini tra pubblico e privato, tra istituzionale e amatoriale, in un gioco frequente di scambio di ruoli (si pensi solo alle sgrammaticature ricercate del cinema moderno di contro alle qualità professionali imposte all’amatoriale o alle fughe programmatiche dal mercato del cinema indipendente e alle tante organizzazioni paraistituzionali dei cineamatori, come i cine-circoli, i festival o le riviste) è possibile individuare uno dei nodi della ricerca.

¹ Si rinvia al saggio di Odin in questo fascicolo per l’analisi delle ricadute socio-antropologiche o psicoanalitiche dei film di famiglia.

² Proprio lo studio della tecnologia impone di fare i conti con l’amatoriale. Anche questo numero, non a caso, nasce all’interno della ricerca nazionale su *Le tecnologie del cinema. Le tecnologie nel cinema* (programma di ricerca cofinanziato 2002, coordinatore nazionale Francesco Casetti). In particolare è il prodotto di due unità di ricerca: quella dell’Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e quella della Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM di Milano.

Fare i conti oggi con l'*home movie*, in Italia in particolare – un Paese che ha avuto, per ragioni economiche, una diffusione delle pratiche amatoriali a lungo limitata a un'élite e certo tardiva rispetto agli altri Paesi europei – vuol dire riconoscere che i processi di istituzionalizzazione del cinema passano anche attraverso i processi di ampia diffusione delle pratiche amatoriali. Insieme vuol dire riconoscere che le forme dell'amatoriale si impongono come modello per tanto cinema sperimentale o indipendente, in un progetto di libertà linguistica tutt'altro che marginale.

È innegabile che rispetto ad altre realtà anche lo studio del cinema amatoriale italiano stia muovendo oggi i suoi primi passi, in un panorama che tuttavia si arricchisce sempre più di iniziative e di attenzione: basti pensare, sul versante del recupero e della valorizzazione dei materiali, alla scoperta e acquisizione di nuovi patrimoni di film familiari compiuta da archivisti e giovani ricercatori, o alla nascita e all'attività di istituzioni pubbliche e private – tra le quali, ultima e benemerita, l'«Associazione Home Movies». Questi fondi, strappati a un destino di oblio, non solo trovano una nuova visibilità in manifestazioni tematiche, programmi televisivi o attraverso pratiche di reimpiego (si pensi, ad esempio, al vistoso movimento di interesse per il cinema di *found footage*, e alle numerose implicazioni d'ordine estetico-formale, storico-memoriale, psicoanalitico ed enunciazionale che questa pratica pone), ma sollecitano pure la ricerca, aprendo nuove questioni, o affinando le modalità di analisi, o ancora estendendo l'indagine ad ambiti ancora poco esplorati (ad esempio, la tecnologia) e a quadri istituzionali più vasti (il cinema turistico, quello missionario ecc.).

La sensazione è quella di un avanzamento veloce, grazie anche alle aperture offerte dalla prospettiva semio-pragmatica di Roger Odin, il quale ha da tempo definito il terreno entro cui muoversi. E insieme appare forte l'urgenza di un lavoro in buona parte ancora da compiere, per tentare di colmare quei vistosi buchi che ostacolano la formulazione di un quadro – per quanto possibile – articolato. Sul versante del film di famiglia, per esempio, molto resta da capire sull'asse identitario (nazionale e locale, socio-culturale e simbolico), che appare cruciale in rapporto a un Paese che presenta al suo interno forti caratterizzazioni e altrettante differenze. Nell'ambito più generale del film amatoriale, invece, si tratta di tracciare dei fili connettivi per interpretare in un insieme coerente pratiche che si rapportano a quadri istituzionali (il film militante, artistico e di ricerca, di viaggio, il diario filmato...) o contesti di produzione/visione specifici (i cineclub, i festival per amatori ecc.). Sembra infine non differibile la sfida posta dalla tecnologia recente – dal video al digitale al web – non solo in ordine alla comprensione della radicale metamorfosi avvenuta sull'asse pubblico/privato, ma pure rispetto ai processi di democratizzazione, di partecipazione e cittadinanza attiva.

Questo lungo elenco di *desiderata* spiega – e in un certo senso delimita – la prospettiva in cui si è mossa la presente ricerca. Per iniziare a mappare il territorio, abbiamo privilegiato il contesto nazionale e la tecnologia del cinema, rimandando a un futuro che ci auguriamo prossimo ulteriori approfondimenti nell'ambito del digitale e del video contemporaneo. Le diverse competenze e sensibilità dei ricercatori hanno posto questioni d'ordine storiografico, con particolare riferimento ai primi anni e al periodo di maggiore diffusione della tecnologia amatoriale, di respiro teorico – interrogandosi sui problemi della memoria e dell'identità personale, anche in un'ottica psicoanalitica – ovvero relative ad ambiti, generi e forme dell'amatoriale (dal 'back-stage film' alla presenza del film di famiglia nel cinema contemporaneo, dal cinema missionario a quello turistico, dall'immagine familiare nell'Italia del *boom* a quella della famiglia di Mussolini). Ma la linea che attraversa i saggi, nel loro insieme, non è tanto la ricerca di una definizione dell'amatoriale (termine in sé ambiguo e indefinito), e di ciò che que-

sto campo comprende o esclude. Se vi è una prospettiva unificante, essa va piuttosto ricercata nella dialettica con un cinema commerciale e professionale; nelle pieghe di una diretta opposizione – o piuttosto una mutua ridefinizione – tra pratiche cinematografiche considerate ‘istituzionali’ e pratiche ‘non-istituzionali’, appartenenti a istituzioni ‘altre’, o ‘minori’ (anche se dotate di una spinta interna all’istituzionalizzazione).

Lasciamo al saggio che Roger Odin ci ha generosamente dedicato il compito di introdurre compiutamente la questione. A noi resta solo l’obbligo di ringraziare quanti hanno contribuito alla realizzazione di questo numero e ne hanno pazientemente atteso l’uscita.

L.F. - E.M.

Il 24 aprile 2005 ci ha lasciati il professor Bruno De Marchi, membro del comitato scientifico di questa rivista, titolare per molti anni della cattedra di Storia delle teorie del cinema della nostra Università e incaricato in seguito anche dell’insegnamento di Cinematografia documentaria.

Bruno De Marchi, triestino, si è laureato all’Università Cattolica. Da fondazioni classiche e da studi di storia e civiltà del cristianesimo (l’idea e il fatto di *koinonia* e di *spectaculum* nel mondo pagano e cristiano) è passato ad attenzioni per i problemi della comunicazione e del cinema, studiando alle Università di Louvain, Nijmegen, München e alla New York University.

Pubblicista e critico cinematografico, negli anni Settanta ha collaborato alla Biennale-cinema ed è stato managing editor della rivista «Vita e Pensiero».

Storico della cultura e delle culture *ante litteram*, ha celebrato nei suoi scritti e nell’insegnamento il fascino mitopoietico del cinema (*Umbra Dei e palpebra del cinema, luce*, 1996) e dedicato anni di studio ai meccanismi di costituzione nel testo filmico di identità etniche e nazionali, occupandosi in particolare delle cinematografie dell’Est europeo (monografie su Szabó, Szöts, e.a.), cinesi (*Huang Tu Di. Terra gialla*, 1999), e di quella italiana del Ventennio (*Camicie nere, camicie brune*, 2000).

Era direttore del Laboratorio internazionale della comunicazione di Gemona del Friuli, corso estivo superiore di lingua e cultura italiana organizzato dall’Università Cattolica e dall’Università di Udine, e direttore responsabile dell’organo di stampa del Lab, «La gazzetta del Gamajun».

Il Gamajun, che proprio Bruno aveva scelto a simbolo ispirato da remote leggende slave, è un volatile dal viso elegante di donna che percorre le terre eurasiatiche da est a ovest per riappacificarne i popoli. Una proposta delle molte che ci ricorderanno sempre lo stile, il rigore morale e di metodo, ma anche l’ironia e l’arguzia di un maestro, *magister* nel senso antico e più pieno del termine.

(la redazione)